

FERNANDO CAMPOS BEITER

A RETÓRICA VISUAL DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DE SALVADOR/BA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes.

Orientadora: Profª Drª Maria Cristina Correia
Leandro Pereira.

VITÓRIA

2012

FERNANDO CAMPOS BEITER

A RETÓRICA VISUAL DO
CONVENTO DE SÃO FRANCISCO
DE SALVADOR/BA

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª Drª Maria Cristina Correia Leandro Pereira - USP

Profª Drª Viviana Mônica Vermes - UFES

Prof. Dr Luiz Alberto Ribeiro Freire - UFBA

Aprovado em 02 de Abril de 2012

A Ana Maria Azevedo Campos, Manoel
Ribeiro Campos (em memória) e Ruth
Azevedo Campos, esteio de minha vida.

Gustavo Ribeiro, companheiro para todos
os momentos.

Agradecimentos

O que seria da vida sem antes render graças de tudo a Deus? Sim é a ele quem agradeço primeiro, a quem rendo graças e louvores por ter me dado a vida e mantido ela quando cheguei a pensar que sucumbiria. Agradeço a quem me deu a vida na terra, minha mãe, Ana, por toda paciência, por todo apoio afetivo e financeiro e por não ter ficado ao meu lado sem claudicar na doença. Aos meus “vozinhos” Ruth e Manoel, em especial a ele, que foi embora ainda no meio do mestrado. Ao meu tio pai, Bosco, sempre por perto.

Tenho infinita admiração, respeito, carinho, obediência à única pessoa que sempre acreditou em mim, a minha mestra Maria Cristina – orientadora. Amada, obrigado por tudo mais uma vez, só escrevo essas palavras hoje por que você lutou por isso. A um dos grandes mestres da minha vida, Luiz, professor e amigo, divisor de águas no conhecimento que tenho hoje. Aos meus mestres, Mônica Vermes – obrigado pelo carinho maternal, Aissa Guimarães pelo abraço e sorriso calorosos em todas as recepções, ao Cirilo pelos votos de confiança dados. Agradeço também aqueles que, embora professores, nunca assim o foram, vocês só fizeram me fortalecer.

Aos meus amigos de sala, Hiáscara, Fabíola, Renato Mariano, Atillio, Arlete e Elza, como foi bom ter contato com todos vocês em minha recuperação. Não posso deixar de falar de Paloma Mariano, que lutou, ajudou e foi presente até quando deu nesta caminhada. Alonzo Coelho e Wagner Bianchi, sem comentários, são meu amigos shakespearianos – que a vida não me deu, mas que pude escolher. Melissa, David/SP, Lorena Rossoni, a dupla de Tiagos Prado o “Carvalho” e Tiago “Mello” amigos literalmente na saúde e na doença. As minhas revisoras, amigas, Priscila Rezende e Gabriela Digna Cuzzuol, obrigado por concertar meus erros sempre. A mãe dois, Franga dos Anjos.

Ao Frei Hugo Fragoso por abrir-me as portas do convento, me cedendo materiais, incentivando a pesquisa. Aos meus amigos baianos, Paulo Afrozig – nas nossas labutas suadas na Matriz, Cleves Peixoto, por ter me acolhido em sua casa, Nildo, Benjamim. À minha amada Nanalisa Thompson, fiel e escudeira companheira em Salvador e até hoje. A galera do curso de redação acadêmica e da disciplina de Artes Visuais na Bahia. A Maria Hermínia pelo reconhecimento de minha capacidade.

À maior das minhas conquistas nesse período, Gustavo Luiz Faria Ribeiro. Obrigado pelo amor, pela força, pela paciência, por estar, sempre, sempre, sempre ao meu lado.

“Aquilo que não me destrói fortalece-me”

Friedrich Nietzsche

LISTA DE TABELAS

TABELA 1- TABELA CRONOLÓGICA DAS FASES DE CONSTRUÇÃO DO CONVENTO - TABELA PROPOSTA PELO AUTOR	33
TABELA 2 PRINCIPAIS OBRAS E AUTORES QUE COMPÕEM O ACERVO BIBLIOGRÁFICO DO CONVENTO NO SÉCULO XVIII. TABELA PROPOSTA PELO AUTOR.....	35
TABELA 3 - OCTÓGONOS DA PINTURA DE FORRO DA NAVE CENTRAL.	211
TABELA 4 - RELAÇÃO ENTRE OCTÓGONOS COM AS LITÂNIAS E OFÍCIOS MARIOLÓGICOS - TABELA DO AUTOR.....	236
TABELA 5 - SANTAS DO BLOCO I - VERMELHO	294
TABELA 6 - LEGENDAS DO BLOCO II - AZUL.....	309
TABELA 7 - OBJETOS AO LADO DIREITO DA VIRGEM.....	325
TABELA 8 - OBJETOS AO LADO ESQUERDO DA VIRGEM.....	326
TABELA 9- GRUPOS SIMBÓLICOS DO FORRO DO NÁRTEX. - TABELA DO AUTOR.....	348
TABELA 10 - INSTRUMENTOS DE TORTURA PRESENTES NOS PAINÉIS 12, 13 E 13 DO FORRO DO NÁRTEX.....	359
TABELA 11- QUANTIDADE DE CAIXOTÕES DO TETO DA SACRISTIA DE ACORDO COM A SUA FORMA GEOMÉTRICA.	365
TABELA 12 - ATRIBUIÇÕES E DESCRIÇÕES POR SIZING DOS CAIXOTÕES DO FORRO DA SACRISTIA.	366

LISTAS DE FIGURAS

FIGURA 1 - CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DA BAHIA - FRONTISPÍCIO DA IGREJA. DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.GOOGLE.COM.BR/IMGRES?Q=CONVENTO+DE+S%C3%A3O+FRANCISCO+DA+BAHIA&UM=1&HL=PT-BR&BIW=1400&BIH=949&TBS=ISZ:L&TBM=ISCH&TBNID=EMVOOKHUYLO_EM:&IMGREFURL=HTTP://WWW.IGESPAR.....	30
FIGURA 2- FRADES EM RECLUSÃO (DETALHE) - MARCAÇÃO DO AUTOR. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	42
FIGURA 3 - SÃO FRANCISCO REZANDO DIANTE DO CRUCIFIXO - SALA DA RECEPÇÃO (MARCAÇÃO DO AUTOR) - FOTO DO AUTOR.....	46
FIGURA 4 - RELAÇÃO: A CAVEIRA NAS IMAGENS FRANCISCANAS - SALA DA RECEPÇÃO (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	47
FIGURA 5 - RELAÇÃO: A CRUZ NAS IMAGENS FRANCISCANAS - SALA DA RECEPÇÃO (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	49
FIGURA 6 - RELAÇÃO: O ROSÁRIO NAS IMAGENS FRANCISCANAS - SALA DA RECEPÇÃO (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	50
FIGURA 7 - RELAÇÃO: A CRUZ NAS IMAGENS FRANCISCANAS - SALA DA RECEPÇÃO (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	51
FIGURA 8 - FRADES EM MEDITAÇÃO - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.....	52
FIGURA 9 - FRADE DEITADO DESCANSANDO EM UMA CABANA - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.	53
FIGURA 10 - FRADE VOLTANDO DA COLHEITA - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.	54
FIGURA 11 - FRADES EM MEDITAÇÃO 2 - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.	56
FIGURA 12 - SÃO FRANCISCO DANDO O HÁBITO A SANTA CLARA - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.	58
FIGURA 13- DETALHE DA LEGENDA - FOTO DO AUTOR.....	59
FIGURA 14 - SANTA CLARA E A SUA FAMÍLIA NA SUA CONSAGRAÇÃO - DETALHE - SALTA DE RECEPÇÃO (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	60
FIGURA 15 - ANJO QUE COROA CLARA E FRANCISCANOS - DETALHE. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	62
FIGURA 16 – DETALHE DA VIRGEM COM O MENINO JESUS - FOTO DO AUTOR.....	63
FIGURA 17 - SÃO JOÃO DE CAPISTRANO EXPULSANDO DEMÔNIOS - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.....	64
FIGURA 18 – DETALHE DA LEGENDA DA IMAGEM DE SÃO JOÃO DE CAPISTRANO EXPULSANDO OS DEMÔNIOS - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.....	65
FIGURA 19 – DETALHE DAS INSCRIÇÕES TRAZIDAS PELOS ANJOS (MARCAÇÃO E TRANSCRIÇÃO DO AUTOR). FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.....	66
FIGURA 20 – DETALHE DO PÚBLICO DA PREGAÇÃO DE SÃO JOÃO DE CAPISTRANO. FOTO DO AUTOR.	67
FIGURA 21 – DETALHE DE HOMEM SENDO ARRASTADO PELOS DEMÔNIOS - FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	68
FIGURA 22 - ANJOS ADMINISTRANDO COMUNHÃO A SÃO BOAVENTURA - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.....	69

FIGURA 23 – DETALHE DA LEGENDA - FOTO DO AUTOR.....	70
FIGURA 24 - SÃO BOAVENTURA RECEBENDO A COMUNHÃO EM DETALHE (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO DO AUTOR.....	70
FIGURA 25 – DETALHES DA SUBDIVISÃO DAS CENAS - FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	71
FIGURA 26 – DETALHES DE ANJOS E CRIANÇA FLORISTA - FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	72
FIGURA 27 – DETALHE DO CORO DE ANJOS - FOTO DO AUTOR.....	73
FIGURA 28 - SANTA TEREZA E SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA COM O CRISTO - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.....	74
FIGURA 29 – DETALHE DA LEGENDA - FOTO DO AUTOR.....	75
FIGURA 30 – DETALHE DA MESA - FOTO DO AUTOR.....	76
FIGURA 31 – DETALHES DOS ANJOS E SERVENTES - FOTOS DO AUTOR.....	77
FIGURA 32 - SÃO FRANCISCO SALVANDO ALMAS DO PURGATÓRIO - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.....	78
FIGURA 33 – DETALHE DA TRINDADE - FOTO DO AUTOR.....	81
FIGURA 34 - VITÓRIA DE BELGRADO, POR SÃO JOÃO DE CAPISTRANO - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.....	82
FIGURA 35 – DETALHE DA LEGENDA - FOTO DO AUTOR.....	83
FIGURA 36 – DETALHES DAS PERSONAGENS DA BATALHA (MARCAÇÕES DO AUTOR) - FOTOS DO AUTOR.....	84
FIGURA 37 - ARMA SIMBÓLICA DE SÃO JOÃO DE CAPISTRANO EM DETALHE (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO DO AUTOR.....	85
FIGURA 38 – DETALHE DA CRUZ (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO DO AUTOR.....	85
FIGURA 39 – DETALHE DA CABEÇA DO INIMIGO DO TURCO (MARCAÇÃO DO AUTOR) - FOTO DO ALTAR.....	86
FIGURA 40 - APARIÇÃO DA VIRGEM A SANTO ANTÔNIO - SALA DA RECEPÇÃO - FOTO DO AUTOR.....	87
FIGURA 41- ELEMENTOS ORNAMENTAIS E SIMBÓLICOS. FOTOS DO AUTOR.....	89
FIGURA 42- ESCALA HIERÁRQUICA DA IMAGEM 38 (MARCAÇÕES DO AUTOR). FOTO DO AUTOR.....	90
FIGURA 43 - MARTÍRIO DO BEATO JOÃO DE PRADO. FOTO DO AUTOR.....	91
FIGURA 44 - INSTRUMENTOS DE MARTÍRIO DO BEATO JOÃO DE PRADO (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.....	92
FIGURA 45 – DETALHE DO BEATO JOÃO DE PRADO RECEBENDO A PALMA E A COROA - FOTO DO AUTOR.....	93
FIGURA 46- NASCIMENTO DE SÃO FRANCISCO - IGREJA CONVENTUAL - FOTO DO AUTOR.....	96
FIGURA 47- CENA DA ESMOLAÇÃO EM RECIFE E SALVADOR, RESPECTIVAMENTE. FOTO DO AUTOR (AZULEJOS). PINTURA DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.REVISTAFENIX.PRO.BR/PDF9/4.ARTIGO.CARLA_MARY_DA_SILVA_OLIVEIRA.PDF	97
FIGURA 48- PRESÉPIO FRANCISCANO - EM DESTAQUE A IGREJINHA (MARCAÇÃO DO AUTOR) - FOTO DO AUTOR.....	99
FIGURA 49 – DETALHE DA APRESENTAÇÃO DE SÃO FRANCISCO PELO ANJO ROMEIRO - FOTO DO AUTOR.....	100
FIGURA 50 – DETALHE DOS DEMÔNIOS - FOTO DO AUTOR.....	101
FIGURA 51- CONVERSÃO DE SÃO FRANCISCO (MARCAÇÕES DO AUTOR) - FOTO DO AUTOR.....	102

FIGURA 52 MENSAGEM DO CRUCIFICADO PARA SÃO FRANCISCO EM DETALHE. FOTO DO AUTOR.	103
FIGURA 53- DETALHE DO AMIGO DE SÃO FRANCISCO - FOTO DO AUTOR.....	104
FIGURA 54- DETALHES DA CONVERSÃO PÚBLICA DE SÃO FRANCISCO (MARCAÇÕES DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	105
FIGURA 55- DETALHE DA IMACULADA FALANDO COM O BEATO DUNS SCOTUS. FOTO DO AUTOR.	106
FIGURA 56- DETALHE DO SOL - FOTO DO AUTOR.....	107
FIGURA 57- APARIÇÃO DA VIRGEM E DO MENINO JESUS A SANTO ANTÔNIO - IGREJA CONVENTUAL - FOTO DO AUTOR.....	108
FIGURA 58- DETALHE DA CRUZ, LIVRO E LÍRIOS – PARTE INFERIOR - FOTO DO AUTOR.	110
FIGURA 59- DETALHE DO LÍRIO E LIVRO - PARTE SUPERIOR - FOTO DO AUTOR.	110
FIGURA 60- ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO - IGREJA CONVENTUAL - FOTO DO AUTOR.....	111
FIGURA 61 - ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO - FRONTISPÍCIO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE OURO PRETO MG - FOTO DO AUTOR.....	112
FIGURA 62- ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO - CONVENTO DA PARAÍBA - DISPONÍVEL EM: HTTP://WWW.REVISTAFENIX.PRO.BR/PDF9/4.ARTIGO.CARLA_MARY_DA_SILVA_OLIVEIRA.PDF	112
FIGURA 63- ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO NA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SALVADOR BA (MARCAÇÃO DO AUTOR) - FOTO DO AUTOR.....	113
FIGURA 64 - SONHO DO PAPA GREGÓRIO IX - IGREJA CONVENTUAL - FOTO DO AUTOR.....	115
FIGURA 65 - SÃO FRANCISCO SE DESPINDO DIANTE DO BISPO GUIDO - IGREJA CONVENTUAL - FOTO DO AUTOR.....	117
FIGURA 66 - APARIÇÃO DA VIRGEM E DO CRISTO A SÃO FRANCISCO. FOTO DO AUTOR.....	119
FIGURA 67- CONVERSÃO PÚBLICA DE SÃO FRANCISCO E APARIÇÃO DA VIRGEM, CRISTO E ESPÍRITO SANTO A SÃO FRANCISCO - ALTAR-MOR DA IGREJA CONVENTUAL (MARCAÇÕES DO AUTOR) - FOTO DO AUTOR.....	120
FIGURA 68 - LOCALIZAÇÃO DO CORO NA IGREJA CONVENTUAL. FOTO DO AUTOR. ...	123
FIGURA 69 - DISPOSIÇÃO DOS QUADROS NO CORO – ESPALDARES - FOTO DO AUTOR.	123
FIGURA 70 - CRUCIFIXO EM TALHA E EM DETALHE O CRÂNIO DE SÃO FIDELIS (MARCAÇÃO DO AUTOR) - FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	124
FIGURA 71 - SÃO FRANCISCO E OS SARRACENOS - FOTO DO AUTOR.....	125
FIGURA 72 - SÃO FRANCISCO E A IMACULADA - FOTO DO AUTOR.....	126
FIGURA 73 - APARIÇÃO DA VIRGEM E DO CRISTO A SÃO FRANCISCO – CORO - FOTO DO AUTOR.	127
FIGURA 74 - APRESENTAÇÃO DO MENINO JESUS A VIRGEM. FOTO DO AUTOR.	128
FIGURA 75 - ADORAÇÃO AO CRISTO TRIUNFANTE. FOTO DO AUTOR.	130
FIGURA 76 - SÃO DOMINGOS E SÃO FRANCISCO - CORO. FOTO DO AUTOR.	131
FIGURA 77 - ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO - CORO. FOTO DO AUTOR.....	133
FIGURA 78 - SONHO DE GREGÓRIO IX - CORO. FOTO DO AUTOR.....	134
FIGURA 79- NASCIMENTO DE SÃO FRANCISCO - SACRISTIA DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR.	139

FIGURA 80- COMPARAÇÃO ENTRE O NASCIMENTO DE SÃO FRANCISCO NA SACRISTIA (À DIREITA) E NO NARTEX DA IGREJA CONVENTUAL (À ESQUERDA). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	139
FIGURA 81 - COMPARAÇÃO ENTRE DETALHES DO NASCIMENTO DE SÃO FRANCISCO NA SACRISTIA (À ESQUERDA) E NO NÁRTEX DA IGREJA CONVENTUAL (À DIREITA), O ANJO ROMEIRO. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	140
FIGURA 82- COMPARAÇÃO ENTRE DETALHES DO NASCIMENTO DE SÃO FRANCISCO NA SACRISTIA (À ESQUERDA) E NO NÁRTEX DA IGREJA CONVENTUAL (À DIREITA), A MÃE DE SÃO FRANCISCO E AS MULHERES. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	141
FIGURA 83 - COMPARAÇÃO ENTRE DETALHES DO NASCIMENTO DE SÃO FRANCISCO NA SACRISTIA (À ESQUERDA) E NO NARTEX DA IGREJA CONVENTUAL (À DIREITA), ANIMAIS E O MENINO PEDRO DE NARDONE. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR. .	142
FIGURA 84 - O CRUCIFICADO FALA COM SÃO FRANCISCO NA IGREJINHA DE SÃO DAMIÃO - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR	143
FIGURA 85 - COMPARAÇÃO ENTRE A "CONVERSÃO PARTICULAR DE SÃO FRANCISCO" DA SACRISTIA (À ESQUERDA) COM A DA IGREJA CONVENTUAL (À DIREITA). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	144
FIGURA 86- COMPARAÇÃO ENTRE A "CONVERSÃO PARTICULAR DE SÃO FRANCISCO" E A (À ESQUERDA) IGREJA CONVENTUAL (À DIREITA), OBJETOS DE SÃO FRANCISCO. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	145
FIGURA 87- COMPARAÇÃO ENTRE A "CONVERSÃO PARTICULAR DE SÃO FRANCISCO" DA SACRISTIA (À ESQUERDA) COM A DA IGREJA CONVENTUAL (À DIREITA) - AMIGO DE SÃO FRANCISCO E O CAVALO. FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.....	146
FIGURA 88 - SÃO FRANCISCO SENDO PRESO A MANDO DO PAI - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.	147
FIGURA 89 - SÃO FRANCISCO SE DESPINDO DIANTE DO BISPO DA CIDADE - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.	148
FIGURA 90 - COMPARAÇÃO ENTRE A CENA DO DESNUDAMENTO NA SACRISTIA (À ESQUERDA) E DA IGREJA CONVENTUAL (À DIREITA). FOTOS DO AUTOR.	149
FIGURA 91 - SÃO FRANCISCO ESPOJANDO-SE EM UM SILVADO - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.	150
FIGURA 92 - TENTAÇÃO DE SÃO FRANCISCO - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.	151
FIGURA 93 - SÃO FRANCISCO É RECONFORTADO PELOS ANJOS - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.	152
FIGURA 94 - SÃO FRANCISCO TRANSFORMA ÁGUA EM VINHO. FOTO DO AUTOR.	153
FIGURA 95 - ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR..	154
FIGURA 96 - COMPARAÇÃO DA CENA DA ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO ENTRE A SACRISTIA, IGREJA CONVENTUAL E O CORO. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	155
FIGURA 97 - MORTE DE SÃO FRANCISCO - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.....	156
FIGURA 98 - SÃO FRANCISCO NA CARRUAGEM DE FOGO - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.	158
FIGURA 99 - FRADE QUE DUVIDOU DOS ESTIGMAS DE SÃO FRANCISCO - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.	159
FIGURA 100 - SÃO FRANCISCO SALVANDO ALMAS DO PURGATÓRIO - SACRISTIA. FOTO DO AUTOR.	160
FIGURA 101 - COMPARAÇÃO ENTRE AS IMAGENS "SÃO FRANCISCO SALVANDO ALMAS DO PURGATÓRIO" NA SACRISTIA E NA SALA DA RECEPÇÃO. FOTOS DO AUTOR.	160

FIGURA 102 - SALA DA RECEPÇÃO DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DA BAHIA. ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.	164
FIGURA 103 - COMPARAÇÃO ENTRE O TETO DA BASÍLICA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA DE SALVADOR COM O TETO DA SALA DA RECEPÇÃO DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO TAMBÉM DE SALVADOR. DISPONÍVEL EM: HTTP://PT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FICHEIRO:ROCHA-PRAIA.JPG	166
FIGURA 104 - FORRO DA SALA DA RECEPÇÃO TRINDADE E VIRGEM EM DETALHE (MARCAÇÃO DO AUTOR). SOBRAL, 304.	169
FIGURA 105 - TETO DA SALA DA RECEPÇÃO. FOTO DE SOBRAL, 301 – 302.	171
FIGURA 106 – A SANTÍSSIMA TRINDADE NO FORRO DA SALA DA RECEPÇÃO EM DETALHE. SOBRAL, 301.....	173
FIGURA 107 - SANTOS FRANCISCANOS NA PINTURA DE TETO DA SALA DA RECEPÇÃO EM DETALHE (MARCAÇÕES DO AUTOR). SOBRAL, 302.....	175
FIGURA 108 - CHAGA DO CORAÇÃO DE SÃO FRANCISCO EM DETALHE (MARCAÇÕES DO AUTOR). SOBRAL, 302.	178
FIGURA 109 - FRANCISCANOS MÁRTIRES E PREGADORES EM DETALHE (MARCAÇÕES DO AUTOR). SOBRAL 302.	179
FIGURA 110 - RELAÇÃO COM PAINEL DE AZULEJO DO CLAUSTRO SUPERIOR (EUROPA) COM A ALEGORIA DA PINTURA DE TETO DA RECEPÇÃO E SANTO ANTÔNIO. FOTO (DO PAINEL DE AZULEJO) E MONTAGEM DO AUTOR E IMAGEM DE SANTO ANTÔNIO EM SOBRAL, 302.....	180
FIGURA 111 - RELAÇÃO COM PAINEL DE AZULEJO DO CLAUSTRO SUPERIOR (AMÉRICA) COM A ALEGORIA DA PINTURA DE TETO DA RECEPÇÃO E SÃO SOLANO. FOTO (DO PAINEL DE AZULEJO) E MONTAGEM DO AUTOR E SOBRAL, 302.....	182
FIGURA 112 - RELAÇÃO COM PAINEL DE AZULEJO DO CLAUSTRO SUPERIOR (ÁSIA) COM A ALEGORIA DA PINTURA DE TETO DA RECEPÇÃO E SÃO GONÇALO GARCIA. FOTO (DO PAINEL DE AZULEJO) E MONTAGEM DO AUTOR E SOBRAL, 302.....	183
FIGURA 113 - RELAÇÃO COM PAINEL DE AZULEJO DO CLAUSTRO SUPERIOR (AMÉRICA) COM A ALEGORIA DA PINTURA DE TETO DA RECEPÇÃO E SÃO SOLANO. FOTO (DO PAINEL DE AZULEJO) E MONTAGEM DO AUTOR E SOBRAL, 302.....	185
FIGURA 114 - COMPARAÇÃO ENTRE O MODELO DA PINTURA DE TETO DA SALA DA RECEPÇÃO DA BAHIA COM O MODELO DE TETO DE ANDREA POZZO. MONTAGEM DO AUTOR, IMAGENS DISPONÍVEIS EM SOBRAL, 302.	187
FIGURA 115 - SANTA INÊS DE ASSIS - FOTO DO AUTOR.	189
FIGURA 116 - SANTA CLARA DE ASSIS. FOTO DO AUTOR.	190
FIGURA 117 - SANTA ISABEL DE HUNGRIA. FOTO DO AUTOR.....	191
FIGURA 118 - SANTA ROSA DE VIRTEBO. FOTO DO AUTOR.....	193
FIGURA 119 - VIRTUDES RELIGIOSAS EM DETALHE (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.....	195
FIGURA 120 - PAPAS CLEMENTE IV E XISTO V. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	197
FIGURA 121 - PAPAS ALEXANDRE V E NICOLAU IV. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	199
FIGURA 122 - CARDEAL FRANCISCO XIMENES DE CISNERAS E SÃO BOAVENTURA - FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	202
FIGURA 123 - CARDEAL ÉLIE BOURDIEELLE E BERTRAND DE LATOUR - FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	203
FIGURA 124- PARTE DO FORRO DA NAVE DA IGREJA CONVENTUAL. FOTO DO AUTOR.	205

FIGURA 125 - ABÓBODA DA IGREJA CONVENTUAL. FOTO DO AUTOR.....	208
FIGURA 126- IMACULADA CONCEIÇÃO. FOTO DO AUTOR.....	218
FIGURA 127- JACÓ COM O ANJO. FOTO DO AUTOR.....	220
FIGURA 128 - A VIRGEM SOB A SARÇA ARDENTE. FOTO DO AUTOR.....	222
FIGURA 129 - A IMACULADA E MOISÉS QUEBRANDO AS TÁBUAS DA LEI. FOTO DO AUTOR.....	223
FIGURA 130 - A IMACULADA EM JOSUÉ CONTRA OS AMORREUS. FONTE: SOBRAL,299.	224
FIGURA 131 - A VIRGEM EM JUDITH E A CABEÇA DE HOLOFERNES. FOTO DO AUTOR.	225
FIGURA 132 - A IMACULADA EM ESTER DIANTE DO REI ASSUERO. FOTO DO AUTOR.	227
FIGURA 133 - ESPELHO SEM MANCHA. FOTO DO AUTOR.	228
FIGURA 134 - MARIA A NOVA EVA. FOTO DO AUTOR.	229
FIGURA 135 - DEUS DANDO O SOPRO DA VIDA A MARIA. FOTO DO AUTOR.....	231
FIGURA 136 - ENCONTRO DE ANA E JOAQUIM NA PORTA DE JERUSALEM. FOTO DO AUTOR.....	232
FIGURA 137 - COROAÇÃO DA IMACULADA. FOTO DO AUTOR.....	234
FIGURA 138 - A IMACULADA E SÃO MIGUEL ARCANJO CONTRA O DEMÔNIO. FOTO DO AUTOR.....	235
FIGURA 139- ANJO E O CARNEIRO. FOTO DO AUTOR.....	238
FIGURA 140 - ANJO E A COROA DE FLORES. FOTO DO AUTOR.	239
FIGURA 141 - ANJO COM ESPELHO E ROSÁRIO NA MÃO. FOTO DO AUTOR.....	240
FIGURA 142 - ANJO COM A LANÇA. FOTO DO AUTOR.	241
FIGURA 143 - ANJO COM LÍRIOS E ESPELHO. FOTO DO AUTOR.....	242
FIGURA 144 - ANJO COM LÍRIOS E O ESCUDO COM A POMBA. FOTO DO AUTOR.....	243
FIGURA 145 - ANJO E O ESCUDO COM CORDEIRO. FOTO DO AUTOR.....	244
FIGURA 146 - ANJO E O SOL. FOTO DO AUTOR.	245
FIGURA 147 - ANJO COM A ESPADA E O ESCUDO. FOTO DO AUTOR.....	246
FIGURA 148 - ANJO COM COROA DE FLORES. FOTO DO AUTOR.....	247
FIGURA 149 - MONOGRAMA MARIANO. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	249
FIGURA 150 - SALA CAPITULAR. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.....	251
FIGURA 151 - TETO DA SALA CAPITULAR (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO DO AUTOR.	252
FIGURA 152 - SANTA ROSÁLIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	253
FIGURA 153 - SANTA PETROLINA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO	253
FIGURA 154- SANTA MARTINHA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	254
FIGURA 155 - SANTA MARTA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	255
FIGURA 156 - SANTA DOROTÉIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	256
FIGURA 157 - SANTA LIBERATA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	257
FIGURA 158 - SANTA EMERÊNCIA. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	258
FIGURA 159 - SANTA LUCRÉCIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	259
FIGURA 160 - SANTA QUITÉRIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	259
FIGURA 161 - SANTA TECLA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	260
FIGURA 162 - SANTA COLUMBA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	261
FIGURA 163 - SANTA EULÁLIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	262
FIGURA 164 - SANTA CÓRDULA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	263
FIGURA 165 - SANTA INÉS. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	263

FIGURA 166 - SANTA ÚRSULA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	264
FIGURA 167 - SANTA LIBÁRIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	265
FIGURA 168 - SANTA IRIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	266
FIGURA 169 - SANTA BIBIANA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	267
FIGURA 170 - SANTA MARGARIDA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	268
FIGURA 171 - SANTA BÁRBARA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	269
FIGURA 172- SANTA FLÁVIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	270
FIGURA 173 - SANTA PRISCA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	271
FIGURA 174 - SANTA EUFRÁSIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	271
FIGURA 175 - SANTA CÂNDIDA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	272
FIGURA 176- SANTA CATARINA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	273
FIGURA 177 - SANTA CECÍLIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	274
FIGURA 178 - SANTA APOLÔNIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	275
FIGURA 179 - SANTA LUZIA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	276
FIGURA 180 - SANTA JOANA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	277
FIGURA 181 - SANTA JUSTINA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	278
FIGURA 182 - SANTA PAULA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	278
FIGURA 183 - SANTA VENERANDA. ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO	279
FIGURA 184 - ANJO COM O ALAÚDE E O ESCUDO DO SOL. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	283
FIGURA 185 - - ANJO COM A HARPA E O ESCUDO COM A LUA. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	284
FIGURA 186 - - ANJO COM O ALAÚDE E O ESCUDO COM UM RAMO DE OLIVEIRA. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	285
FIGURA 187 - ANJO COM A VIOLA E O ESCUDO COM A ÁRVORE. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	286
FIGURA 188 - ANJO COM VIOLINO E O ESCUDO COM A ROSA. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	288
FIGURA 189 - ANJO COM O VIOLONCELO E O ESCUDO COM UMA ESTRELA. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	289
FIGURA 190 - ANJO E SÃO JOAQUIM E SANTA ANA - SALA CAPITULAR. FOTOS DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.	291
FIGURA 191 - SAÚDE DOS ENFERMOS. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.	295
FIGURA 192 - SAÚDE DOS ENFERMOS (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.	296
FIGURA 193 - COMPARAÇÃO ENTRE GRAVURA E IMAGEM DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR E GRAVURA. FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.	297
FIGURA 194 - ASSOCIAÇÃO ENTRE LEGENDAS DA GRAVURA E DA PINTURA. FOTO DO E MONTAGEM DO AUTOR.	298
FIGURA 195- REFÚGIO DOS PECADORES. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.	299
FIGURA 196- REFÚGIO DOS PECADORES (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO E MONTAGEM DO AUTOR.	300
FIGURA 197- COMPARAÇÃO ENTRE GRAVURA E IMAGEM DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR E GRAVURA.	302
FIGURA 198 - ASSOCIAÇÃO ENTRE LEGENDAS DA GRAVURA E DA PINTURA. FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.	303
FIGURA 199 - REFÚGIO DOS AFLITOS. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.	304

FIGURA 200 - COMPARAÇÃO ENTRE GRAVURA E IMAGEM DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR E GRAVURA.....	305
FIGURA 201 - ASSOCIAÇÃO ENTRE LEGENDAS DA GRAVURA E DA PINTURA. FOTO DO E MONTAGEM DO AUTOR.	306
FIGURA 202 - AUXÍLIO DOS CRISTÃOS. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.....	307
FIGURA 203 - COMPARAÇÃO ENTRE GRAVURA E IMAGEM DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR E GRAVURA.....	308
FIGURA 204 - ASSOCIAÇÃO ENTRE LEGENDAS DA GRAVURA E DA PINTURA. FOTO DO E MONTAGEM DO AUTOR.	309
FIGURA 205 - CAUSA DA NOSSA ALEGRIA. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.....	310
FIGURA 206 – DETALHE DA VIRGEM DOS INSTRUMENTOS. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.	311
FIGURA 207 - PIANISTA E, EM DETALHE, PARTITURA DO <i>MAGNIFICAT</i> (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DO FREI HUGO FRAGOSO.	312
FIGURA 208 - PLANO TERRENO E PLANO CELESTE (MARCAÇÕES DO AUTOR). FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	313
FIGURA 209 - COMPARAÇÃO ENTRE GRAVURA E IMAGEM DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR E GRAVURA.....	314
FIGURA 210 - VASO ESPIRITUAL. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	315
FIGURA 211 - VIRGEM E MENINO JESUS EM DETALHE. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	316
FIGURA 212 – DETALHE DO ANJO COM FAIXA (DA ESQUERDA). FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	317
FIGURA 213 – DETALHES DOS ANJOS COM FAIXA (DIREITA). FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	317
FIGURA 214 – DETALHE DOS OBJETOS DOS RELIGIOSOS (DIREITA). FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	318
FIGURA 215 – DETALHE DE SÃO BOAVENTURA. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	319
FIGURA 216 – DETALHE DE SÃO BERNARDO. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	320
FIGURA 217 – DETALHES DOS BISPOS FRANCISCANOS. FOTOS DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	321
FIGURA 218 - COMPARAÇÃO ENTRE GRAVURA E IMAGEM DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR E GRAVURA.....	322
FIGURA 219 - VASO DE INSÍGNIAS. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	323
FIGURA 220 – DETALHE DA VIRGEM NO CENTRO DA COMPOSIÇÃO. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	324
FIGURA 221 – DETALHES DOS OBJETOS DA VIRGEM. FOTOS DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	325
FIGURA 222 – DETALHES DOS DEVOTOS DA VIRGEM. FOTOS DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	326
FIGURA 223 - COMPARAÇÃO ENTRE GRAVURA E IMAGEM DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR E GRAVURA.....	328
FIGURA 224 - VASO HONORÁVEL. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	329

FIGURA 225 – DETALHES DA VIRGEM E INSCRIÇÕES RELACIONADAS A ELA. FOTOS DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	330
FIGURA 226 - CORTE REAL REPRESENTANDO O PODER SECULAR EM DETALHE. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	331
FIGURA 227 - GRUPO DE RELIGIOSOS E SÃO FRANCISCO ADORANDO A VIRGEM. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	332
FIGURA 228 – DETALHE DA MESA DO ALTAR. FOTO DO ARQUIVO PESSOAL DE FREI HUGO FRAGOSO.....	333
FIGURA 229 - COMPARAÇÃO ENTRE GRAVURA E IMAGEM DO CONVENTO. FOTO DO AUTOR E GRAVURA.....	334
FIGURA 230 - ASSOCIAÇÃO ENTRE LEGENDAS DA GRAVURA E DA PINTURA. FOTO DO E MONTAGEM DO AUTOR.	335
FIGURA 231 - CRISTO E FRANCISCANOS NO CÉU. FOTO DO AUTOR.....	337
FIGURA 232 – DETALHE DE SÃO FRANCISCO, SÃO BOAVENTURA E FRANCISCANOS. FOTO DO AUTOR.	338
FIGURA 233 - SÃO FRANCISCO DESCENDO O CRISTO DA CRUZ - ALTAR-MOR DA IGREJA CONVENTUAL. FOTO DO AUTOR.	339
FIGURA 234 - SANTA CEIA NOS CORREDORES DO PRIMEIRO PAVIMENTO DO CONVENTO DA ORDEM PRIMEIRA DE SALVADOR. FOTO DO AUTOR.....	343
FIGURA 235- SANTA CEIA NA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SALVADOR BAHIA. FOTO DO AUTOR.	344
FIGURA 236 - – PRISÃO DE JESUS - DETALHE. FOTO DO AUTOR.	345
FIGURA 237 – DETALHE DOS SOLDADOS RASGANDO AS VESTES DO CRISTO. FOTO DO AUTOR.	346
FIGURA 238 - FORRO DO NÁRTEX. FOTO DO AUTOR.	347
FIGURA 239 - CAIXOTÃO DO FORRO DO NÁRTEX - FOTO DO AUTOR.	350
FIGURA 240 – DETALHE DA EXECUÇÃO DE SÃO MANUEL. FOTO DO AUTOR.....	352
FIGURA 241 – DETALHE DA EXECUÇÃO DE SÃO MANUEL. FOTO DO AUTOR.....	353
FIGURA 242 - EXECUÇÃO DE SÃO JOÃO BATISTA - FOTO DO AUTOR.....	355
FIGURA 243 – DETALHE DA EXECUÇÃO DE SÃO JOÃO BATISTA - FOTO DO AUTOR. ...	355
FIGURA 244 - JOÃO BATISTA E CRISTO NO COLO DA VIRGEM. FOTO DO AUTOR.....	356
FIGURA 245 - PERSONAGEM NÃO IDENTIFICADA. FOTO DO AUTOR.....	357
FIGURA 246 – PERSONAGEM NÃO IDENTIFICADA PORTANDO A CRUZ E A O ALICATE. FOTO DO AUTOR.	358
FIGURA 247 - ANJO E O PELOURINHO. FOTO DO AUTOR.	359
FIGURA 248 - ANJO COM A BALANÇA E A ESPADA. FOTO DO AUTOR.....	360
FIGURA 249 - ANJO E O ALICATE - FOTO DO AUTOR.	361
FIGURA 250 - ANJO E OS LÍRIOS. FOTO DO AUTOR.	362
FIGURA 251 - ANJO E A CRUZ. FOTO DO AUTOR.....	362
FIGURA 252 - VIRGEM EM AUXÍLIO AO FRADE ENVIADA POR CRISTO. FOTO DO AUTOR.	372
FIGURA 253 - RELAÇÃO HIERÁRQUICA E DEMONSTRAÇÃO DAS TRÊS TEMÁTICAS REUNIDAS EM UM DOS CAIXOTÕES DA PINTURA DO FORRO DA SACRISTIA (MARCAÇÕES DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	373
FIGURA 254 - CRISTO E A VIRGEM AUXILIANDO FRADES FRANCISCANOS. FOTO DO AUTOR.	375
FIGURA 255 - VIRGEM ENVIA ANJO EM AUXÍLIO DE FRANCISCANO. FOTO DO AUTOR..	376
FIGURA 256 – A VIRGEM ENVIA SUAS SANTAS AUXILIADORAS (MÁRTIRES) PARA ACUDIR FRANCISCANO. FOTO DO AUTOR.....	377
FIGURA 257 - VIRGEM PRESTANDO AUXILIO A MORIBUNDO. FOTO DO AUTOR.	378

FIGURA 258 - CRISTO ENVIA SUA MÃE EM AUXÍLIO DE FRANCISCANO. FOTO DO AUTOR.	379
FIGURA 259 - IMAGEM NÃO IDENTIFICADA - RELAÇÃO ENTRE VIRGENS E FRANCISCANOS SEGUNDO O QUE VEMOS EM SEUS VESTÍGIOS. FOTO DO AUTOR.	381
FIGURA 260 - CRISTO E VIRGEM AUXILIANDO RELIGIOSO. FOTO DO AUTOR.	382
FIGURA 261 - FRADE TEM A VISÃO DA VIRGEM E DO CRISTO EM PLENA PREGAÇÃO. FOTO DO AUTOR.	383
FIGURA 262 - VIRGEM APRECIANDO A CONSAGRAÇÃO DA HÓSTIA POR UM PADRE. FOTO DO AUTOR.	384
FIGURA 263 - APARIÇÃO DA VIRGEM PARA SÃO FRANCISCO E SANTA CLARA. FOTO DO AUTOR.	385
FIGURA 264 - FRANCISCANO SENDO AUXILIADO PELA VIRGEM POR INTERMÉDIO DE ALGUM ANJO OU SANTO. FOTO DO AUTOR.	386
FIGURA 265 - VIRGEM CONSOLA O CHORO DE UM FRANCISCANO. FOTO DO AUTOR.	387
FIGURA 266 - CRISTO E VIRGEM EM AUXÍLIO A UM RELIGIOSO DORMINDO. FOTO DO AUTOR.	388
FIGURA 267 - VIRGEM GUARDANDO FRADES PEREGRINOS EVANGELIZADORES. FOTO DO AUTOR.	390
FIGURA 268 - VIRGEM AO LADO DE FRANCISCO QUANDO O SANTO ENFRENTA OS SARRACENOS. FOTO DO AUTOR.	391
FIGURA 269 - VIRGEM ATENDENDO AOS PEDIDOS DE FRANCISCANO QUE ROGA PELAVIDA DO SEU IRMÃO CONFRADE. FOTO DO AUTOR.	392
FIGURA 270 - IMAGEM VIVA DA VIRGEM MOSTRA O CRISTO A SANTO ANTÔNIO. FOTO DO AUTOR.	393
FIGURA 271 - VIRGEM MOSTRANDO O SEU FILHO A UM FRANCISCANO. FOTO DO AUTOR.	394
FIGURA 272 - 18ª IMAGEM- TRINDADE FRANCISCANA. FOTO DO AUTOR.	397
FIGURA 273- CORDÃO E AÇOITE EM DETALHE (MARCAÇÕES DO AUTOR). FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.	399
FIGURA 274 - SÃO FRANCISCO QUE CARREGA A CRUZ (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.	400
FIGURA 275 - QUADRO QUE INDICA A RELAÇÃO DE SÃO FRANCISCO COM A CRUZ NO INTERIOR DO CONVENTO. FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	401
FIGURA 276 - O GLOBO EM DETALHE - RELAÇÕES COM A IMAGEM PRINCIPAL DO ALTAR-MOR (MARCAÇÕES DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	402
FIGURA 277 - RELAÇÃO DE SÃO FRANCISCO E OS LÍRIOS (MARCAÇÃO DO AUTOR). FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.	403
FIGURA 278 - CABELOS DE SÃO FRANCISCO X CABELOS DA IMACULADA (MARCAÇÃO DO AUTOR) FOTO E MONTAGEM DO AUTOR.	404

LISTA DE ESQUEMAS GRÁFICOS

ESQUEMA GRÁFICO 1 - PLANTA BAIXA DO PRIMEIRO PAVIMENTO DO CONVENTO - EM DESTAQUE TEMÁTICA FRANCISCANA (MARROM). ESQUEMA DO AUTOR.	39
ESQUEMA GRÁFICO 2 - PLANTA BAIXA DA SALA DA RECEPÇÃO COM AS MARCAÇÕES DA DISTRIBUIÇÃO DOS PAINÉIS DE MADEIRA. ESQUEMA DO AUTOR.....	57
ESQUEMA GRÁFICO 3 - SUBDIVISÕES DA CENA (MARCAÇÕES DO AUTOR) - FOTOS E MONTAGEM DO AUTOR.....	79
ESQUEMA GRÁFICO 4 - SALVAMENTO DAS ALMAS POR SÃO FRANCISCO - ESQUEMA DO AUTOR.	80
ESQUEMA GRÁFICO 5- PLANTA BAIXA DA IGREJA CONVENTUAL COM MARCAÇÃO DA LOCALIZAÇÃO DOS PAINÉIS DE AZULEJO - ESQUEMA DO AUTOR.....	95
ESQUEMA GRÁFICO 6 - LOCALIZAÇÃO E RELAÇÃO ENTRE AS CONVERSÕES PÚBLICAS DE SÃO FRANCISCO NO NÁRTEX E NA CAPELA-MOR - FOTOS DO AUTOR	118
ESQUEMA GRÁFICO 7 - PLANTA BAIXA DA SACRISTIA E MOBÍLIA. ESQUEMA DO AUTOR.	135
ESQUEMA GRÁFICO 8- COMPARAÇÃO ENTRE A SACRISTIA DO CONVENTO DA ORDEM PRIMEIRA DE SALVADOR COM A DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE OURO PRETO. ESQUEMA E FOTOS DO AUTOR.....	136
ESQUEMA GRÁFICO 9- LOCALIZAÇÃO DAS PINTURAS DE CAVALETE NA SACRISTIA. ESQUEMA DO AUTOR.....	137
ESQUEMA GRÁFICO 10- DIVISÃO DAS PINTURAS DA SACRISTIA EM CICLOS SEGUNDO SOBRAL. ESQUEMA DO AUTOR.....	137
ESQUEMA GRÁFICO 11 - LOCALIZAÇÃO DA TEMÁTICA MARIANA NO CONVENTO - PRIMEIRO PAVIMENTO. ESQUEMA DO AUTOR.	162
ESQUEMA GRÁFICO 12 - HIERARQUIA CELESTE E HUMANA. ESQUEMA DO AUTOR...	177
ESQUEMA GRÁFICO 13 - POSIÇÃO DAS SANTAS DA ORDEM SEGUNDA E TERCEIRA NA PINTURA DE TETO DA SALA DA RECEPÇÃO. ESQUEMA DO AUTOR.....	188
ESQUEMA GRÁFICO 14 - POSICIONAMENTO DOS PAPAS. ESQUEMA DO AUTOR.....	196
ESQUEMA GRÁFICO 15 - POSIÇÃO DOS DOUTORES DA ORDEM FRANCISCANA NA PINTURA DE TETO DA SALA DA RECEPÇÃO. ESQUEMA DO AUTOR.....	201
ESQUEMA GRÁFICO 16- FORRO DA NAVE CENTRAL DA IGREJA CONVENTUAL - MARCAÇÃO DE AUTORIA DAS ESTRUTURAS. ESQUEMA DO AUTOR.	206
ESQUEMA GRÁFICO 17- LOCALIZAÇÃO DO MEZANINO (QUADRADO VERDE) - NUMERAÇÃO DOS OCTÓGONOS DE ACORDO COM A CRONOLOGIA DOS FATOS. ESQUEMA DO AUTOR.....	209
ESQUEMA GRÁFICO 18 - GENEALOGIA DE CRISTO SIMPLIFICADA. ESQUEMA DO AUTOR.	213
ESQUEMA GRÁFICO 19 - APARIÇÕES DA IMACULADA NO TETO DA NAVE CENTRAL. ESQUEMA DO AUTOR.....	219
ESQUEMA GRÁFICO 20 - FORRO DA SALA CAPITULAR. ESQUEMA DO AUTOR.....	248
ESQUEMA GRÁFICO 21 - OLHARES DAS TRINTA E DUAS VIRGENS DO TETO DA SALA DA RECEPÇÃO. ESQUEMA DO AUTOR.....	281
ESQUEMA GRÁFICO 22 - TETO CAPITULAR DESTACANDO AS ESTRELAS A E B. ESQUEMA DO AUTOR.....	282
ESQUEMA GRÁFICO 23 - TETO CAPITULAR DESTACANDO AS ESTRELAS C E D. ESQUEMA DO AUTOR.....	287
ESQUEMA GRÁFICO 24 - TETO CAPITULAR DESTACANDO AS ESTRELAS E E F. ESQUEMA DO AUTOR.....	288

ESQUEMA GRÁFICO 25 - PLANTA BAIXA DA SALA CAPITULAR, COM DESTAQUE DAS DIFERENTES TEMÁTICAS ENTRE OS PAINÉIS DE MADEIRA. ESQUEMA DO AUTOR.	292
ESQUEMA GRÁFICO 26 - RECOMPOSIÇÃO GRÁFICA DA SALA CAPITULAR COM SEUS RESPECTIVOS PAINÉIS. FOTOS E ESQUEMA DO AUTOR.	292
ESQUEMA GRÁFICO 27 - EM DESTAQUE NA COR VERMELHA A LOCALIZAÇÃO DA TEMÁTICA CRISTOLÓGICA NA PLANTA BAIXA DO PRIMEIRO PAVIMENTO DO CONVENTO. ESQUEMA DO AUTOR.	336
ESQUEMA GRÁFICO 28 - PREVALÊNCIA DA TEMÁTICA FRANCISCANA SOBRE A CRISTOLÓGICA. ESQUEMA DO AUTOR.	341
ESQUEMA GRÁFICO 29 - FORRO DO NARTEX DESTACANDO OS CAIXOTÕES DECORATIVOS. ESQUEMA DO AUTOR.	349
ESQUEMA GRÁFICO 30 - FORRO DO NÁRTEX DESTACANDO OS CAIXOTÕES QUE MOSTRAM OS QUATRO EVANGELISTAS. ESQUEMA DO AUTOR.	351
ESQUEMA GRÁFICO 31 - FORRO DO NÁRTEX DESTACANDO OS CAIXOTÕES QUE MOSTRAM CENAS DE MARTÍRIO. ESQUEMA DO AUTOR.	353
ESQUEMA GRÁFICO 32 - FORRO DO NÁRTEX DESTACANDO OS CAIXOTÕES QUE MOSTRAM SIMBOLOGIAS QUE ALUDEM A PAIXÃO DE CRISTO. ESQUEMA DO AUTOR.	356
ESQUEMA GRÁFICO 33 - PLANTA BAIXA COM LOCALIZAÇÃO DA REUNIÃO DAS TRÊS TEMÁTICAS NA SACRISTIA. ESQUEMA DO AUTOR.	363
ESQUEMA GRÁFICO 34 - DESENHO DO TETO DA SACRISTIA COM NUMERAÇÃO (MARCAÇÃO DO AUTOR). SOBRAL, 2009, P. 277.	364
ESQUEMA GRÁFICO 35 - HIERARQUIA ENTRE: CRISTO, VIRGEM, SÃO FRANCISCO, ANJOS, SANTOS E ORDEM FRANCISCANA. ESQUEMA DO AUTOR.	395

SUMÁRIO

	RESUMO	21
	ABSTRACT	22
1	INTRODUÇÃO	23
2	CONTEXTO HISTÓRICO	30
3	IMAGENS COM TEMÁTICA FRANCISCANA	39
3.1	IDENTIDADE CONTEMPLATIVA	40
3.2	PAINÉIS DA SALA DE RECEPÇÃO	57
3.3	AZULEJOS DA IGREJA	94
3.4	PAINÉIS DO CORO	121
3.5	PAINÉIS DA SACRISTIA.....	134
4	IMAGENS COM TEMÁTICA MARIOLÓGICA.....	161
4.1	FORRO DA SALA DE RECEPÇÃO.....	163
4.2	FORRO DA IGREJA CONVENTUAL.....	202
4.1.1	ESTRELAS NO FORRO DA IGREJA.....	235
4.3	FORRO DA SALA CAPITULAR.....	245
4.4	PAINÉIS DA SALA CAPITULAR.....	288
5.	IMAGENS COM TEMÁTICA CRISTOLÓGICA.....	334
5.1	PINTURA DE TETO DOS CORREDORES.....	335
5.2	FORRO DO NÁRTEX.....	345
6.	FORRO DA SACRISTIA.....	361
7.	TRINDADE FRANCISCANA.....	395
8	CONCLUSÃO.....	405
9.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	410
	ANEXOS	423

RESUMO

O presente trabalho trata-se da nossa pesquisa de Mestrado, intitulada “A retórica visual do Convento de São Francisco de Salvador – Bahia”, que visa analisar o discurso visual da Ordem Franciscana do século XVIII através das pinturas no interior daquele convento. Esta série de imagens possui seis temáticas básicas: franciscana, mariana, cristológica, mitológica, escravista e decorativa, mas iremos nos ater somente às três primeiras, de cunho mais diretamente religioso.

Nossa pesquisa está focada na análise do discurso visual, apoiando-se nas interrelações entre aquelas imagens pintadas e também com as esculturas, atentando-nos aos locais em que estão inseridas, com suas respectivas funcionalidades – sobretudo litúrgicas. Lançaremos mão de outros templos franciscanos para propormos comparações, bem como utilizaremos documentos e estatutos do período para complementarmos nossas análises.

Creemos que todos os grupos de painéis estão em defesa dos ideais franciscanos, o que nos leva a supor que fazem parte de um programa iconográfico único, distribuído nos espaços conventuais de acordo com suas capacidades físicas e funcionalidades.

Palavras-chave: Franciscanismo, Imaculada-Conceição, Cristológica e retórica visual.

ABSTRACT

The present work is our Master research titled "The visual rhetoric of the Convent of St. Francis of Salvador - Bahia," which aims to analyze the visual discourse of the Franciscan Order of the eighteenth century through the paintings in the interior of the convent. This series of images has six basic themes: Franciscan, Marian, Christological, mythological and decorative slavery, but we will stick only to the first three, of a more directly religious.

Our research is focused on the analysis of visual discourse, drawing on the interrelationships between those images and also painted sculptures, paying attention to the places where they belong, with their features - especially liturgical. We will release the hand of other temples Franciscans to propose comparisons, and will use documents and statutes for the period we complement our analysis.

We believe that all panels are groups in defense of the Franciscan ideal, which leads us to suppose that part of a unique iconographic program, distributed in the convent spaces according to their physical capabilities and features.

Keywords: Franciscanism, Immaculate Conception, Christological and visual rhetoric.

Introdução

O objetivo desta dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo é estudar as pinturas encontradas no convento de São Francisco da Bahia, localizado na cidade de Salvador¹. Este trabalho busca estudar a retórica do seu discurso imagético, considerando as especificidades e semelhanças próprias a cada um de seus espaços e realizando comparações com os demais templos franciscanos do mesmo período.

A edificação do convento é composta por quatro pavimentos: três grandes e um menor, onde está localizada a biblioteca. Entretanto, com o intuito de estabelecer um recorte, esta pesquisa restringiu a análise às imagens que estão em locais onde ocorrem ritos litúrgicos ou que apresentam uma ou mais das três principais temáticas iconográficas do convento, como veremos a seguir. Portanto, encontram-se incluídos no objeto da pesquisa: a sala da recepção, a igreja, os corredores que interligam a igreja à sacristia, e a sacristia à sala do Capítulo. E está excluído o claustro, constituído por dois pavimentos contendo painéis de azulejos, que merecem estudos à parte – embora não deixem de ser evocados em comparações que podem ser feitas com outras imagens do convento –; além da enfermaria, das celas, do refeitório, da biblioteca, da capela mortuária, do cemitério, da senzala e dos jardins.

As imagens que estudamos nesta dissertação se apresentam em diversos suportes e materiais: tratam-se de pinturas de cavalete, de pinturas de azulejo e em teto, as quais, em sua maioria remetem à Imaculada Conceição, enquanto as paredes abrigam painéis - de azulejo ou pintura em madeira) – que se referem à hagiografia de São Francisco ou de santos “irmãos de

¹ Informamos que para este trabalho usaremos como guia de normalização das regras da ABNT os seguintes volumes:

BECCALLI Ângela Maria; CARVALHO; Isabel Maria Louzada, PEROTA, Maria Luiza Loures Rocha. **Normalização e apresentação de trabalhos científicos e acadêmicos**: Guia para alunos, professores e pesquisadores da UFES. Vitória: Gráfica UFES, 2008, 5ª Ed.

Guia para a normalização de referências: NBR

Ordem”. Outros locais estão reservados às pinturas que remetem exclusivamente à figura do Cristo e à relação entre ele e Francisco. A fim de melhor procedermos nossa análise, optamos por sistematizar as temáticas de forma pedagógica, por meio das seguintes denominações: temática franciscana, temática mariológica, temática cristológica, temática mitológica e temática ornamental. Apenas as temáticas franciscana, mariológica e cristológica compõem o nosso objeto de pesquisa, porque são aquelas que predominam nos espaços mencionados antes, além de serem as mais relevantes para o discurso visual do convento. A temática mitológica está limitada ao claustro, enquanto a ornamental perpassa toda as demais, e será por nós abordada apenas superficialmente. Cabe ainda observar que algumas imagens não se incluem nas temáticas acima mencionadas, e que possuem relação com as devoções comuns aos escravos da época: são os santos negros São Benedito e Santa Ifigênia. Como se trata de imagens episódicas, e que têm uma relação menos direta com os três temas principais, elas também não foram incluídas como objeto preferencial de nosso estudo.

Sucessivas visitas *in loco* foram essenciais para analisar com cuidado as imagens, e estudar o programa iconográfico de cada um daqueles espaços. Foi essencial também a pesquisa bibliográfica, que possibilitou o conhecimento do trabalho desenvolvido por outros pesquisadores que já abordaram esse mesmo objeto com recortes similares. Merecem destaque o franciscano Frei Sizing, frade alemão que veio para o Brasil na década de cinquenta do século passado e publicou um dos primeiros estudos sobre o convento; a professora e historiadora da arte baiana Maria Helena Ochi Flexor; o historiador da arte baiano Carlos Ott; e, sobretudo, o professor e historiador da arte português Luís de Moura Sobral, principal referência para essa pesquisa. Este autor realizou um estudo intitulado “Ciclos das pinturas de São Francisco”², no qual as pinturas dessa edificação são analisadas em espaços semelhantes aos que serão abordados nessa investigação, exceto pelo nártex, forro da sacristia e pelos corredores. No entanto, a principal diferença de nossa proposta em relação à de Sobral é que a dele não está direcionada a uma análise da

² SOBRAL, 2009, p. 269.

retórica imagética e suas relações com o contexto político-social, mas é dirigida à identificação iconográfica e à atribuição de autoria. Deve ser ainda destacada a importância do trabalho do autor, devido ao fato de ter sido o ponto de partida para a nossa análise. No que concerne à atribuição de autoria e à identificação iconográfica, na maior parte das vezes nossa dissertação apenas deu continuidade às propostas de Sobral, embora em alguns momentos tenha retificado algumas de suas atribuições.

Embora a publicação de Frei Sizing seja do ano de 1936, seu estudo intitulado “Maravilhas da religião e da arte no Convento de São Francisco da Bahia”, publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro³, foi muito relevante para este trabalho. Ele nos permitiu traçar paralelos entre as pesquisas atuais e transmitir informações que desapareceram ao longo deste último século. Graças às detalhadas descrições que ele fez, é possível, por exemplo, propor algumas análises do forro da sacristia, atualmente quase invisíveis, por seu avançado estado de deterioração.

Outro autor que poderíamos chamar de clássico é Carlos Ott, com conhecidas obras sobre as imagens pintadas presentes no convento⁴. Ele privilegia também a abordagem descritiva e de estabelecimento de autoria e datação, embora muitas de suas conclusões não tenham fundamentação documental, baseando-se em observações empíricas bastante questionáveis. Contudo, é necessário reconhecer, que ele foi responsável por fornecer um grande aparato de documentos para os estudiosos do convento. Muitos desses, hoje perdidos só são conhecidos a partir das transcrições em suas obras.

O quarto pilar para essa dissertação foi Maria Helena Ochi Flexor, sobretudo em função de sua pesquisa documental. A obra de Flexor não somente possibilitou o acesso aos dados históricos da construção do convento como também forneceu um importante histórico de suas transformações, dos seus processos de restauração, das suas aquisições e das funções que

³ SIZING, Pedro (Fr.). Maravilhas da religião e da arte no Convento de São Francisco da Bahia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.

⁴ OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura**. MWM: São Paulo, 1982.

desempenhou no decorrer dos séculos. No entanto, diferentemente de Sobral e Sizing, a professora e pesquisadora pouco trata de questões iconográficas, exceto em casos raros, como o trabalho publicado no colóquio luso brasileiro, que ela iniciou analisando os painéis de azulejo no interior da igreja conventual⁵. Destacamos, ainda, o seu artigo “Santo Antônio de Lisboa e da Bahia” que narra as origens da devoção a Santo Antônio em Salvador, e que nos auxiliou na análise das posições de destaque do santo no programa iconográfico do convento.

No ano de 2009, Flexor e o Frei Hugo Fragoso, que atua no convento como historiador e professor na formação de novos frades, publicou o mais recente livro sobre o convento de São Francisco: “Igreja e Convento de São Francisco da Bahia”⁶. Os referidos professores organizaram uma coletânea de textos que reúnem as mais recentes pesquisas sobre o convento.

Frei Pedro Kanob, membro da OFM Primitiva Igreja de São Francisco, aborda a chegada dos franciscanos à Bahia e apresenta a dicotomia da história do convento baiano, sua primeira morada na antiga capitania. Além disso, o autor ainda levanta questões históricas, entre as quais destacamos a entrada da Irmandade Negra de São Benedito e Santa Ifigênia, as aquisições importantes do convento, seus aspectos funcionais e o artigo já antes publicado em forma de livro, “Azulejos do Convento de São Francisco”⁷.

É necessário ainda destacar a contribuição do historiador frei Marcos Antônio de Almeida, OFM, por meio de sua tese de doutorado intitulada “Mudança de Hábito: o papel e atuação do Convento de São Francisco de Salvador (1779-1825)”⁸, para melhor compreensão da importância do convento perante a sociedade, a Igreja e Portugal, no contexto colonial do século XVIII .

É importante ainda ressaltar outras publicações que não tratam diretamente do convento da Ordem Primeira, objeto dessa dissertação, mas da Ordem

⁵ FLEXOR, 2009, pág. 157-212.

⁶ FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Hugo OFM. **Igreja de São Francisco da Bahia**. 1 Edição. Salvador: Odebrecht, 2009.

⁷ KANOB, 31-46.

⁸ ALMEIDA, 1994, p. 87- 122.

Terceira, ou seja, o edifício anexo ao lado do nosso. Tais estudos nos ajudam a reconfigurar o pensamento franciscano da Ordem, além de compararem iconograficamente as obras e a importância da Ordem no contexto em que estava inserida. Merece destaque a obra de Marieta Alves, “História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico São Francisco da Congregação da Bahia”⁹, que, em parceria com Carlos Ott, foi uma das primeiras pesquisadoras no estado, a promover o resgate histórico documental das Ordens religiosas. Essa publicação, do ano de 1948, realiza um levantamento histórico da Ordem Terceira Franciscana, desde a construção de sua capela até as relações com a sua subordinada vizinha, a Ordem Primeira Franciscana. Os estudos desenvolvidos por Maria Vidal de Negreiros Camargo dão prosseguimento à obra de Alves, como demonstra o título de seu livro: “A venerável Ordem Terceira: retomando o caminho de Marieta Alves”¹⁰. Devemos citar, ainda, as pesquisas da professora Ana Palmira Bittencourt Santos Casimiro sobre a fachada da capela da Ordem Terceira¹¹.

Sob uma perspectiva geral, os estudos do franciscanismo no Brasil muito devem às obras do frei franciscano alemão (que viveu no Brasil quase durante todo o tempo) Basílio Rower (1877-1958), especialmente suas “Páginas da História franciscana no Brasil”. Também recorreremos às obras da filósofa Maria do Carmo Tavares de Miranda, “Os franciscanos e a Formação do Brasil”¹² e do Frei Venâncio Willeke OFM, “Missões franciscanas no Brasil”¹³.

Além disso, foi de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa, a autorização para consulta de documentos primários concedida pelo frei Hugo Fragoso, que, na ocasião, ocupava o cargo de frei historiador do convento. Ainda que o nosso acesso tenha sido limitado em virtude da reforma pela qual

⁹ ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico São Francisco da Congregação da Bahia**. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1948.

¹⁰ CAMARGO, 373-415.

¹¹ CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. **Mentalidade e estética na Bahia Colonial: a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia e o frontispício da sua igreja**. 1995.

¹² MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. **Os Franciscanos e a Formação do Brasil**. Recife: Imprensa Universitária, 1969.

¹³ WILLEKE, Venâncio (frei). **Missões Franciscanas no Brasil**. 2ª edição. Vozes: Petrópolis, 1978.

a biblioteca do convento passava no período de pesquisa *in situ*, destacamos o acesso à cópia dos Estatutos da Ordem Franciscana no Brasil, documento que possibilitou a compreensão do funcionamento e das regras internas do convento, incluindo desde a rotina até as festas da Instituição.

Para a construção do arcabouço teórico que fundamentou esta dissertação, baseamo-nos em estudos sobre as imagens feitos pelo medievalista Jean-Claude Schmitt, destacando a obra “O corpo das imagens”¹⁴. O trabalho do pesquisador chamou nossa atenção, por exemplo, para a necessidade do estudo das imagens em séries e considerando o lugar para o qual foram feitas. Também destacamos a obra “El ojo místico pintura y vision religiosa em El siglo de oro español”, de Victor Stoichita¹⁵, sobre as visões nas imagens. Tal obra nos forneceu importantes ferramentas teóricas para lidar com as numerosas representações de milagres e visões em nosso corpus iconográfico. Além desses, citamos Georges Didi-Huberman, na obra “Ante el tiempo”¹⁶, que nos instigou a olhar a imagem de forma problematizadora e crítica.

Com o intuito de organizar o nosso trabalho da melhor forma possível e chegarmos às conclusões por ele propostas, dividimos esta dissertação em sete capítulos. Após esta introdução, o segundo capítulo fornece um recorrido sobre a história da Ordem Franciscana Salvador.

O capítulo três trata do contexto histórico da chegada dos franciscanos à Bahia, e sua fixação no território até a edificação do convento. Fazemos uma revisão bibliográfica dos autores anteriormente mencionados destacando a questão da fixação dos franciscanos.

No capítulo quatro, analisamos as imagens cuja temática principal é o franciscanismo – tanto os aspectos hagiográficos de São Francisco como ideais da Ordem. Para a realização desse estudo, servimo-nos das fontes

¹⁴ SCHIMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura na idade média. São Paulo: EDUSC, 2007.

¹⁵ STOICHITA, Victor I. **El ojo místico**: Pintura e vision religiosa en el Siglo de Oro español. Espanha: Alianza Forma, 1995.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006

escritas relativas à vida do santo e de comparações com outras casas franciscanas. O capítulo trata, especialmente de imagens que se referem ao que chamamos de pontos altos da vida do santo, como a estigmatização, o nascimento, os milagres em vida e póstumos, além do ideal difundido pela Ordem de São Francisco como o *Alter Christus*.

No capítulo cinco, estudamos as imagens com temática mariológica que estão concentradas nos forros do convento. A ideia central dessas pinturas é defender o ideal da Imaculada Conceição, sustentado pelos franciscanos até a sua aprovação como dogma em meados do século XIX. Nesse capítulo, é possível ver a importância atribuída a Maria pela Ordem franciscana, e ainda sua devoção e o posicionamento da mesma na escala hierárquica divina.

No capítulo seis, analisamos as imagens com temática cristológica. Tratam-se das imagens nas quais a figura do Cristo aparece em destaque, associada sobretudo à sua Paixão, em lugares como o nártex e os corredores que ligam a igreja à sacristia. Nesse capítulo, enfatizamos o suplício vivido por Jesus em analogia ao desejo de Francisco de viver e sentir a mesma dor.

No capítulo sete, as três temáticas são abordadas em conjunto, nas mesmas imagens. Nele, são analisados os painéis ainda visíveis do forro da sacristia, em muito auxiliados pelas descrições de Sizing.

No capítulo oito, o foco é o que Sobral denominou como a imagem do “Francisco triunfante”, que chamamos de “Francisco hibridizado”, por possuir atributos semelhantes aos do Cristo, da Virgem e do próprio São Francisco.

O último capítulo é a conclusão, e apresenta as considerações da pesquisa realizada durante mais de dois anos. Considerando os outros trabalhos que abordam a temática, cremos que nossa pesquisa pode contribuir para os estudos sobre a iconografia do convento de São Francisco de Salvador, principalmente por apresentar novos dados e abordar pontos que ainda não tinham sido analisados pelos pesquisadores anteriores.

2. Contexto histórico



Figura 1 - Convento de São Francisco da Bahia - frontispício da igreja. Disponível em: http://www.google.com.br/imgres?q=convento+de+s%C3%A3o+francisco+da+bahia&um=1&hl=pt-BR&biw=1400&bih=949&tbs=isz:l&tbn=isch&tbnid=EMVOOKhUyLo_EM:&imgrefurl=http://www.igespar.

O cristianismo chega ao Brasil quando os portugueses tomam posse do território brasileiro por meio da esquadra de Cabral, que, conforme relato de Rower¹⁷, trouxe treze frades franciscanos. Pouco a pouco, a Igreja foi se organizando em solo brasileiro, fato marcado pela instituição do primeiro

¹⁷ ROWER, 1957, p. 89

bispado. Data da época do primeiro bispo, D. Sebastião Monteiro da Vide, um dos documentos mais importantes para tal organização, denominado as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, promulgadas em 1707, baseadas no Concílio de Trento e nas chamadas Constituições Portuguesas¹⁸, mas adaptadas à realidade da colônia, e aos interesses mútuos da Igreja e da Coroa Portuguesa.

Essa aliança entre as duas instituições, também conhecida como o Padroado, previa que os governantes portugueses teriam autoridade para deliberarem sobre certos temas próprios à Igreja em seus territórios, como em relação às autorizações para construções de templos, à nomeação para cargos eclesiásticos, entre outros. E isso ocorria desde o início da colonização, através da Mesa de Consciência das Ordens, instituição que tratava de todos os assuntos do Reino e ultramar, inclusive resoluções favoráveis a Portugal em detrimento da Igreja¹⁹. Sendo assim, a data supracitada só teria sido uma integração de tais bulas e a instituição efetiva do que já acontecia há anos.

A contrapartida do Estado pode ser vista por meio da atuação da Igreja na Colônia. Ele exerceu um papel determinante na estrutura das cidades. A presença dos franciscanos em Salvador tem início quando a Câmara solicita a Frei Melchior, de Santa Catarina, a presença de frades com o objetivo de fundar um convento na cidade. Atendendo a tais pedidos, Frei Melchior, acompanhado de cinco outros frades, desembarca em Salvador no ano de 1587, com o intuito de construir o convento²⁰. Segundo Flexor, a autorização para a edificação do primeiro convento teria sido concedida pelo Papa Xisto V, que determinou que Frei Antônio da Ilha e Frei Francisco de São Boaventura se encarregassem dessa incumbência²¹. Os referidos frades teriam desembarcado no Brasil juntamente a Cristovão de Barros, quando o Bispo e também Governador da Bahia, D. Antônio de Barros, estava no poder.

¹⁸ SANTO, Frei Cosme do Espírito. **Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil**. Lisboa: Oficina de Manoel & Joseph Lopes Ferreyra, 1708.

¹⁹ SANTOS, Paulo Roberto Silva. **Igreja e Arte em Salvador no Século XVIII**. Curitiba: Criar: 2002. P. 25-26.

²⁰ ALVES, 1948, p. 05.

²¹ FLEXOR, 2009, p.159.

Segundo Marco Antônio de Almeida, a primeira morada dos franciscanos recém-chegados teria sido em um local oferecido pelos colonos da Bahia, denominado Monte Calvário, onde atualmente está edificado o Convento do Carmo. De acordo com o autor, o local onde foi construída a primeira ermida da Ordem franciscana era de difícil acesso e estava situado em uma posição periférica em relação ao centro, local em que eram tomadas as mais importantes decisões da primitiva sede colonial²². Após uma breve estadia nesse local, a referida Ordem logo se mobilizou para se mudar desse espaço periférico e se fixar na antiga região central, permanecendo lá até os dias atuais. Assim, o bispo D. Antônio Barreira recebeu, em nome da Ordem, a doação de um terreno comprado e doado pelo fidalgo Antônio Fernandes para a edificação do novo Convento, iniciada no ano de 1597²³. Outra necessidade, além da localização mais central, era um espaço maior, como bem observou Flexor²⁴. Essas duas necessidades podem ser interpretadas como um indício do favoritismo português pela Ordem. Afinal, ela passava a ser instalada próxima aos locais de decisão e onde vivia a elite.

A ampliação do terreno aconteceu graças à compra efetuada pelo bispo da cidade de uma das casas vizinhas, pertencente a Cristóvão Albernez, cuja escritura foi lavrada no dia 24 de abril de 1589. Posteriormente, foram agregados ao terreno as casas e lotes de Martim Afonso Moreira, pagos pelo síndico do convento, e cuja escritura foi datada no dia 5 de dezembro de 1622²⁵. Na tabela 01 constam as datas relacionadas às fases da construção do convento franciscano de Salvador.

²² FLEXOR, 2009, p. 160

²³ Almeida propõe uma reflexão a respeito desta mudança dizendo: Fazer parte de um lugar geograficamente instituído e valorizado pelo poder decisório que ele exerce, fez com que os franciscanos de Salvador articulassem a junção de um projeto expansionista, calcado no limiar do desenvolvimento urbanístico da coroa portuguesa na colônia com o propósito de evangelização personificada em suas grandes fundações ao longo das entradas pelo Recôncavo da Bahia. [...] Assim, o convento tornar-se-á junto à comunidade franciscana o meio de assimilação de uma realidade que se alimenta, de uma forma ou de outra, das variadas relações geográficas, sociais, econômicas e históricas que o torna um ponto de partida e chegada para o alcance dos estágios e dos sistemas culturais. O próprio ambiente físico representado nos grandes espaços conventuais é mais do que um simples espaço amplo e acumulado. ALMEIDA, 1994, p. 28.

²⁴ FLEXOR, 2009, p. 160.

²⁵ FLEXOR, 2009, p. 160.

Tabela 1- Tabela cronológica das fases de construção do convento - Tabela proposta pelo autor

Data	Acontecimentos
1587	Chegada dos franciscanos à Salvador.
1591	Edificação do primeiro Convento.
1630	Transferência do curso de Filosofia e Teologia de Olinda para Bahia.
1657	Primeiro Capítulo Provincial em Salvador.
1659	Separação definitiva entre a Província da Bahia e a de Portugal, realizada pelo Papa Alexandre VIII.
1686	Edificação de um segundo Convento.
1689	Instalação do Curso de Artes
1675	Em Olinda é aprovada – em uma reunião Capitular – a construção de um novo convento.
1692	Autorização para que os terceiros abrissem sua capela própria
1705	Término das obras do convento.
1708	Edificação da igreja e substituição da antiga capela conventual
1713	Inauguração do convento.

De acordo com as Atas Capitulares, no dia 9 de fevereiro de 1675, ficou determinado que os irmãos confrades deveriam sair em esmolação para angariar fundos para a construção do novo convento²⁶. A construção do novo conjunto, aquele que conhecemos hoje, foi iniciada pela parte conventual e posteriormente, pelos corredores. Em 1675, os dormitórios com algumas celas já haviam sido erigidos. Maria Helena Flexor afirma que a cerimônia da “pedra fundamental” teria ocorrido no dia 20 de dezembro de 1686, no quarto domingo do Advento, mesma data em que a festa de Santo Antônio era celebrada. Estava presente à solenidade D. Antônio Luiz de Souza Teles de Menezes, marquês de Minas, governador-geral do Brasil, diante do qual a pedra teria sido conduzida pelo filho do governador, Gaspar de Brito, conde do Prado e Morgado do Engenho²⁷

²⁶ “Assentou-se em mesa que se pudesse fazer novo o nosso Convento e igreja da cidade baiana da Bahia, para que o concede o Irmão Ministro Provincial Frei Simão das Chagas e mais Padres Definidores ao Irmão Guardião Frei Damião de São Francisco, para que possa mandar tirar esmolos pelos fiéis cristãos, para a dita obra”. Atas Capitulares, 106.

²⁷ FLEXOR, 2009, p. 166.

As obras teriam sido concluídas em 1705, fase em que a edificação contava com as celas, o refeitório, a cozinha, as oficinas, a casa de oratório - para as graças depois do jantar e oração pelos mortos. Desde o capítulo de 1692, já era determinado que os dormitórios ficassem no segundo pavimento do prédio e as oficinas, no primeiro²⁸. A casa do oratório, situada ao lado esquerdo da capela-mor, tinha a finalidade principal de realizar os velórios de membros religiosos da Ordem, uma vez que as práticas relacionadas ao enterro eram proibidas a todos, civis e religiosos, no interior da igreja²⁹.

Segundo Willeke, o mestre de obras Manoel Quaresma foi nomeado para a edificação do convento. Segundo Flexor, ele era integrante da equipe de construção da Santa Casa da Misericórdia e da igreja do Santíssimo Sacramento e Santana³⁰.

Quanto ao financiamento dessa grande obra no cenário colonial da cidade de Salvador, é preciso considerar o caráter mendicante da instituição que a ergueu, e, principalmente o favoritismo português que indiretamente foi o seu grande financiador. Assim, ela pôde se beneficiar de rendas obtidas com a celebração de missas, além da ordinária real anual, de esmolas de pão, do fornecimento de hábitos a seculares para sepultamento, de enterros, dentre outras.

As funções primordiais do convento eram a formação sacerdotal e o exercício de práticas religiosas e litúrgicas. Todavia, no decorrer de sua existência, outras foram agregadas à moradia da Ordem, sejam de caráter sazonal - devido a alguma circunstância específica; definitivo; ou mesmo temporário.

Frei Hugo Fragoso aponta a Escola franciscana como um centro de irradiação cultural por meio de ações direcionadas à população ou aos “menores” da sociedade³¹. O autor justifica utiliza um aspecto funcional para justificar essa ideia: ser um centro de formação teológica dos futuros frades. Em seguida, cita

²⁸ ATAS CAPITULARES.

²⁹ Id, Ibid.

³⁰ FLEXOR, 2009, p. 170.

³¹ FRAGOSO OFM, 2009, p. 78.

a fundação do curso de Filosofia, em 1596, e, posteriormente, o de Teologia, em 1607³².

Na época, a formação teológica franciscana acontecia no Nordeste, permanecendo em Salvador até os meados do século XIX. Na tabela 02, é possível conferir alguns dos nomes que contribuíram para o enriquecimento cultural da cidade de Salvador:

Tabela 2 Principais obras e autores que compõem o acervo bibliográfico do Convento no século XVIII. Tabela proposta pelo autor.

	Autores	Obras
1	Frei Vicente de Salvador (1567-1639)	Autor daquela que é considerada a primeira obra sobre a História do Brasil.
2	Frei Francisco dos Santos	Engenheiro responsável pela planta do convento primitivo e igreja de São Francisco.
3	Frei Luiz de Jesus	Projetou e executou as talhas em jacarandá – sacristia – nas naves laterais e no coro.
4	Frei Antônio de Santa Maria de Jabotão	Membro da Academia dos Renascidos e célebre historiador, escreveu o novo Orbe Seráfico Brasílico e o catálogo das principais famílias originárias de Albuquerque e Cavalcanti, em Pernambuco, e Caramurus, na Bahia.
5	Frei Francisco de Santa Rita Bastos Baraúna	Pregador imperial, poeta, autor da Assizeida.
6	Frei Antônio da Virgem Maria de Itaparica	Famoso teólogo, pregador sacro e professor de Teologia Moral no Seminário da Arquidiocese de Salvador durante três décadas.
7	Frei Raimundo Nonato de Madre de Deus Pontes	Orador sacro e professor de Teologia.

A análise da tabela 02 conduz à conclusão de que é possível observar que a irradiação cultural vai além do que diz Fragoso, ou seja, dos estudos

³² “Na verdade essas escolas vieram transferidas de Pernambuco devido à ocupação holandesa em grande parte do Nordeste”. FRAGOSO, 2009, p. 78.

especificamente teológicos³³. As contribuições de professores e estudiosos para o conhecimento também se estenderam ao campo das artes. Frei Luiz de Jesus, por exemplo, foi entalhador das obras de jacarandá. No âmbito da História, merece destaque a obra de Frei Antonio de Santa Maria de Jaboatão, fonte de suma importância para aos estudos sobre a história do Brasil e, principalmente, dos franciscanos³⁴.

O fato de o convento ter sido um local de formação o transformou em um veículo propício ao surgimento de um novo centro intelectual. Havia uma preocupação com a boa formação dos novos frades, comprovada pelo fato de uma das primeiras atitudes dos franciscanos ao chegarem à Bahia ter sido a constituição de um corpo de lentes para estruturar a formação intelectual e moral dos frades³⁵. A organização dos estudos no convento foi se formalizando nas reuniões capitulares que, aos poucos, definiam parâmetros para a nova Escola franciscana, oficializados pelos Estatutos da Ordem Franciscana, sancionados em 1709³⁶.

Uma das edificações que materializam a importância atribuída a esses estudos é a biblioteca no último pavimento do edifício. Segundo Almeida, o acervo da Ordem contava com um privilegiado número de obras literárias de pensadores medievais franciscanos e destaca espaço às obras de João Duns Scotus³⁷. A partir do guardianato de frei Antônio das Chagas, entre 1743-1746, a Ordem começa a registrar a entrada de novas aquisições literárias em sua biblioteca e posteriormente o registro de aspectos importantes do período de

³⁴ O século XVIII franciscano foi marcado pelo apogeu das construções conventuais. O convento franciscano de Salvador foi o centro das pesquisas de Frei Jaboatão (1858-1862), para o estudo e redação de seu Orbe Seráfico Novo Basílico. Em três conventos franciscanos, o Olinda, de Salvador e de João Pessoa, pinturas nas igrejas e salões representam o pensamento franciscano no Brasil. Frei Marcos Antônio de Almeida, 89. Ressaltamos que o acesso a este espaço foi negado sob a justificativa de que o estava passando por uma restauração.

³⁶ FRAGOSO, 2009, p. 79.

³⁷ Conforme determina o Capítulo provincial de 1714, em Toledo na Espanha, a teologia de Duns Scotus seria a forma eleita pela Ordem Franciscana como teologia base para sua vivência conventual. No Capítulo de 1714, os colegiais franciscanos em formação – vivam em regime de reclusão, só recebendo licença para saírem para os deveres da religião, fosse para a assistência litúrgica ou para pedir esmolas. Essas saídas deveriam ser sempre acompanhadas por religiosos idôneos. (ALMEIDA, 1994, p. 103)

funcionamento dos cursos de Filosofia e Teologia no convento. A partir do referido guardião, os seus sucessores também trouxeram obras, tais como: um jogo de *Abulensis* de 18 tomos (Frei Antonio das Chagas); 122 volumes de livros de Filosofia, Teologia, expositivos, predicativos e históricos (Frei Boaventura de José); obra completa de Santo Anselmo (Frei Feliciano de Jesus Maria); mais de 65 tomos de livros novos, de autores diversificados, e 35 tomos de bibliografias (Frei Ubaldo de Santa Ana); 50 volumes de livros (Frei Manuel da Conceição Rocha); 4 volumes de Houdry (Frei José de Santa Inês); a última aquisição foi registrada no guardianato de Frei José da Santíssima Trindade, 39 tomos de Livros.³⁸ O favoritismo português pela Ordem franciscana possibilitou que o convento se tornasse também, conforme definição de Fragoso, um centro de irradiação missionária. Nele, eram decididas as metas e as atividades franciscanas em relação à catequização e doutrinação indígena³⁹. Essas atividades atribuíam aos franciscanos um grande encargo de obrigações jurídicas em relação à Coroa Portuguesa, mas que, em contrapartida, concediam-lhes privilégios especiais. Podemos exemplificar uma dessas concessões através da proteção regia de D. João V, em 1707, dando o privilégio da Ordem usar as armas regias juntamente às franciscanas, o que pode ser visto em vários locais do convento de São Francisco de Salvador, e em demais conventos no Brasil.

Frei Marcos Antônio de Almeida se debruça sobre esta predileção, citando um texto de D. João V, datado do dia 30 de agosto de 1707, no qual ele se afirma protetor da Ordem franciscana:

“Eu, El-Rei, faço saber, que, tendo consideração ao bom exemplo, e virtudes com que vivem os religiosos da província de Santo Antônio do Estado do Brasil, e a utilidade das almas dos moradores dele, nas missões que exercitam, e por esperar, que não só continue, mas cresça neles o zelo pelo serviço de Deus, e bem das almas, rogando a Deus nosso senhor pela conservação e estado deste reino: hei por bem tomar a dita província debaixo da minha proteção real, com a qual procurarei mostra-lhes os

³⁸ LIVRO DOS GUARDIÕES.

³⁹ “... essa atividade evangelizadora situava-se dentro do projeto colonial sob as normas do padroado régio, de forma que a ação missionária envolvida, na prática, submeter os índios a Deus e ao rei. Uma submissão apenas a Deus, desvinculada da submissão ao rei de Portugal, era simplesmente inconcebível dentro do projeto colonial”. Fragoso, 2009, p. 77.

efeitos de minha boa vontade, e a particular devoção, com quem venero ao seráfico São Francisco, e ao glorioso Santo Antônio”⁴⁰.

Mais adiante, o autor explica o termo “bom exemplo”, usado pelo rei português como forma de enaltecer a lealdade franciscana ao projeto colonial, ainda reafirmando a importância desse suporte no que diz respeito à manutenção da empresa colonial.

O conceito de cristandade neste período, segundo Almeida, estabelecia que “ser cristão era sinônimo de fidelidade à Coroa Portuguesa”⁴¹. Isso se deve ao fato de que as relações existentes entre ambas as Instituições se alicerçavam em interesses mútuos de troca de favores prestados, o que se encaixava no contexto do regime de Padroado. Olhando por uma perspectiva crítica, especificamente para este caso, a associação dos franciscanos com os portugueses era providencial, favorecia a edificação dos projetos lusitanos, principalmente a viabilização da construção do convento que ora estudamos.

É preciso ainda lembrar que uma das funções desempenhadas em caráter sazonal ao longo da história do convento foi seu uso como depósito para guardar pólvora e armas, além de servir como dormitório para soldados⁴², quando ocorreram as invasões holandesas à Bahia que, ao contrário das demais capitanias nordestinas, a elas resistiu⁴³.

Outras funções também podem ser citadas para exemplificar, como a bancária – através da concessão de empréstimos a membros da sociedade nobre e aluguéis de casas pertencentes à Ordem em suas cercanias para civis.

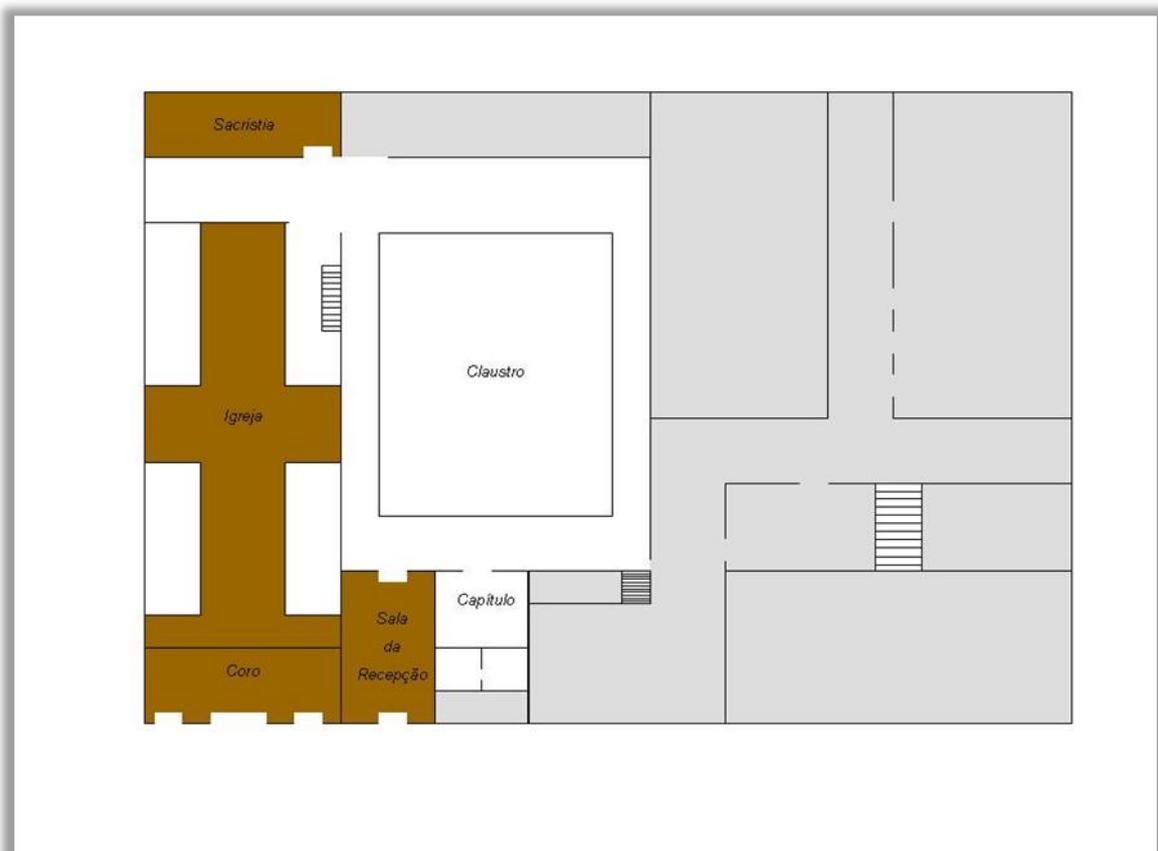
3. Imagens com temática franciscana

⁴⁰ ALMEIDA, 1994, p. 90.

⁴¹ Id. P. 91.

⁴² As Atas Capitulares, 93.

⁴³ Os holandeses permaneceram um curto período de tempo no território soteropolitano, e já entre 1621 a 1624 o convento estava em obras novamente a fim de reconstruir os danos feitos pelos invasores.



Esquema gráfico 1 - Planta baixa do primeiro pavimento do convento - em destaque temática franciscana (marrom). Esquema do autor.

As imagens da temática franciscana se encontram em todos os recintos assinalados pela cor marrom no esquema gráfico 1, mencionados a seguir: sala da recepção, coro, igreja e sacristia.

Neste capítulo, analisaremos imagens relacionadas à hagiografia de São Francisco e de alguns outros santos provindos de sua Ordem, bem como de outras personagens que fazem parte da história franciscana. Essas imagens se encontram, na maioria das vezes, em painéis de azulejo e pinturas em óleo sobre madeira e estão afixados nas paredes de tais recintos. Poderemos observar que o espaço dedicado à temática franciscana está delimitado às paredes do convento.

Para tanto, aqui serão trabalhados os seguintes sub-temas: a identidade contemplativa da Ordem presente por meio dos azulejos da sala da recepção; a hagiografia do santo distribuída ou mesmo repetida na igreja, coro e sacristia; os seus milagres póstumos, na capela-mor; os santos e beatos que contribuíram para a formação dogmática e teórica da Ordem nos braços do transepto e pinturas de cavalete na sala da recepção; a relação de São Francisco com o divino, a sua intimidade com Cristo e a sua representação como o *Alter Christus*.

3.1 - Identidade Contemplativa

E querendo mostrar-lhes o monte Alverne, mandou com eles uns cinqüenta homens armados para defendê-los das feras selvagens. E assim acompanhados, estes frades subiram ao monte e o exploraram diligentemente; e por fim chegaram a uma parte do monte muito devota e muita propícia à contemplação, onde havia uma pequena planície. E escolheram aquele lugar para habitação de São Francisco. E com a ajuda daqueles homens armados que estavam em sua companhia fizeram uma celazinha com ramos de árvores; e assim aceitaram e tomaram posse, em nome de Deus, do monte Alverne e do lugar dos frades no monte, e partiram e voltaram a São Francisco⁴⁴.

A sala da recepção é a divisão entre os espaços religioso e mundano. A colocação das obras em tal local torna clara a intenção dos comitentes de que suas obras mostrem a identidade da Ordem àquele que chega a essa “fronteira”. Nas paredes e no forro de tal espaço está inserido um programa iconográfico que apresenta uma espécie de resumo da teologia católica, sobretudo franciscana, que mostra a que o local se refere. Portanto, há no forro, a pintura da Virgem Imaculada, que discutiremos no capítulo 4, a quem os franciscanos eram particularmente devotos; em um retábulo ornado com

⁴⁴ BOAVENTURA, 2005, p. 826.

ouro, há uma imagem de vestir de Santo Antônio; e, nas paredes, painéis de azulejo, sobre os quais passaremos agora a dissertar. No entanto, antes de enveredar pelas análises desses painéis, é necessário entender a importância e as funções da sala da recepção do convento.

A princípio, é possível afirmar que a temática dos painéis de azulejo em questão revela a vida contemplativa dos frades franciscanos. As práticas da oração e do silêncio estão presentes na Ordem franciscana desde seus primórdios, e foram pregadas por seu próprio fundador. Por essa razão, foram regulamentadas e aceitas como fundamentais para toda a Ordem, e os religiosos que as desrespeitassem eram passíveis de punição. Na Província de Santo Antônio, no Brasil, tal realidade não foi diferente. Nos capítulos LVIII e LIX dos “Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil”, documento que se baseiam em vários estatutos de Ordens franciscanas europeias, além dos desígnios do Concílio de Trento, e que foi aprovado no capítulo realizado na Bahia em 14 de fevereiro de 1705⁴⁵, encontram-se normativas sobre a meditação e o silêncio, respectivamente.

⁴⁵ No mandato do Custódio Frei Cosme do Espírito Santo.

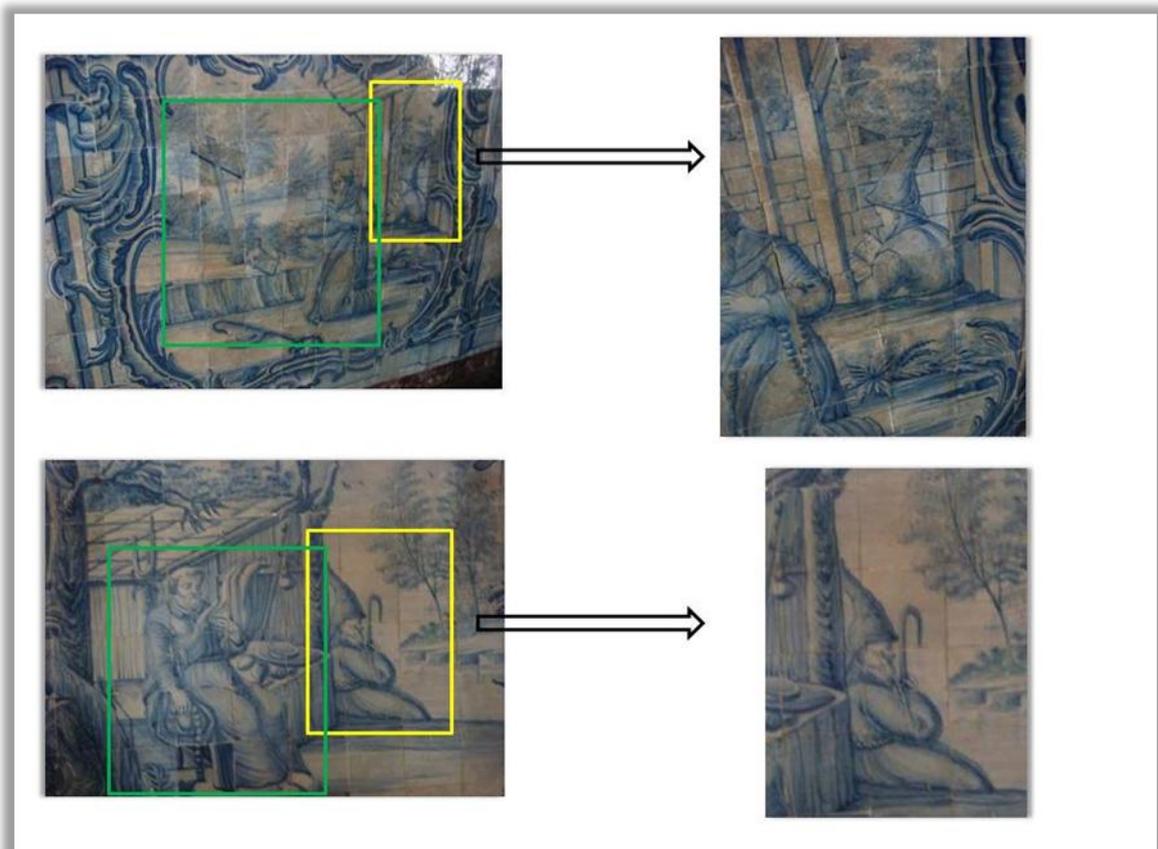


Figura 2- Frades em reclusão (detalhe) - marcação do autor. Fotos e montagem do autor.

No decorrer da vida de São Francisco, podemos levantar vários momentos em que ele se afasta do seu grupo com o intuito de realizar as práticas do *jejum* e da *oração* (figura 2). Nessas ocasiões, destaca-se o fato de que quando ele se encontra em êxtase, está em meditação. De certo modo, essa informação reafirma a prática como possibilitadora de maior aproximação com o divino e justifica como essencial. Um exemplo claro é a passagem da vida de São Francisco, na qual o frei Leão teria assistido a um dos êxtases do santo, no Monte Alverne⁴⁶. No entanto, fica evidente que há um distanciamento entre o ato milagroso e os demais personagens espectadores.

Além desses momentos de afastamento do santo, que voltarão a ser analisados neste subitem, é possível observar que a valorização do silêncio e que a restrição do espaço conventual somente ao religioso datam dos

⁴⁶ CONSIDERAÇÃO 3, 2005, p. 838.

primórdios da Ordem e foram determinadas pelo próprio Francisco. De acordo com Celano:

Aí se observava [na Porciúncula] a disciplina mais rígida, tanto no silêncio e no trabalho, como em todas as outras observâncias regulares. Ninguém podia entrar, a não ser frades especialmente designados que, reunidos de todas as partes, o santo queria que fossem verdadeiramente devotados a Deus e perfeitos em tudo. Para todas as pessoas seculares, a entrada estava absolutamente fechada. [...] Os que moravam no lugar estavam ocupados sem cessar, dia e noite, com os louvores divinos, levando uma vida angelical, cujo perfume admirável se espalhava por toda a parte. (CELANO, 110-111)

Através desse fragmento da obra de Celano, é possível observar que as bases do modo de vida previstas nos estatutos provinham desde o início da Ordem, quando ainda eram determinados por seu patrono. As práticas constantes do silêncio e da oração, sem que o corpo parasse sequer por um momento, favoreciam uma vida santa, evitando que outros pensamentos tortuosos influenciassem os frades à transgressão do pecado. Ainda sobre esse modo de vida, o autor aponta: “São Francisco costumava passar o dia inteiro em uma cela solitária, e não voltava para o meio dos frades a não ser que sentisse muita necessidade em comer algum alimento”⁴⁷. O modo de vida de São Francisco é o modelo a ser seguido por seus frades, com o objetivo de alcançar a santidade.

Para se ter uma ideia deste conceito de reclusão e afastamento, basta analisar o exemplo das regras aplicadas ao jovem recém ingressado. Ao entrar na Ordem, o noviço deveria permanecer no interior do Convento em seu primeiro ano de reclusão, sem sequer ter contato com membros da sua família⁴⁸. Posteriormente, concessões iam sendo feitas, e essas normas iam se tornando

⁴⁷ CELANO, 1984, p. 125-126.

⁴⁸ “Terão os Noviços um ano e um dia de Noviciado e não sairão do Convento, se não em alguma profissão em forma de Comunidade, nem serão nunca mudados de Convento, onde lhes lançou o habito para outro Convento, aonde se lhes tirem os votos e se lhes faça Profissão de experiência, que têm a Província de semelhante efeitos, pelos quase ordenamos de nenhum modo se mude Noviço algum antes de professar de um Convento para outro; e se acontecer que algum Noviço saia do seu Convento com habito, ou sem ele, em caso que recolham, (que de nenhum modo queremos que faça) começará de novo seu Noviciado”. § 3, Capítulo V.

menos rígidas à medida que eles passavam a coristas⁴⁹ e a frades iniciantes. Entretanto, um membro da Ordem nunca seria totalmente libertado da obrigatoriedade das práticas reclusivas, uma vez que elas constituíam parte da essência da Instituição.

A formação de um frade franciscano começava no noviciado. Em seguida, ele era promovido a corista, assim permanecendo até o momento de sua ordenação. Posteriormente, ele conquistava cargos mais importantes na Ordem devido à idade avançada e à experiência nas funções desempenhadas. De acordo com os próprios Estatutos, a disciplina para os aspirantes a franciscanos era extremamente rígida, baseada na vida monástica – em reclusão – e processos de mortificação,⁵⁰ pelos quais os estudantes eram colocados à prova diariamente para terem certeza da sua vocação religiosa. Tais processos consistiam na prática de jejuns diários e açoitamentos semanais, em dias estabelecidos pelas Regras.

Esse estilo de vida está representado nos painéis de azulejo da sala da recepção, e aqueles que ali chegam avistam invariavelmente as Regras da casa, entre as quais uma era justamente a proibição do acesso de pessoas leigas ao espaço claustral do Convento. A clausura é, de fato, algo institucionalizado pela Ordem e o capítulo XXV do Estatuto, que descreve as condições àquele que assumisse a portaria do Convento, afirmando: “... serão religiosos de muita Prudência, confiança, virtude, maturidade e idade, sendo

⁴⁹ “Nenhum Guardião poderá dar licença a Corista algum para ir falar na portaria com pessoa de qualquer qualidade que seja: porem se for mãe, avó, ou irmão, lhe poderá dar licença para falar com elas na grade da Igreja em companhia de outro Religioso velho, e lhe vier à portaria recado por pessoa, que possa entrar pra dentro, lhe poderá dar licença para tomar o recado brevemente, em frente ao Porteiro; e o Porteiro que chamar Corista contra esta nossa lei lhe darão cinco disciplinas, e o Guardião que o contrário permitir, será privado por doze meses”. (§ 11, Capítulo IX ESTATUTO)

⁵⁰ “Podemos citar um exemplo rotineiro presente no Estatuto de mortificação dado aos Noviços: Os Noviços se despirão as segundas, quartas, e sextas-feiras em Comunidade do refeitório, e tomarão a disciplina nas costas pela sua mão de nove golpes e comerão debaixo da mesa a sexta-feira, pão e água e fazendo final tem feito esta penitência, os mandará o Prelado sentar, não tendo outra culpa, por onde continuem comer debaixo da mesa, e as terças e as quintas-feiras lhe fará o mestre a cerimônia no Capítulo de nove golpes com as varas, não tendo alguma culpa, por onde mercam maior castigo”. § 5, cap. V. Estatuto. [Os Segundo o § 5 do Capítulo IX, Coristas passam pela mesma rotina de mortificação que os noviços]

sempre sacerdotes e se for possível, confessores de seculares em casas principais e todos com as qualidades referidas” (§ 1, cap. XXV).

Além do criterioso processo de escolha para eleição do porteiro dos conventos, no mesmo capítulo ainda constam informações sobre o código de conduta que deveria ser obedecido por aqueles que ocupassem tal cargo:

Os porteiros trarão sempre contigo a chave da clausura na mesma correia, em que trazem a da portaria, não as largando desta, nem as deixando na cela quando não estiverem nela, e de noite, e pelo silêncio as levarão a cela do Guardião, e tangendo as Comunidades do refeitório, porão as chaves diante do Prelado, para que se tangerem mande à porta quem lhe parecer. Depois das Aves Marias nenhum Porteiro poderá ir a porta sem um religioso, que o superior lhe apontar, e com a luz acesa, e que o contrário fizer, pela primeira lhe darão uma disciplina de vinte golpes por Mao alheia, pela segunda vez avisará ao irmão Ministro, que o poderá tirar do direto ofício, e castigar como lhe parecer. [...] Recomendamos muito aos Porteiros não consintam fora das horas mulheres na portaria, e se forem escravas do Convento, as despedam logo. Também advertimos, e mandamos quem em ausência dos Porteiros ao possam ir a Portaria os Presidentes, sendo fora os Guardiões sob pena de uma disciplina⁵¹.

Por meio dos Estatutos, conclui-se que a fronteira que divide o mundo religioso do secular era algo de relevante importância para a Ordem, uma vez que ela garantiria o sucesso da vida contemplativa dos frades e estudantes. Por meio da análise das imagens, e com o auxílio dos textos que regem as Regras da vida claustral, fica claro que o espaço claustral era reservado somente ao religioso, ou seja, o espaço para o cumprimento de suas funções específicas e, segundo as fontes escritas, necessário para aproximar o homem religioso de Deus. Assim, os azulejos da sala da recepção mostram os franciscanos reclusos, solitários e em posição de meditação e oração.

Após a breve explanação da dinâmica e importância da sala da recepção para o convento, partiremos para o estudo das imagens.

⁵¹ § 3 a 5, cap. XXV ESTATUTO



Figura 3 - São Francisco rezando diante do crucifixo - sala da recepção (marcação do autor) - Foto do autor.

Na figura 3, observa-se São Francisco está ajoelhado, orando diante de um altar com um livro, que seria a Bíblia, e com um crucifixo, para o qual olha fixamente. Essa imagem pode está aludindo à conversão de Francisco, associando o momento à primeira vez que o Cristo teria se comunicado de forma direta com o santo, segundo a Legenda Maior de São Boaventura, na igreja de São Damião⁵², com o momento em que ele leu no Evangelho de Mateus os versículos que motivaram sua conversão. De todo modo, é interessante também chamar a atenção para o jogo de olhares que acontece nessa imagem, onde o frade olha para o crucifixo, que por sua vez olha para o livro, o que, de certa forma, coloca esse livro como a garantia de que o modo de vida de São Francisco segue a Lei, a Verdade. Entendemos esse jogo como

⁵² “Assim, pois, enquanto certo dia, tendo saído para meditar no campo, perambulava perto da igreja de São Damião que, velha demais, ameaçava ruir [...] Prostrado diante da imagem do Crucificado, ficou em oração, cheio de não pequena consolação de espírito”. CELANO, 1984, p. 105.

uma forma de ratificação do livro, que cremos ser a Bíblia, como a palavra de Deus, e principalmente, como verdade e base para as determinações do Cristo. Um exemplo que teria ocorrido durante o seu processo de conversão é o momento em que ele se sente tocado ao ler uma passagem Evangelho, e pede às pessoas que abandonem seus bens materiais e sigam a Deus.

Nesta imagem, um elemento que merece destaque especial é o globo que está abaixo da mesa, que serve de suporte para o crucifixo e para o livro sagrado e o Cristo. O seu posicionamento sugere a quem e a quê o mundo deve estar submetido. A exemplo dessa, as outras imagens do convento estão repletas de simbolismos que se repetem, e suas representações propõem significados relacionados aos preceitos cristãos católicos e franciscanos.

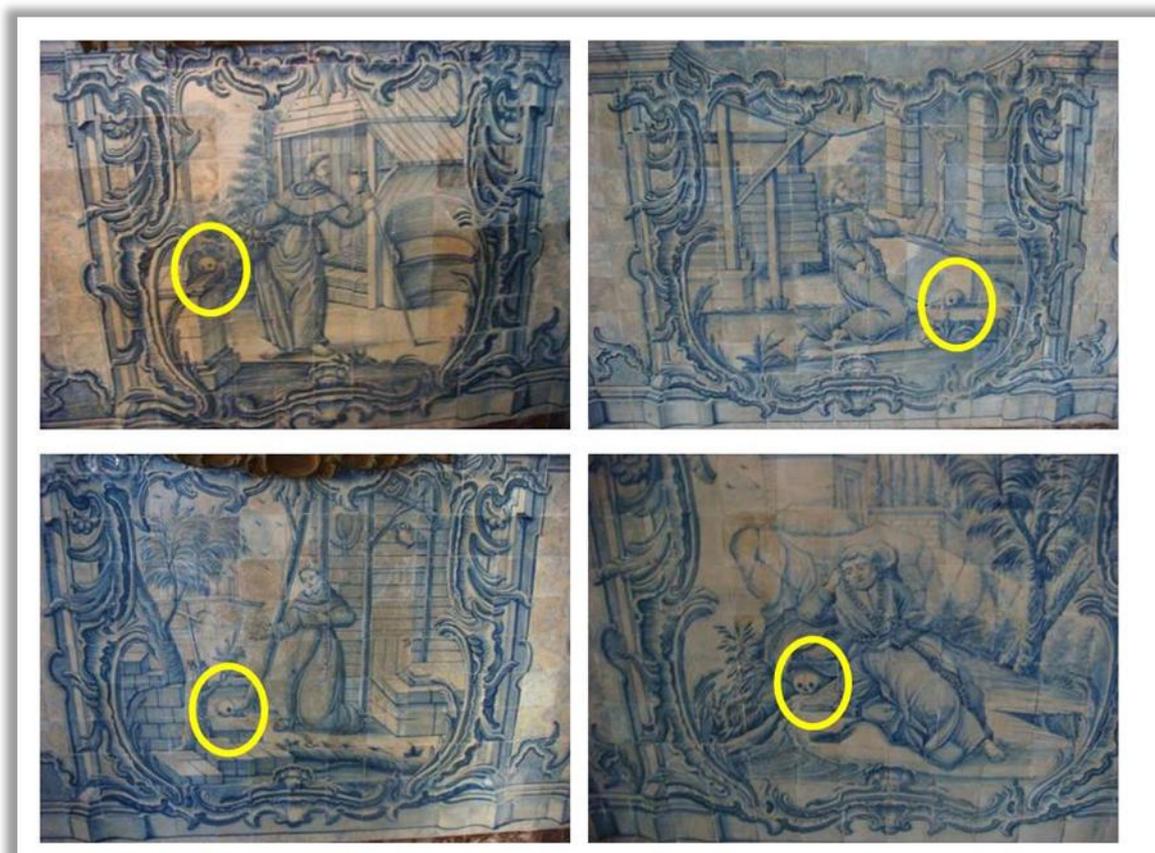


Figura 4 - Relação: A caveira nas imagens franciscanas - sala da recepção (marcação do autor). Fotos e montagem do autor.

A caveira está presente em quase todas as imagens deste complexo, como podemos observar na figura 4, onde a mesma aparece destacada pelo círculo

amarelo. Ela faz alusão direta à morte, e sua representação significa a certeza dessa morte: “Lembra-te que morrerás”⁵³, e conseqüentemente da necessidade de cuidar da vida espiritual pela prática da oração. Ela leva o homem a perceber a sua perenidade na terra e lembra-lhe que o tempo passa e que, portanto, é preciso que ele corra em busca da salvação de sua alma. A ideia de tempo está bem arraigada no conflito humano entre a vida mundana e a salvação da própria alma. Ela também se relaciona, sobretudo, à vaidade, condenada pelos franciscanos com base no texto do Eclesiastes que diz: “Vaidade das vaidades, vaidade das vaidades! Tudo é vaidade”⁵⁴. A discussão de que o tempo e a matéria são perecíveis, e que a morte vai chegar e é preciso estar preparado espiritualmente para ela, será realizada mais adiante, no capítulo 2 do mesmo livro. Ainda sobre a vaidade, a passagem bíblica nos diz: “Mas, quando me pus a considerar todas as obras de minhas mãos e o trabalho ao qual me tinha dado para fazê-las, eis: tudo é vaidade e vento que passa; não há nada de proveitoso debaixo do sol”⁵⁵.

O acúmulo de riquezas era condenado e visto como uma forma de vaidade. Nos seus Escritos, Francisco diz:

Cuidemos, portanto, nós que abandonamos, que, por tão pouco, não percamos o reino dos céus. E se em algum lugar encontrarmos denários, não cuidemos deles mais do que do pó que calçamos aos pés, *porque vaidade das vaidades tudo é vaidade*⁵⁶.

Sendo assim, podemos ver que a riqueza para os franciscanos era considerada uma prática vaidosa e por suas vez pecaminosa. A simbologia da caveira, então, sobretudo em relação a um frade, serve de um constante alerta para o pecado da vaidade, além de valorizar a prática espiritual, pois o que é levado deste mundo é somente o espírito, uma vez que, do material, não “levamos nem o pó que calçamos aos pés”⁵⁷.

⁵³ Eclesiastes 1, 2.

⁵⁴ <http://www.bibliacatolica.com.br/busca/01/1/vaidade#ixzz1jqj2pJVI>

⁵⁵ Id. Ibid.

⁵⁶ Escritos, 1995, p. 38.

⁵⁷ Id. Ibid.



Figura 5 - Relação: A cruz nas imagens franciscanas - sala da recepção (marcação do autor). Fotos e montagem do autor.

Observando a figura 5, podemos notar a grande decorrência da simbologia a cruz. Segundo o cristianismo, Cristo teria dado a vida na cruz para a salvação da humanidade. De acordo com o “Livro das cinco considerações da estigmatização do santo”, a devoção ao crucificado e o desejo de ter as mesmas dores físicas e espirituais que o Cristo fizeram com que ele recebesse seus estigmas⁵⁸. Sendo assim, a crucificação baseada nos preceitos do jejum e da mortificação estruturam as normas franciscanas necessárias à via de salvação. Na esfera franciscana, a cruz traduz o desejo de Francisco de se

⁵⁸ **DAS CINCO CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTIGMAS DE SÃO FRANCISCO.** In. FASSINI, Dorvalino Francisco (OFM). **Fontes Franciscanas.** Santo André: Mensageiro de Santo Antônio, 2005. p. 825-863, p. 837: “E São Francisco, pela manhã, algum tempo antes do dia, se lança em oração, diante da saída de sua cela, voltando a face para o levante, e orava desta forma: Ó Senhor meu Jesus Cristo, duas Graças eu te peço que me faças antes que eu morra: a primeira é que em vida eu sinta na alma e no corpo, quando for possível, aquela dor que tu, doce Jesus, suportaste na hora de tua acerbíssima Paixão...”.

assemelhar ao Cristo até mesmo em sua dor, e ainda estabelecer a penitência como via purgativa. Em seu próprio testamento, São Francisco deixa clara a sua visão sobre esse símbolo: “Nós te adoramos Senhor Jesus Cristo, em todas as tuas igrejas, que estão no mundo inteiro, e te bendizemos por que pela tua santa cruz redimiste o mundo”⁵⁹.

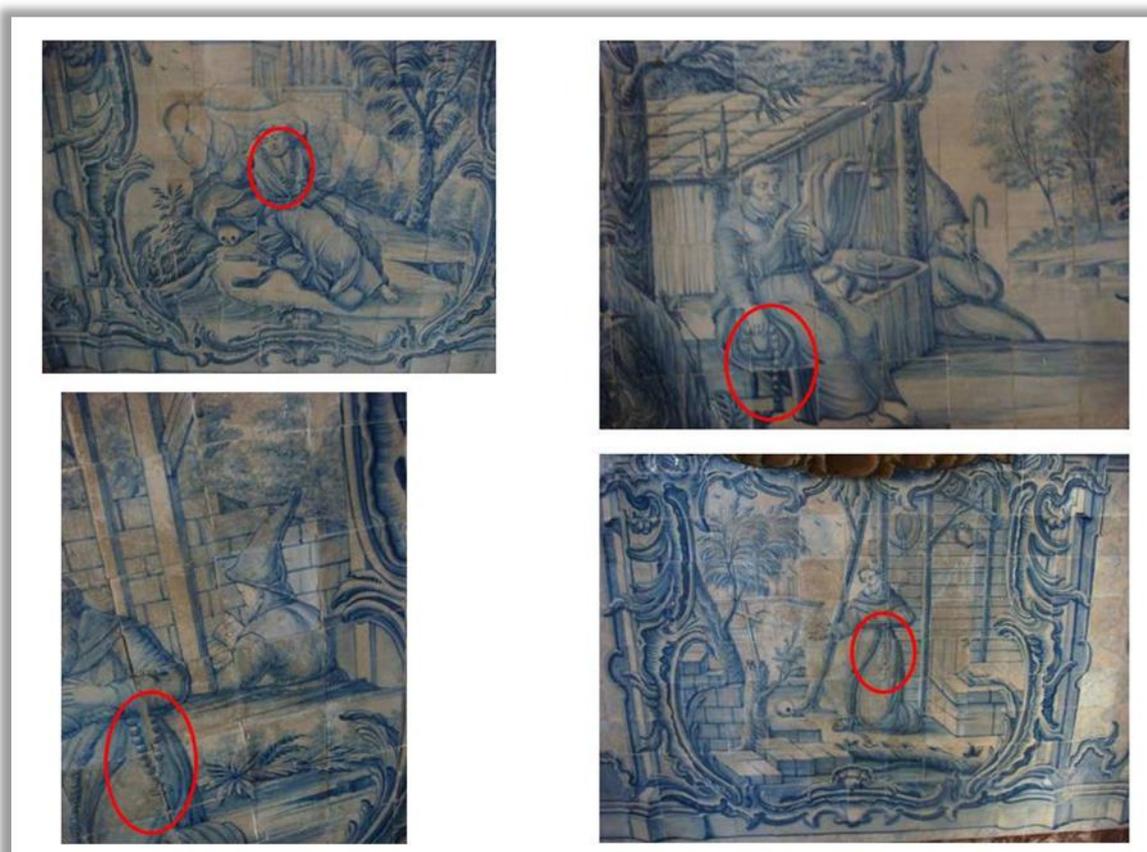


Figura 6 - Relação: O rosário nas imagens franciscanas - sala da recepção (marcação do autor). Fotos e montagem do autor.

O rosário também aparece em quase todos os painéis e está diretamente ligado à devoção à Virgem, que, por sua vez, é patrona da Ordem e considerada mediadora entre ela e o plano divino, como ilustra o forro do mesmo recinto. A figura 5 apresenta alguns exemplos de painéis pertencentes ao conjunto, que mostram um franciscano portando um terço junto a si, como destacado pelo círculo vermelho. Além de sugerir a devoção mariana dos

⁵⁹ ESCRITOS FRANCISCANOS, 1999, p. 129. Testamento de São Francisco.

franciscanos, o rosário ainda estimula e sugere, de forma indireta, a prática da oração. Ele também pode remeter às próprias orações diárias realizadas no convento que prestam louvor a Maria e possuem caráter semelhante em sua execução, no que diz respeito à repetição das frases e ejaculatórias ou mesmo orações tradicionais, a exemplo da Ave-Maria, do Pai-Nosso e do Credo.

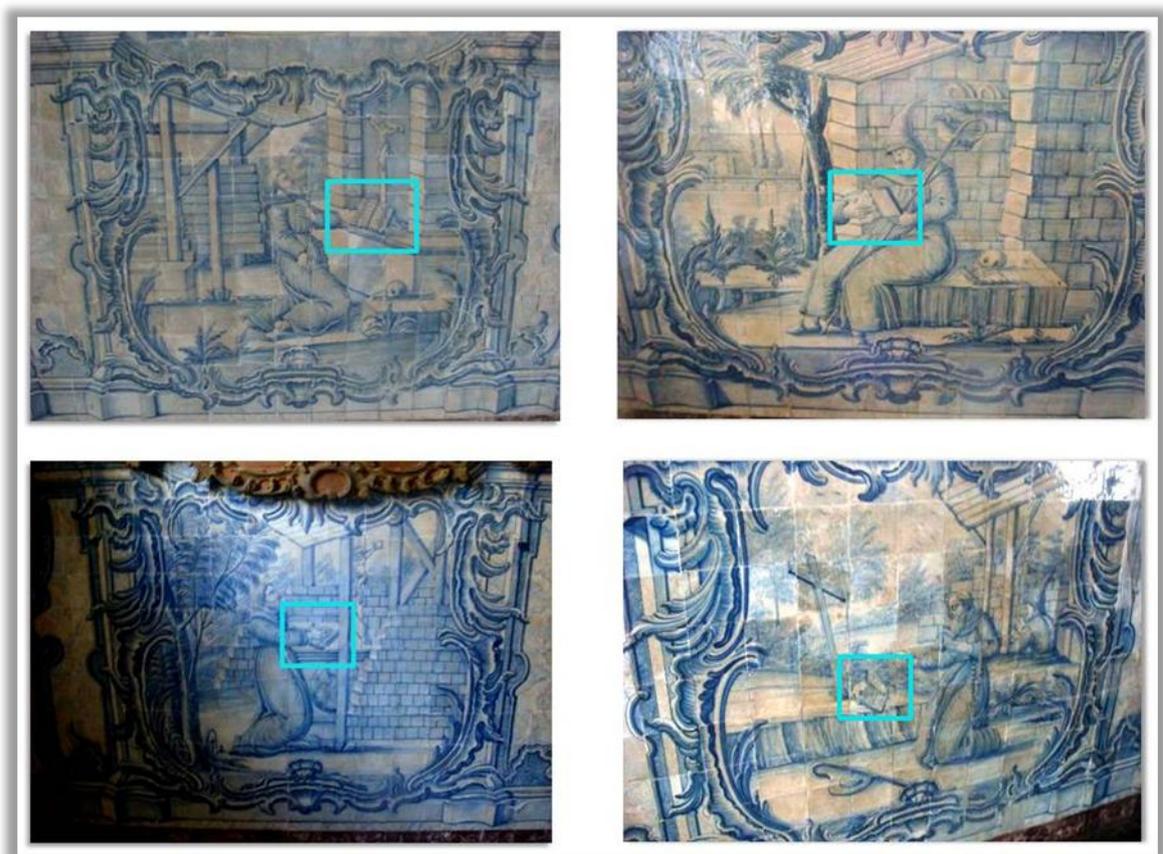


Figura 7 - Relação: A cruz nas imagens franciscanas - sala da recepção (marcação do autor). Fotos e montagem do autor.

A palavra Bíblia semanticamente significa *biblioteca*. Composta por um conjunto de setenta e três livros, sua representação nas imagens geralmente é feita por meio de um livro aberto ou fechado. Segundo a Igreja, essa coletânea de livros mostra o “caminho” para a salvação do homem, por transmitir os desígnios de Deus. De acordo com os hagiógrafos de São Francisco, foi a Bíblia o livro que o inspirou a escrever a sua primeira Regra, denominada “Não-

bulada”⁶⁰. Na figura 7, vêem-se as imagens desses painéis que apresentam livros destacados pelo quadrado azul-claro.



Figura 8 - Frades em meditação - sala da recepção - Foto do autor.

Na figura 8 vê-se a representação de um frade franciscano rebusado no interior de uma cabana, segurando o rosário em uma das mãos e apoiando um livro na oposta. Essa imagem, assim como as demais apresentadas pelas figuras 3, 4, 5 e 6, procuram, através de seus símbolos, mostrar que a Ordem franciscana segue as Escrituras sagradas tanto em seu modo de vida quanto em seus documentos institucionalizados. As próprias imagens mostram uma Ordem ainda em seus primeiros tempos, em que seus membros alocavam-se em ruínas ou cabanas seguindo os preceitos do proceder sem vaidade.

⁶⁰ No testamento, Francisco diz que escreveu sua Regra com simplicidade e com poucas palavras. Segundo Tomás de Celano, Francisco escreveu uma forma e Regra de Vida, principalmente com expressões do Evangelho, pois vivê-lo era seu único desejo. ESCRITOS, 1999, p. 21.



Figura 9 - Frade deitado descansando em uma cabana - sala da recepção - Foto do autor.

A figura 9 mostra o que seria um franciscano deitado sobre uma armação de paus amarrados que formam uma cabana para ele. A representação traz à tona um dos grandes ideais da Ordem: a pobreza. De acordo com Tomás de Celano, São Francisco dizia: “pois como dizia o santo, de uma cabana vai-se mais depressa para o céu do que de um palácio”⁶¹.

A vida simples, baseada nesse ideal, compunha um dos três pilares do tripé da Ordem Menor de São Francisco: pobreza, castidade e obediência, e aproximava o homem do paraíso. É plausível associar tal imagem aos ensinamentos do santo sobre como deveriam ser as casas franciscanas, como narra Celano:

⁶¹ CELANO, 1984, p.41.

Ensinava os seus fazeres as casinhas pobres, de madeira e não de pedra, no estilo dos demais rudes. Muitas das vezes falando da pobreza, citava para os frades a passagem do Evangelho: “As raposas têm tocas e os pássaros do céu têm ninhos, mas o Filho de Deus não tem onde repousar a cabeça”.⁶²

Assim, a imagem em questão parece ilustrar bem tal trecho, pois ela mostra que o frade que ali repousa sem conforto algum. O porto que está atrás dele, com embarcações a vela, além de reforçar o entendimento daquele local como uma habitação passageira, efêmera, e assim de um desapego às coisas do plano material, ainda associa o frade a um viajante, um missionário que sai somente com a roupa do corpo, “abraçando a senhora pobreza”, com o único objetivo de pregar aos homens, tal qual o Cristo.



Figura 10 - Frade voltando da colheita - sala da recepção - Foto do autor.

Segundo São Francisco, o modo de vida considerado correto por Deus era baseado na pobreza, que se pautava apenas no consumo daquilo que fosse necessário à vida, sem a acumulação de riquezas ou coisas supérfluas. Essa é

⁶² CELANO, 1999, p. 132.

a ideia sugerida pela figura 10, na qual é possível observar um frade portando uma cesta de alimentos em uma de suas mãos. A imagem reforça o modo de vida franciscano que, por sua vez, pautava-se nos preceitos do seu fundador, conforme descreve Celano:

Com todo o cuidado e especial solícitude cuidava da santa senhora pobreza. Para impedir que se chegasse a ter coisas supérfluas, não permitia que tivesse em casa menor vasilha, a menos que fosse necessária por absoluta necessidade. Dizia que seria impossível satisfazer a necessidade sem obedecer à paixão⁶³.

A pobreza está presente desde as primeiras Regras: aparece no testamento deixado por São Francisco e ainda é representada nesse conjunto imagético, que ilustra a identidade da Ordem. A Ordem era mendicante, a prática da esmolação ocorria desde os seus primórdios, como é evidenciado pelas hagiografias de São Francisco.⁶⁴ Ela é regulamentada em seus Estatutos e obrigatória para todos, exceto alguns poucos: noviços, frades, doentes ou idosos, de acordo com o que pode ser observado, por exemplo, no Estatuto da Província de Santo Antônio.

⁶³ CELANO, 45

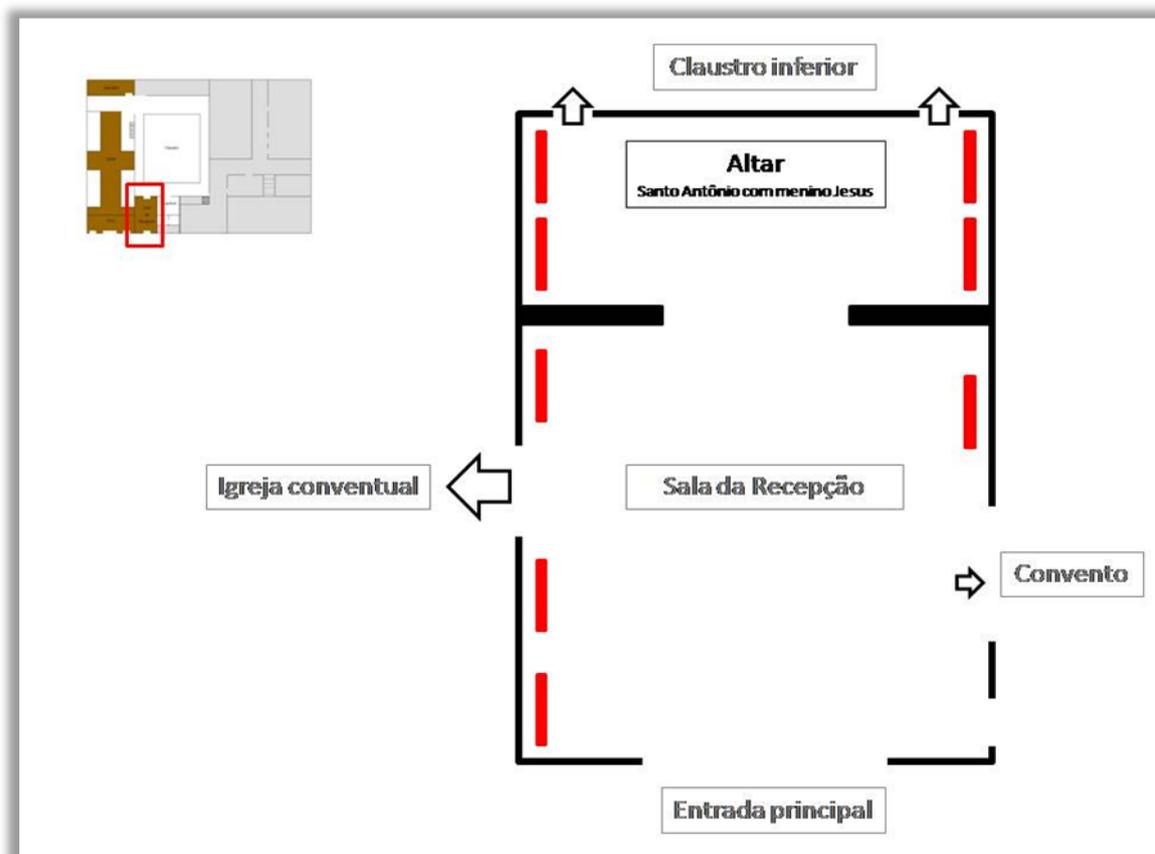
⁶⁴ “O santo pai gostava mais das esmolas pedidas de porta em porta do que das que erma dadas espontaneamente. Dizia que a vergonha de mendigar era inimiga da salvação, embora, afirmasse que a vergonha mendigar que não impede de fazê-lo é coisa santa. [...] De vez em quando, exortava os seus a pedir esmola, usava estas palavras, “Ide, por que nesta última hora os frades menores foram dados ao mundo para que Oe eleitos cumpram aquilo que vai ser elogiado pelo Juiz...” CELANO, 1401.



Figura 11 - Frades em meditação 2 - sala da recepção - Foto do autor.

As imagens, ao mostrarem a oração e a contemplação, não deixam de ter um caráter “propagandístico”. Além disso, essas mesmas práticas ajudam a fazer dessas imagens elementos de autoridade. Estas imagens então estão mostrando aquilo que é próprio aos frades e por assim ser, revelam ao seu espectador, laico, e ao seu aspirante a franciscano, a rotina do convento no espaço que só é reservado ao religioso.

3.2 Pintura de cavalete da sala da recepção.



Esquema gráfico 2 - Planta baixa da sala da recepção com as marcações da distribuição dos painéis de madeira. Esquema do autor.

Neste subcapítulo serão analisados os oito painéis contidos na sala da recepção do Convento de São Francisco que, segundo Carlos Ott, foram trazidos de Portugal entre 1782 e 1783 e são assinados por “um certo Matos”⁶⁵ (Esquema gráfico 2).

Apesar de exibirem temáticas aparentemente variadas, esses painéis têm um ponto em comum, que é a apresentação das virtudes da Ordem, seu poder e seu prestígio junto à corte celeste (partilhando da mesa do Cristo, recebendo a

⁶⁵ OTT, Carlos. Pintura In: História das Artes Plásticas da Bahia. Bahia: Alfa, V. III 1993. p. 45.

comunhão pelas mãos da Virgem, e sendo coroado por anjos). Além disso, é marcante a ênfase no caráter agonístico dos franciscanos: duas das oito imagens mostram explicitamente o confronto com o mal, sob a forma de demônios.



Figura 12 - São Francisco dando o hábito a Santa Clara - sala da recepção - Foto do autor.

De acordo com a legenda presente na imagem, que, pelo tipo de escrita, provavelmente era contemporânea a ela, vemos aqui “São Francisco deitando o hábito em santa Clara” (figura 13). Santa Clara é considerada a fundadora da Ordem das Clarissas, a Ordem Segunda franciscana, auxiliada por São Francisco. A vida da santa muito se assemelha à de Francisco. Após ouvir uma pregação do santo, ela resolve abdicar de todos os seus bens e dedicar-se a uma vida de clausura. Inicialmente, sofreu resistência familiar, mas, posteriormente, chega a converter duas de suas irmãs⁶⁶.



Figura 13- Detalhe da legenda - Foto do autor.

⁶⁶ CELANO, LSL,2005, p, 1422.



Figura 14 - Santa Clara e a sua família na sua consagração - detalhe - Salta de recepção (marcação do autor). Fotos e montagem do autor.

São Francisco está no centro da composição, na parte superior de um altar. Em um degrau abaixo Clara se encontra de joelhos (figura 14). Ainda mais abaixo, há outra mulher também ajoelhada, provavelmente Santa Inês de Assis, irmã de Santa Clara, e ainda mais abaixo há outra mulher, que seria a mãe de Clara. Assim como na iconografia tradicional da passagem em que Francisco abandona as vestes mundanas, a contragosto de seu pai, e toma o hábito, aqui também está figurada uma oposição por parte da família da santa. Entretanto, no caso dela, em vez da praça pública, a cena se passa na igrejinha da Porciúncula, onde a santa pede abrigo depois de fugir de casa. Tampouco há o desnudamento: Francisco coloca o hábito por cima das roupas laicas de Clara. Atrás do conjunto principal, há um grupo de freis com velas acesas, fazendo referência ao texto que diz que a santa fora recebida pelos

freis com tochas acesas, em meio a um festejo⁶⁷. Segundo a biografia de Clara, em tal ocasião, Francisco cortou os cabelos da nova serva e deu-lhe um hábito para ingressar na Ordem – criando-se, assim, o que viria a ser a Ordem Segunda⁶⁸.

É importante observar como a cenografia da imagem, com a utilização precisa da perspectiva, evidenciada nos degraus, busca frisar a hierarquia entre as diferentes personagens de modo explícito. Francisco figura acima de Clara, que, por sua vez, está acima de sua irmã e sua mãe. No caso das duas primeiras personagens, fica claro como a Ordem Segunda seria sempre subalterna em relação à Primeira (assim como a Ordem Terceira estaria em uma posição inferior à Segunda).

⁶⁷ “...assim abandonados casa, cidade e familiares, apressou-se para Santa Maria da Porciúncula, onde os frades que, diante do pequeno altar de Deus, observaram sagradas vigílias, receberam com luminárias a virgem Clara”. CELANO, LSL, 1386.

⁶⁸ “Por isso, inclinados aos vossos piedosos pedidos, confirmados para sempre, através da autoridade do senhor Papa e nossa, e munimos com o patrocínio do presente escrito, para vós todas e para as que hão de vos suceder em vosso mosteiro, a forma de vida aqui anotada e o modo da santa unidade e da altíssima pobreza, que vosso bem aventurado pai, São Francisco, cós transmitiu por palavras e que é esta: A forma de vida da Ordem das Irmãs pobres, que o Bem-aventurado, Francisco instituiu: Observar o Santo Evangelho do nosso Senhor Jesus Cristo. Clara, indigna serva de Cristo, e plantinha do beatíssimo pai Francisco, promete obediência e reverência ao Senhor Papa Inocência e a seus sucessores canonicamente eleitos e à Igreja Romana. E assim, como no princípio de sua conversão, juntamente com suas Irmãs, prometeu obediência ao Bem-aventurado Francisco, da mesma forma promete a seus sucessores observá-la inviolavelmente. E as demais Irmãs atenham-se sempre obedecer aos sucessores do Bem-aventurado Francisco, à Irmã Clara e às demais Abadessas canonicamente eleitas que a sucederem”. [Regra de Santa Clara) ESCRITOS, 1995, Santa Clara de Assis, 1338.



Figura 15 - Anjo que coroa Clara e franciscanos - detalhe. Fotos e montagem do autor.

Há outra marcação de hierarquia devido a composição da imagem: na parte superior encontram-se os membros da corte celeste, os anjos, a Virgem e o Menino Jesus (figura 15). No entanto, existe uma diferença importante entre eles: enquanto os primeiros parecem se manifestar de fato, como testemunhas materiais e oculares do acontecimento, no caso da Virgem com o Menino, trata-se da figuração de uma escultura. Tem-se, aqui, uma representação bastante ambígua – ou ambivalente: ao mesmo tempo em que se busca, por meio da figuração da escultura, indicar o lugar onde o fato se dá (ou seja, a Porciúncula), também procura-se insinuar a presença real da Virgem (figura 16). Isso fica particularmente perceptível graças à forma como ela é figurada: a Virgem, mostrada com um braço fora do espaço do nicho do retábulo, possui um aspecto tão vivo quanto as demais figuras do quadro. No entanto, ela se diferencia das demais por possuir uma peanha aos seus pés.



Figura 16 – Detalhe da Virgem com o menino Jesus - Foto do autor.

Acima de São Francisco é possível observar a imagem de um grande anjo que coroa Clara, ato que, por si só, pode traduzir uma aprovação do plano divino em relação à atitude de Francisco da mesma forma que abençoa e ratifica a nova Ordem e também “coroa” Clara como a sua líder e fundadora que, posteriormente, levará seu nome. É importante observar que se trata de folhas de louro, o que, desde a Antiguidade, estava associado à vitória. Com base em nosso pressuposto de que a sala da recepção exibe a identidade da Ordem franciscana, a representação da conversão de santa chama a atenção para existência dessa instituição feminina na Ordem franciscana.



Figura 17 - São João de Capistrano expulsando demônios - sala da recepção - Foto do autor.

Na figura 17, São João de Capistrano está em destaque, com os braços abertos e carregando um estandarte em uma das mãos. À sua frente, abre-se uma fenda onde se encontram vários demônios. Esse estandarte, ao se remeter àquele exibido pelo Cristo tradicionalmente na iconografia da Ressurreição, frisa não só o paralelo entre o santo e seu modelo, o Cristo, mas

também o caráter combativo daquele – afinal, tal estandarte, nas mãos do Cristo, serve para indicar sua vitória contra a morte (e aqui, contra os demônios). A relação com o Cristo torna-se ainda mais evidente pela presença do monograma JHS – de Jesus – na bandeira. O estandarte serve ainda para caracterizar a personalidade combativa de São João que, segundo a sua hagiografia, teria se envolvido em vários conflitos em defesa do nome de Cristo⁶⁹.



Figura 18 – Detalhe da legenda da imagem de São João de Capistrano expulsando os demônios - sala da recepção - Foto do autor.

Na parte inferior central da figura 16 há uma legenda que diz: “São João de Capistrano faz vir os demônios darem testemunho da verdade que ele prega no

⁶⁹ “Constando na Santa Sé, que Mahomet II, tinha tomado Constantinopla, o Papa Nicolau V, enviou comissão ao nosso santo, para que exortasse os príncipes cristãos a tomar as armas contra este facinoroso inimigo, e ele o fez como se esperava dos seus zelosos talentos. Por morte deste chefe da Igreja, eleito Calixto III, veio João a Alemanha, e a Hungria, a pregar a Cruzada. Seus frutos foram copiosos, e todos o honravam, como um oráculo do santuário. Ele se sacrificou aos perigos, por animar, os católicos nas suas campanhas contra os turcos. A sua fé e atividade se deveram as mais esclarecidas vitórias”. Coleção religiosa – p. 5

nome de Jesus” (figura 18). O santo está reunindo os demônios que tirou do inferno para mostrar seu poder, revelando o seu domínio sobre eles, como é possível ver pelo gesto que faz. Na parte superior da imagem, anjos exibem um livro aberto com uma inscrição em latim (figura 19) que reforça isso, ao dizer que em nome de Jesus todos se curvam no céu, na terra e no inferno.

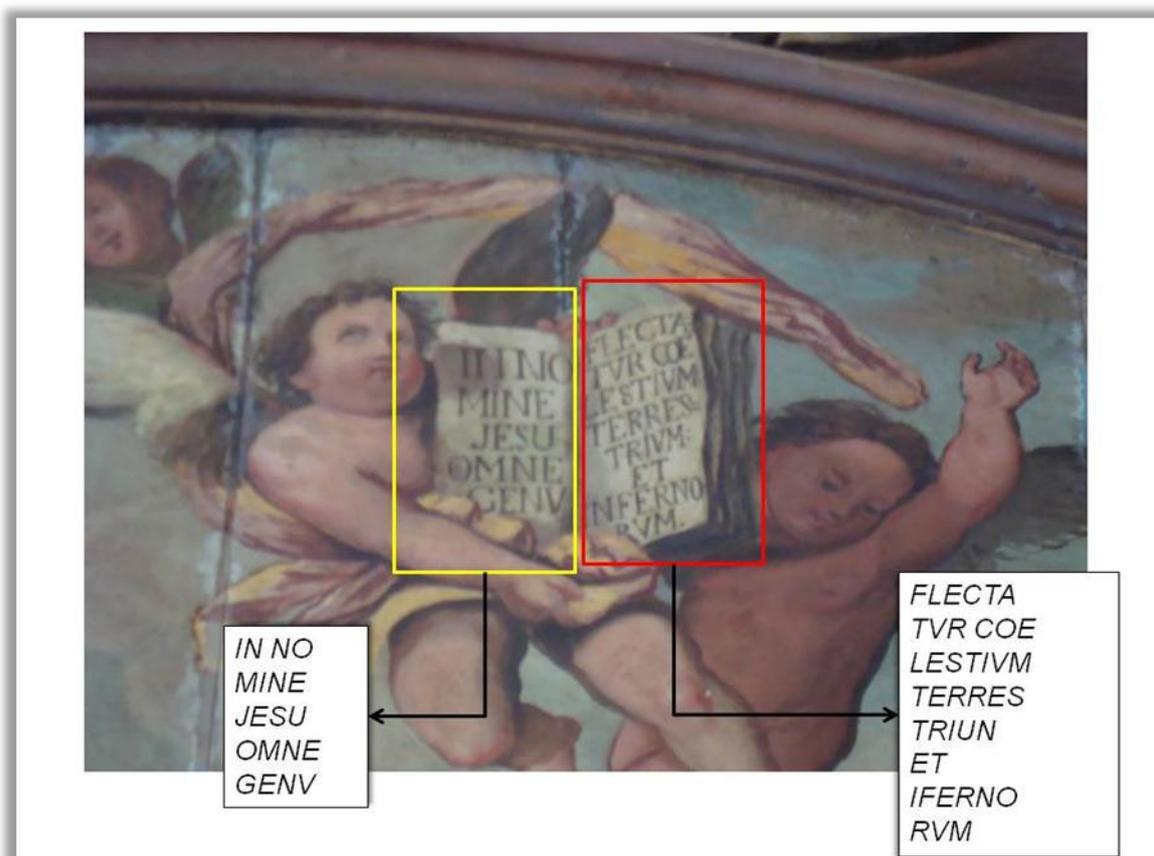


Figura 19 – Detalhe das inscrições trazidas pelos anjos (marcação e transcrição do autor). Foto e montagem do autor.

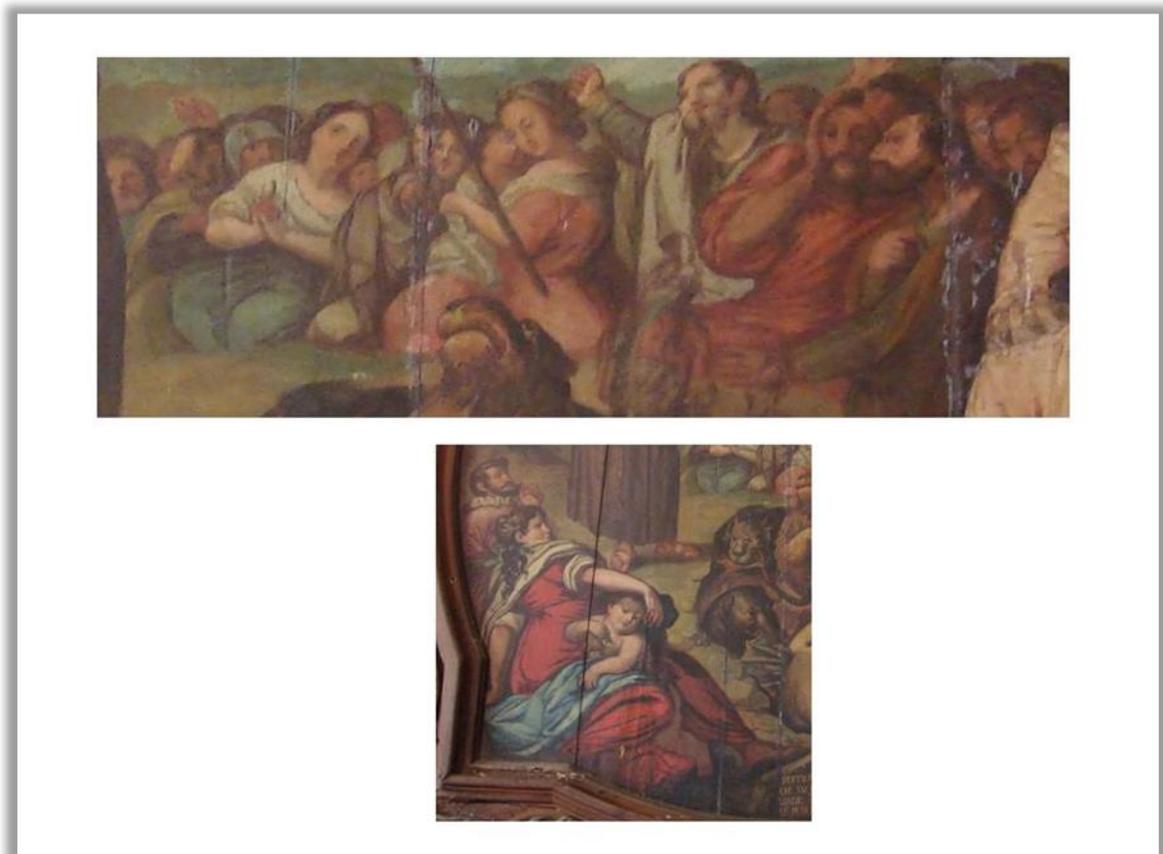


Figura 20 – Detalhe do público da pregação de São João de Capistrano. Foto do autor.

Vários laicos, formando quase que uma moldura para a ação, olham para o acontecimento, mostrando-se assustados com os demônios (figura 20). Na parte inferior esquerda da imagem, há uma figuração que reforça o poder do santo, revelando como a população parecia indefesa frente a eles: prostrada ao chão, ao lado de um homem, uma mulher vira o rosto do bebê em seu colo, como se evitasse que ele presenciasse tal cena.

De acordo com a biografia de João, ao se converter, no ano de 1413, após ter perdido sua esposa em um conflito civil, o futuro santo resolve abraçar a causa franciscana na cadeia e lá mesmo decide seguir o modo de vida franciscano, adaptando sua roupa a um hábito e cortando seus cabelos em forma de

tonsura. Em 1415, ao passar por Perugia, tomou o hábito, no convento dos Menores, aos 30 anos de idade⁷⁰.

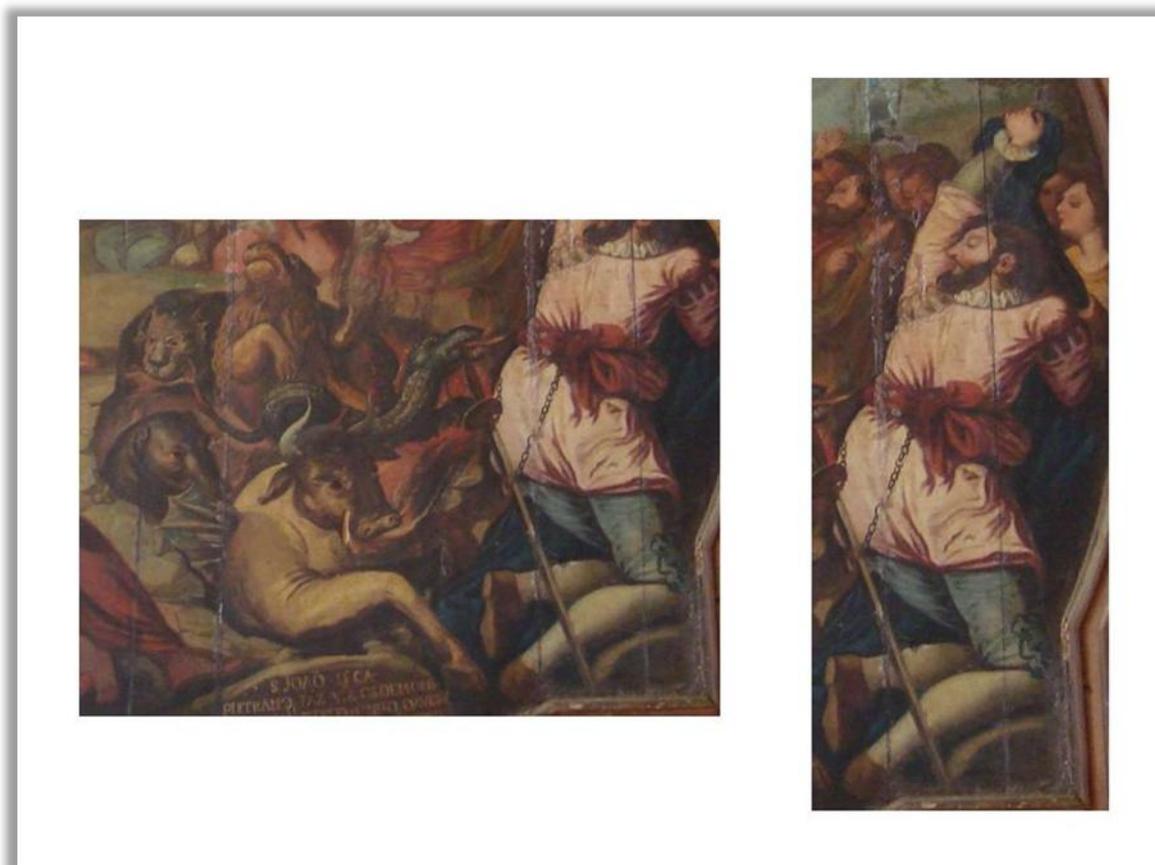


Figura 21 – Detalhe de homem sendo arrastado pelos demônios - Fotos e montagem do autor.

Na figura 21, vemos uma cena que merece destaque: trata-se de um homem que parece estar sendo carregado para o inferno por um dos demônios. Através do detalhe exibido nesse esquema, é perceptível que existe um cinturão envolvido nele um cinturão que se liga a uma corrente por meio de uma espada, pela qual seria um mau soldado, ou mesmo um mau fidalgo, mostrando a ideia crítica de que ninguém está a salvo das punições infernais.

⁷⁰ Coleção religiosa 63 – p. 4.



Figura 22 - Anjos administrando comunhão a São Boaventura - sala da recepção - Foto do autor.

No caso desta pintura, a legenda, colocada na parte inferior, sintetiza a cena principal: “os anjos administrando a comunhão a São Boaventura” (figura 23).



Figura 23 – Detalhe da legenda - Foto do autor.

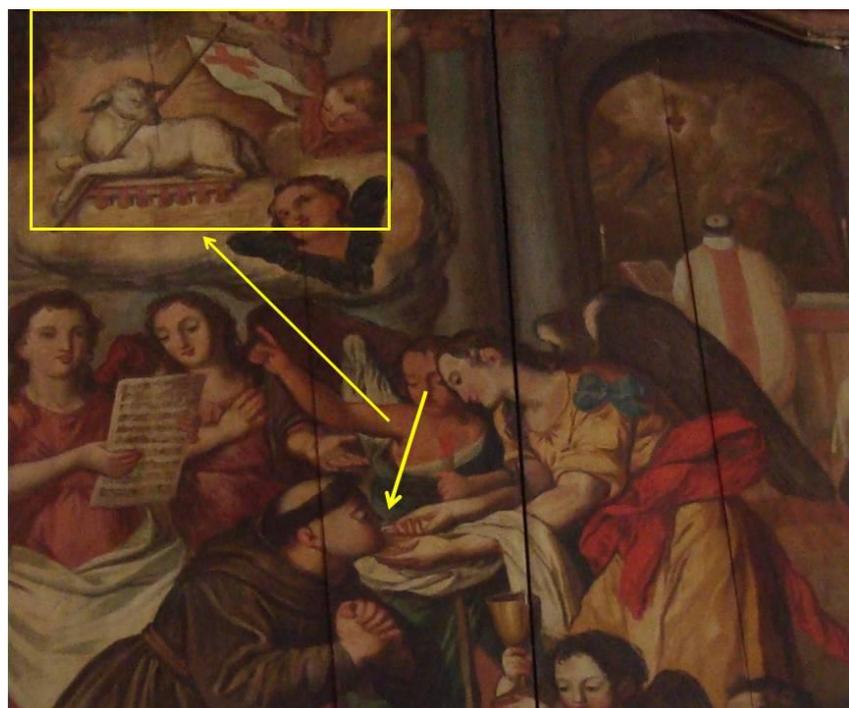


Figura 24 - São Boaventura recebendo a comunhão em detalhe (marcação do autor). Foto do autor.

Além de fazer alusão à fé cristã do santo, que recebia a eucaristia das mãos de um anjo, também se confirma o milagre da transubstanciação, quando se

atenta ao anjo que está ao lado daquele que administra o sacramento para o santo, apontando para o cordeiro que aparece no céu. Na figura 24 podemos ver, com maior clareza, graças ao auxílio das setas amarelas, o jogo de olhares e gestos que o anjo faz: ele olha para a hóstia e aponta para a aparição localizada no céu.

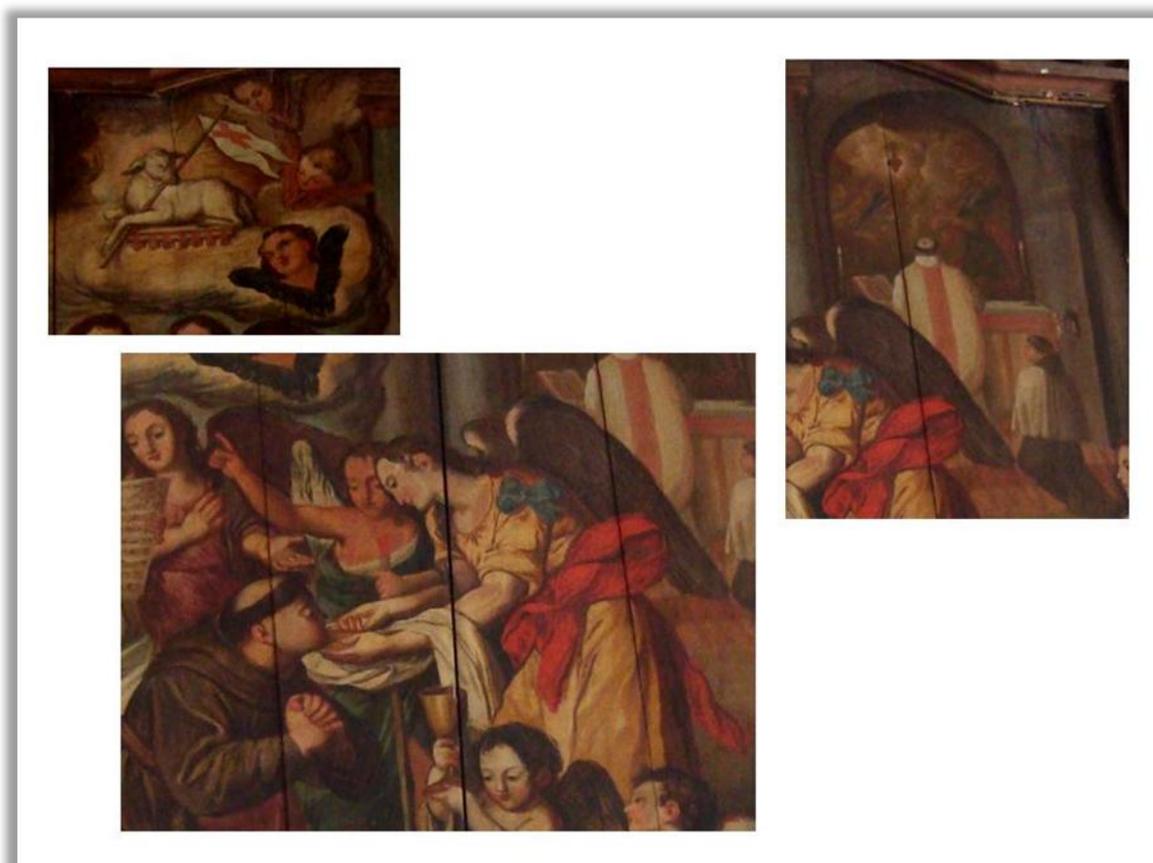


Figura 25 – Detalhes da subdivisão das cenas - Fotos e montagem do autor.

É possível observar a divisão da imagem através de elementos arquitetônicos que indicam que a cena se passa no interior de uma igreja e que, ao mesmo tempo, dividem-na em subcenas, para que se enfatize o discurso da imagem (figura 25). Assim, o santo está no centro da imagem, na cena principal, no que seria a nave da igreja, em maior escala em relação às outras personagens, exceto pelo anjo que ministra a eucaristia. Há um padre que está no fundo, frente a um altar e de costas para a cena principal. De certa forma, a

consagração “humana”, eclesiástica, é suplantada pela milagrosa, em que os celebrantes são anjos – o que contribui para mostrar o privilégio de São Francisco.

No céu, há duas aparições, entre nuvens e um halo de luz, que se referem ao Cristo: o Sagrado Coração de Jesus e o carneiro com o estandarte. O Cristo, portanto, não está presente “em pessoa”, mas por meio de suas figuras. Ou seja, de certa forma, a imagem se refere ao princípio da mudança das formas que constitui o mistério eucarístico representado na parte terrena da cena. Além disso, trata-se de dois símbolos diretamente relacionados à Paixão do Cristo: seu coração envolto em uma coroa de espinhos sangrando e contendo uma cruz na parte superior, e o cordeiro (que remete ao sacrifício vitorioso do Cristo).

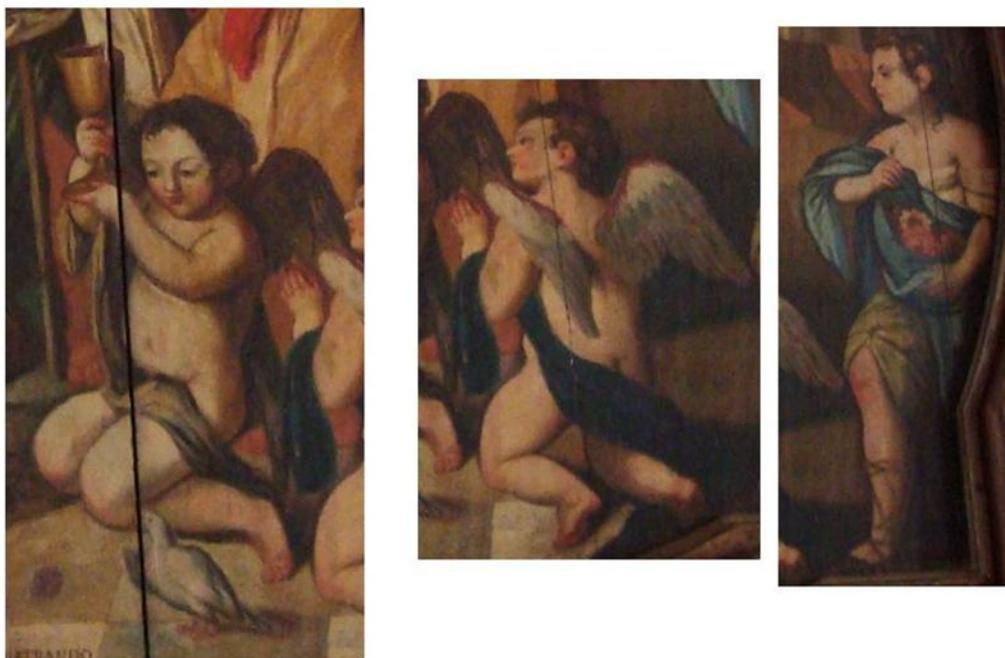


Figura 26 – Detalhes de anjos e criança florista - Fotos e montagem do autor.

No primeiro plano, há uma criança que parece ofertar flores, celebrando o acontecimento (figura 26). Ao seu lado, podemos observar dois anjinhos participando da celebração: o do meio está ajoelhado com as mãos postas e o segundo está prostrado diante daquele que administra a comunhão para o santo, segurando o cálice com o vinho, dando a entender, desta forma, que a hóstia – o pão – teria sido mergulhada no vinho antes.



Figura 27 – Detalhe do coro de anjos - Foto do autor.

No plano inferior do lado esquerdo da imagem, há outros dois anjinhos, um deles segura a partitura, e o outro olha para ela com uma de suas mãos no

peito e a outra apontando para a cena principal, o que mostra ao seu espectador que o canto é em intenção da comunhão (figura 27).



Figura 28 - Santa Tereza e São Pedro de Alcântara com o Cristo - Sala da recepção - Foto do autor.

Na legenda da imagem, o tema ali representado é assim sintetizado: “Santa Thereza tendo por hóspede S Pedro de Alcantara apareceu-lhe Christo e o obsequiou com singulares favores” (figura 29). São Pedro de Alcântara era diretor espiritual da santa e ajudou-lhe a reformar o Carmelo. Segundo Schenone, essa cena seria uma duplicação da cena entre São Bento e sua irmã Escolástica, e entre São Francisco e Santa Clara⁷¹.



Figura 29 – Detalhe da legenda - Foto do autor.

Apesar da inscrição mencionar em primeiro lugar Santa Tereza, a imagem coloca em destaca o frei franciscano Pedro de Alcântara – o que justifica, assim, a inclusão da mesma no ciclo de santos franciscanos, uma vez que a santa pertence à Ordem do Carmo⁷² e não à Ordem Segunda franciscana.

⁷¹ SCHENONE, H. **Iconografia del arte colonial**. Buenos Aires: Tarea, 1992, 2 vol, v. 2, p. 636.

⁷² “A Ordem do Carmo (originalmente chamada Ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo) surgiu no final do século XI, na região do Monte Carmelo (uma cadeia de colinas, próxima à atual cidade de Haifa, antiga Porfíria, no atual Estado de Israel). A palavra "carmelo" significa jardim. Conta a tradição que o profeta Elias se estabeleceu em uma gruta, no Monte Carmelo, seguindo uma vida eremítica de oração e silêncio. Mais tarde, a Regra do Carmo foi sistematizada e proposta por Santo Alberto, Patriarca de Jerusalém, e



Figura 30 – Detalhe da mesa - Foto do autor

A disposição das personagens à mesa deixa ver claramente uma construção hierárquica (figura 30). Em primeiro lugar, está o Cristo ao centro – posição que frequentemente ocupa na iconografia, principalmente, a da santa Ceia. Em seguida, há uma nítida separação sexista e entre as Ordens: à esquerda está São Pedro de Alcântara, e à direita, Santa Tereza e uma mulher, que seria sua amiga Maria Diaz. Essa separação, no entanto, não é igualitária, uma vez que o Cristo está voltado para o frei e lhe serve a beber de uma ânfora, em um claro indício de preferência, além de remeter à própria eucaristia. As duas mulheres assumem uma postura muito mais de espectadoras do que de

aprovada pelo Papa Honório III em 1226. No século XIII migrou para o Ocidente, fugindo das invasões sarracenas. No século XVI, na Espanha, Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz conduziram um processo de reforma da Ordem do Carmo. Desse processo histórico e místico surgiu um novo ramo: o ramo dos carmelitas descalços”. Disponível em: <http://www.ordemdocarmo.pt/ordem.htm>

partícipes da cena principal, do banquete. Outra vertente que podemos propor diante desta análise é em relação à sua composição, que reflete a demonstração de prestígio por parte da ordem, que partilha da refeição com o Cristo, além da insinuação de uma certa proximidade com os apóstolos, como se os franciscanos pudessem se aproximar deles.

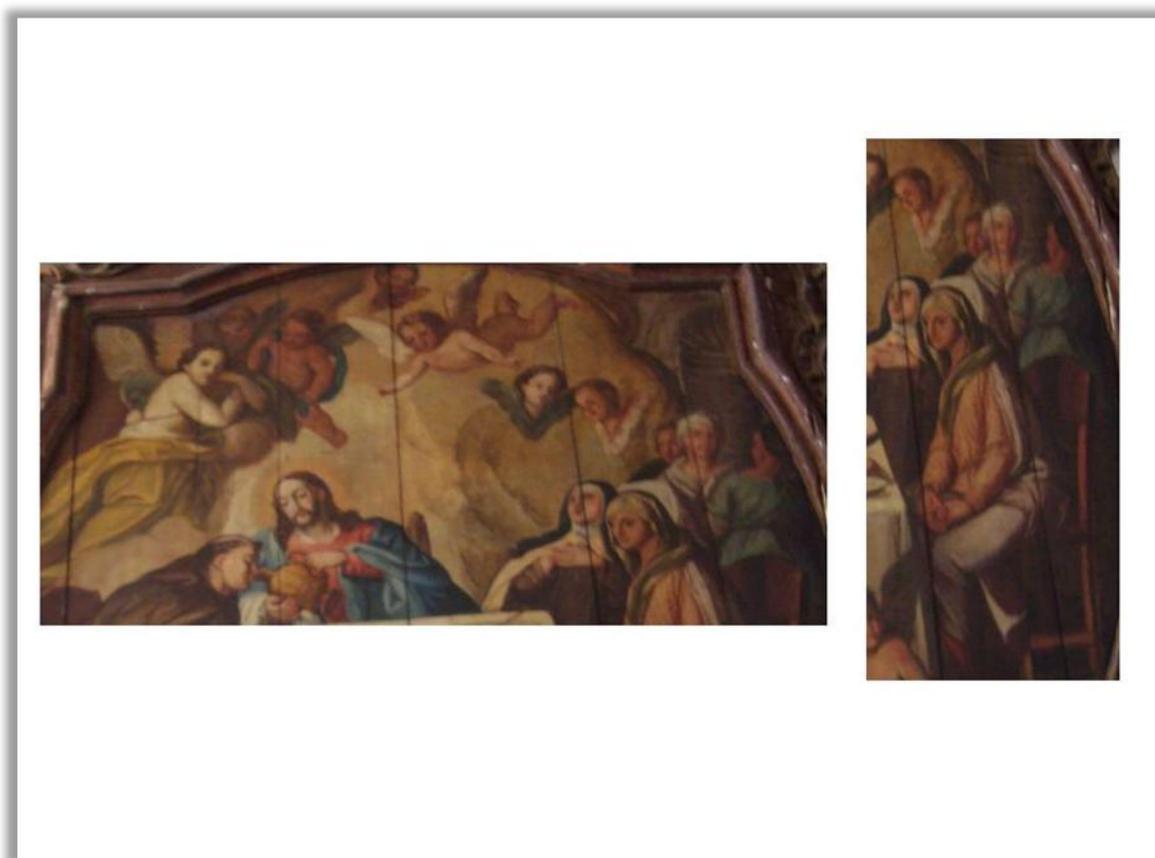


Figura 31 – Detalhes dos anjos e serventes - Fotos do autor.

Na parte superior (figura 31), há um conjunto de anjos emoldurando a cena, além de dois outros na parte inferior. Ao fundo, à direita, há duas pessoas que seriam servidoras, e, na parte inferior esquerda, um cachorro. Tudo isso contribui para afirmar que aquela cena, um simples encontro religioso, a princípio banal, acabou se transformando em um episódio extraordinário e milagroso com a aparição do Cristo.

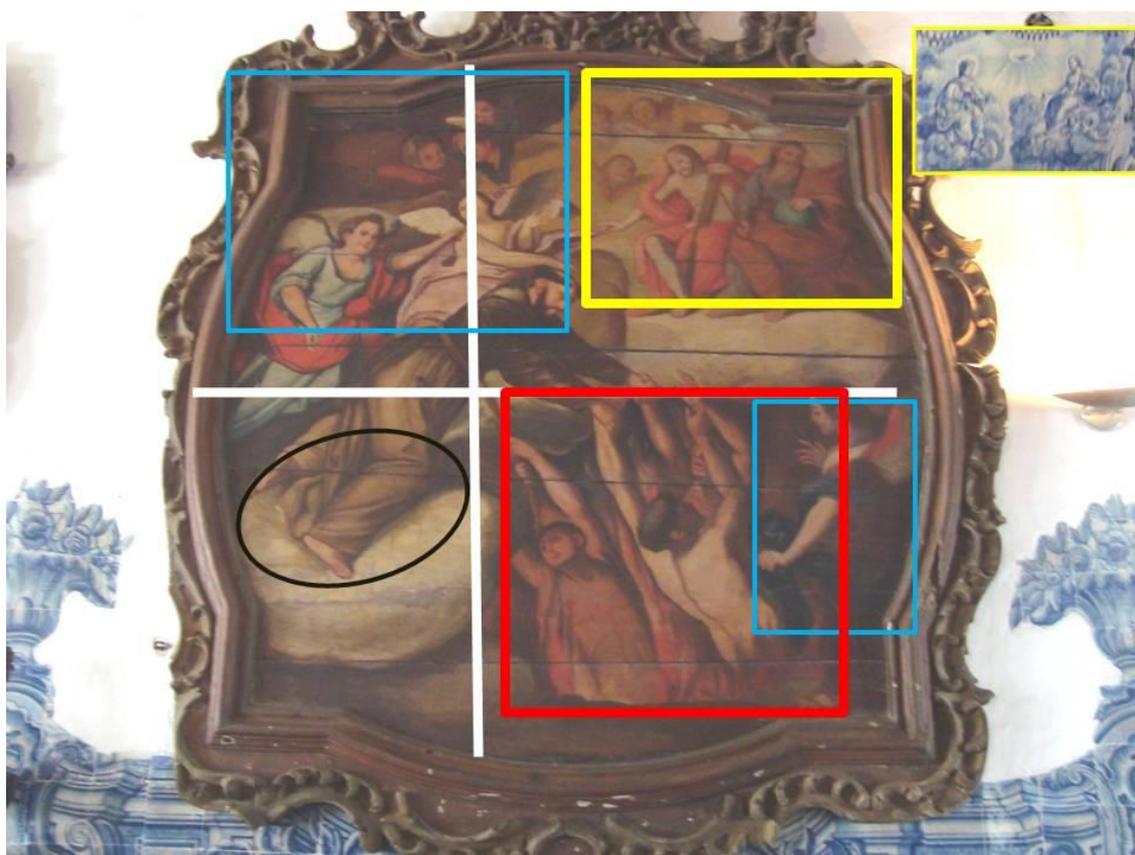


Figura 32 - São Francisco salvando almas do purgatório - sala da recepção - Foto do autor.

Na figura 32, observamos São Francisco libertando almas do purgatório. No Livro das cinco considerações⁷³, há uma passagem que narra como São

⁷³ “Na Província de Roma, um frade muito devoto e santo teve esta admirável visão. Faleceu no período entre a noite e a manhã e foi enterrado em frente à entrada do Capítulo. Um caríssimo frade, seu companheiro, no mesmo dia recolheu-se em um canto do Capítulo, após jantar, para pedir a Deus e a São Francisco devotamente pela alma do frade morto [posteriormente em meio a essa súplica, o frade ao olhar pra o túmulo do amigo tem uma visão]... dirigiu os olhos pra o sepulcro daquele seu frade companheiro e viu na entrada do Capítulo São Francisco, e atrás dele uma multidão de frades em torno do sepulcro. Olha mais além e vê no meio do claustro um fogo de chama altíssima e no meio a alma do seu companheiro morto. Olha ao redor do claustro, e observa que, quando Cristo passa diante do Capítulo, São Francisco, com todos aquelas frades, ajoelha-se e diz: Eu te suplico, Pai santíssimo e senhor, pela inestimável caridade de que mostras à humana geração na tua encarnação que tenhas misericórdia da alma deste teu Irmão, a qual arde naquele fogo. E Cristo nada responde, mas vai além. [então somente na terceira volta pelo Claustro que o Cristo da atenção a São Francisco, devido o segundo pedir misericórdia ao seu que está no purgatório] peço-te piedoso Pai e Senhor, pela grande dor e a grande consolação que senti quando impuseste estes estigmas à minha carne, que tenhas misericórdia da alma daquele meu Irmão suplicado Cristo nesta terceira vez por São Francisco em nome dos seus estigmas, imediatamente retém o passo, olha os estigmas e **atende à súplica** e diz assim: A ti, Francisco

Francisco salvou almas do purgatório por concessão de Cristo. A permissão que o Cristo concede a São Francisco para que ele resgate do Purgatório almas de frades provindos de sua Ordem, de certa forma, coloca o santo em uma posição privilegiada, especialmente por fazer algo subtendido como competência exclusivamente divina. Trata-se de mais um elemento que reforça a ideia cara aos franciscanos de equiparar seu patrono à figura do Filho de Deus, como discutiremos ao longo dessa dissertação.



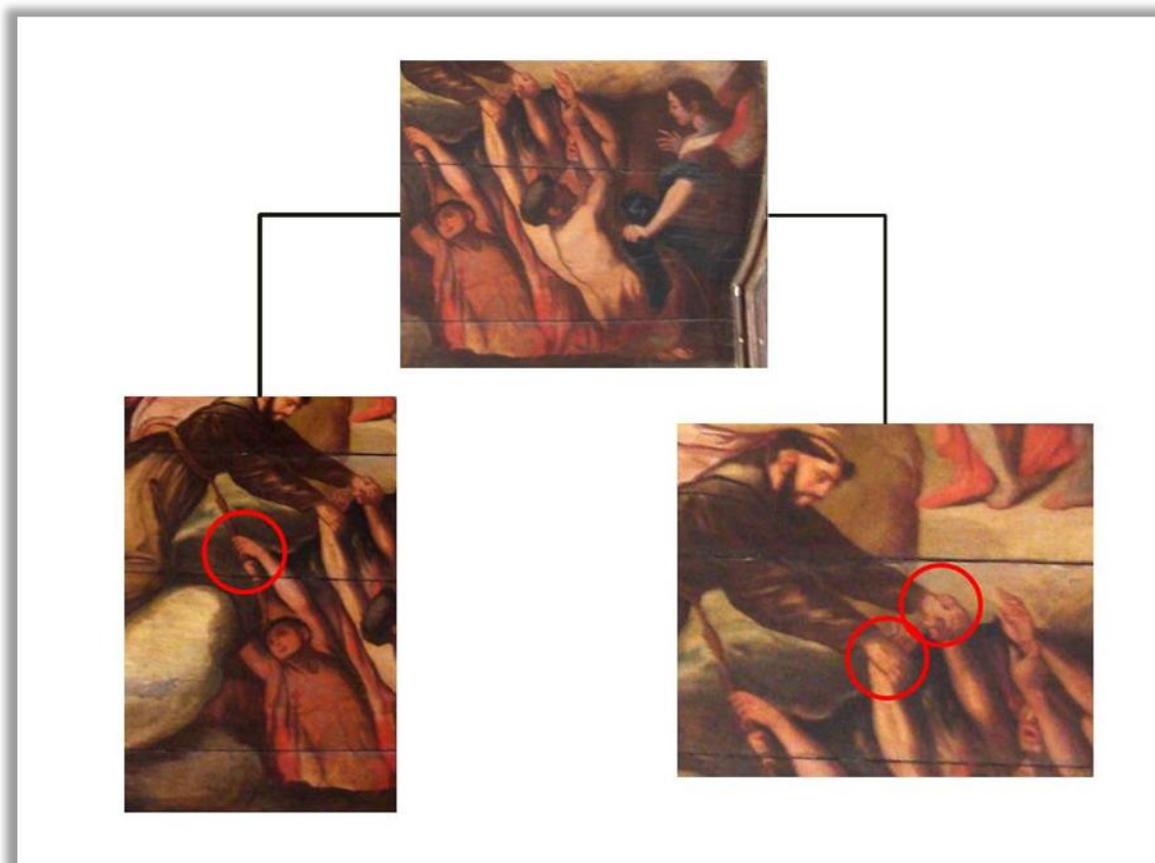
Esquema gráfico 3 - Subdivisões da cena (marcações do autor) - Fotos e montagem do autor.

No esquema gráfico 3, através das linhas brancas, é possível observar a separação da composição em quatro áreas distintas. No lado esquerdo do

a alma do teu Irmão. E com isto, quis de certo honrar e confirmar ao mesmo tempo os gloriosos estigmas de São Francisco e abertamente significar que as almas dos seus frades que vão ao purgatório não têm meio mais fácil de serem libertadas das penas conduzidas à glória do paraíso, do que em virtude dos seus sacrossantos estigmas...” (Consideração 5, p. 861)

observador, ao fundo, estão os anjos que auxiliam São Francisco (destacado pelo círculo preto) e, no primeiro plano, os que ajudam a salvar as almas do purgatório.

Na parte direita, ao alto, está a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo, o que nos faz pensar na Trindade Santa como possível designadora da missão que o santo executa na imagem.



Esquema gráfico 4 - Salvamento das almas por São Francisco - Esquema do autor.

No esquema gráfico 4, chama-se a atenção para o salvamento das almas que estão no purgatório, realizado por Francisco. É digno de nota que todas as que são visíveis, sobretudo a de maior tamanho, que está de costas para o espectador, estão tonsuradas, o que sugere que poderiam ser freis franciscanos. Em lugar de uma crítica a membros da Ordem, isso seria uma

indicação de que justamente por se tratar de franciscanos é que teriam a chance de estar no purgatório e de serem redimidos.

Também é importante sublinhar a presença das chagas nas mãos do santo que alçam as almas: elas enfatizam a origem crística de tal poder de Francisco. Além das mãos, o cordão de seu hábito também é segurado por uma das almas do purgatório, o que reforça o poder salvífico da própria Ordem.



Figura 33 – Detalhe da Trindade - Foto do autor.

É interessante também observar a ênfase no número três: três são os tonsurados no purgatório; três são os anjos que auxiliam Francisco a separar as almas e a abrir as portas daquele lugar (dois estão destacados no esquema gráfico 3, pelo quadrado azul na parte superior, e o terceiro, no quadrado de mesma cor, na parte inferior); os dois conjuntos de querubins são compostos por três deles (um conjunto no lado esquerdo, junto aos anjos de corpo inteiro, e o outro na parte superior direita); além da própria Trindade (figura 33). O único que foge a esse esquema ternário é o próprio Francisco, o que contribui para dar-lhe ainda mais destaque.



Figura 34 - Vitória de Belgrado, por São João de Capistrano - sala da recepção - Foto do autor.

A figura 34 refere-se à liderança de São João de Capistrano em Belgrado, conforme a legenda, que diz: “Vitória de Belgrado por São João de Capistrano ch. Seraphic.” (Figura 35).



Figura 35 – Detalhe da legenda - Foto do autor.

Segundo a biografia de João de Capistrano, ele:

Conseguiu penetrar em Belgrado, estimulando e coordenando a reação dos sitiados conseguindo rechaçar o turco invasor. Sob o comando de João Hunyaday os cristãos conseguem a vitória que já parecia dos turcos. Uma ala do exército cristão foi liderada por São João de Capistrano. A batalha de Belgrado ocorreu em 23 de julho de 1456. Mahomet II, o Califa, caiu gravemente ferido e a vitória foi completa.⁷⁴

Novamente temos uma pintura que enfatiza o caráter guerreiro desse santo, que é mostrado sempre em seu hábito franciscano – que permite melhor identificá-lo em meio a tantas pessoas, além de frisar sua pertença à Ordem.

⁷⁴ <http://www.dgp.eb.mil.br/portalsarex/Pagina/Santos%20Padroeiros/saojoaocapistrano.html>



Figura 36 – Detalhes das personagens da batalha (marcações do autor) - Fotos do autor.

São Francisco porta uma longa lança, mas não atinge ninguém. Ao lado e abaixo dele se desenvolve uma oposição entre um mouro, caracterizado pelo turbante com uma meia-lua, presente também no escudo, e um cristão, que já decapitara um outro mouro, cuja cabeça está na parte inferior da imagem (figura 38). O soldado cristão, logicamente, encontra-se mais perto do santo, enquanto o soldado mouro está mais longe, de frente para o santo. A proximidade entre o soldado cristão e o santo se dá de outra forma também, enfatizando o fato de que eles lutam o mesmo combate.



Figura 37 - Arma simbólica de São João de Capistrano em detalhe (marcação do autor). Foto do autor.

Na verdade, a arma que o soldado cristão brande é uma espada simbólica: ela é feita por uma frase que sai da boca de João Capistrano (figura 37). Devido ao precário estado de conservação, a frase não é inteiramente legível. No entanto, ela é fundamental para demonstrar que a verdadeira arma de um franciscano, e aquela que é de fato eficaz, são as palavras, a pregação.



Figura 38 – Detalhe da cruz (marcação do autor). Foto do autor.



Figura 39 – Detalhe da cabeça do inimigo do turco (marcação do autor) - Foto do altar.

No detalhe da figura 38, vemos a cruz vermelha que aparece no céu, acima do exército cristão e, mais particularmente ainda, acima de uma cabeça tonsurada, que seria de um franciscano. A cruz não só faz referência à Cruzada, mas também, de certa forma, marca a anuência divina ao combate cristão. Ela contrasta fortemente com a cabeça decapitada na parte inferior (figura 39), mostrando, de certo modo, a ira divina contra aqueles que se opunham a Deus.



Figura 40 - Aparição da Virgem a Santo Antônio - sala da recepção - Foto do autor.

A figura 40 representa um dos milagres mais significativos da vida de Santo Antônio⁷⁵, quando a Virgem lhe aparece mostrando o Menino Jesus⁷⁶. Ele se apresenta em uma posição hierárquica inferior à Virgem, mostrando-lhe sua devoção ao tocar a barra de suas vestes. A ideia transmitida pela “ação” é de que ele estaria rezando, de joelhos, e a Virgem aparece milagrosamente, juntamente aos anjos que também oram e incensam o ambiente.

Não é a única vez que a iconografia desse conjunto exhibe a Virgem mostrando seu filho a Santo Antônio. Tanto nos painéis de azulejo no interior da igreja conventual, como no painel da sacristia tal representação se repetirá várias vezes, sobretudo pela importância fundamental em virtude de ter sido eleito o “padroeiro da cidade” pela Coroa portuguesa. A devoção a ele e ao Menino Jesus não só contribui para a elaboração e afirmação do discurso Imaculista, como também valoriza e apresenta uma das principais figuras da Ordem franciscana: Santo Antônio de Pádua, doutor dessa mesma Ordem.

⁷⁵ Santo Antônio teria agregado-se à Ordem franciscana com o intuito de pregar no Marrocos e conseguir a palma do martírio alcançando a santidade, todavia uma enfermidade impossibilitou-o de alcançar seu propósito. Fernando Antônio nasceu em Lisboa, em 1195, e morreu em Pádua, em 1231, aos 36 anos de idade. Onze meses depois foi canonizado por Gregório IX, mesmo Papa que santificou São Francisco. Trinta e dois anos após sua morte, o seu corpo foi exumado e milagrosamente a sua língua estava intacta e “fresca” – isso se justifica pelo eloqüente discursos que o santo tinha em suas pregações e que por diversas vezes assim como Francisco teria conversado com os peixes. FLEXOR, 2009, P. 138)

⁷⁶ “Com o Menino Jesus nos braços: outro milagre, também reportado na crônica do Santo, ocorre já no final da sua vida e foi contado pelo conde Tiso aos confrades de Santo Antônio após a sua morte. Estando o santo em casa do conde Tiso, em Camposampiero, recolhido num quarto em oração, o conde, curioso, espreita pelas frinchas de uma porta a atitude de frei Antônio; depara-se então uma cena miraculosa: a Virgem Maria entrega o Menino Jesus nos braços de Santo Antônio. O menino tendo os bracinhos enlaçados ao redor do pescoço do frade conversava com ele amigavelmente, arrebatando-o em doce contemplação. Sentindo-se observado, faz conde Tiso jurar que só contaria o visto após a sua morte. Disponível em: [HTTP://www.angelfire.com/ar2/jcarthur/stoantonio.htm](http://www.angelfire.com/ar2/jcarthur/stoantonio.htm)

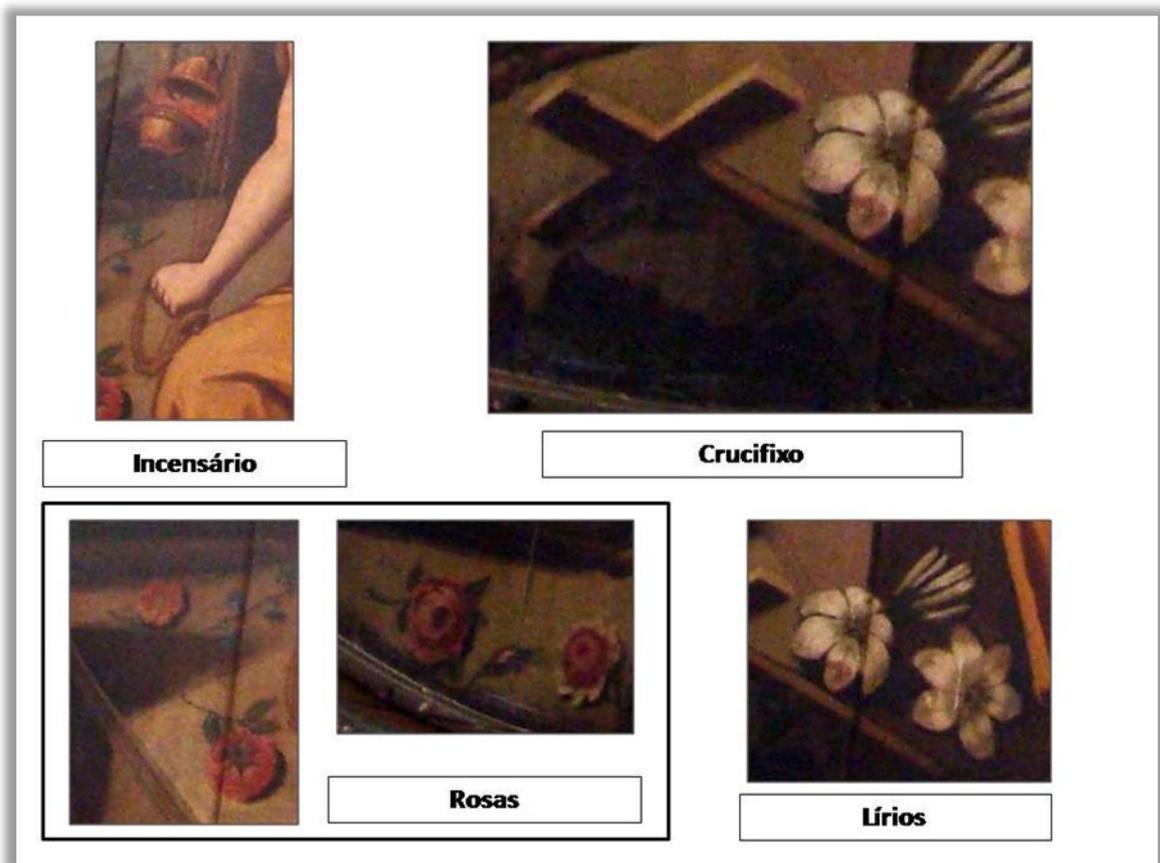


Figura 41- Elementos ornamentais e simbólicos. Fotos do autor.

Na figura 41, destacamos elementos que adornam e ajudam a caracterizar as personagens da imagem: as flores, que se apresentam em duas espécies, rosas e lírios, e que, de costume, simbolizam a pureza da Virgem, além do crucifixo e do incensário. Embora em outro local e com outras funções, o livro nas mãos dos dois anjos também pode ser associado a esses outros elementos. Ele pode ser identificado como a Bíblia, especialmente os Evangelhos que narram o nascimento do Cristo .

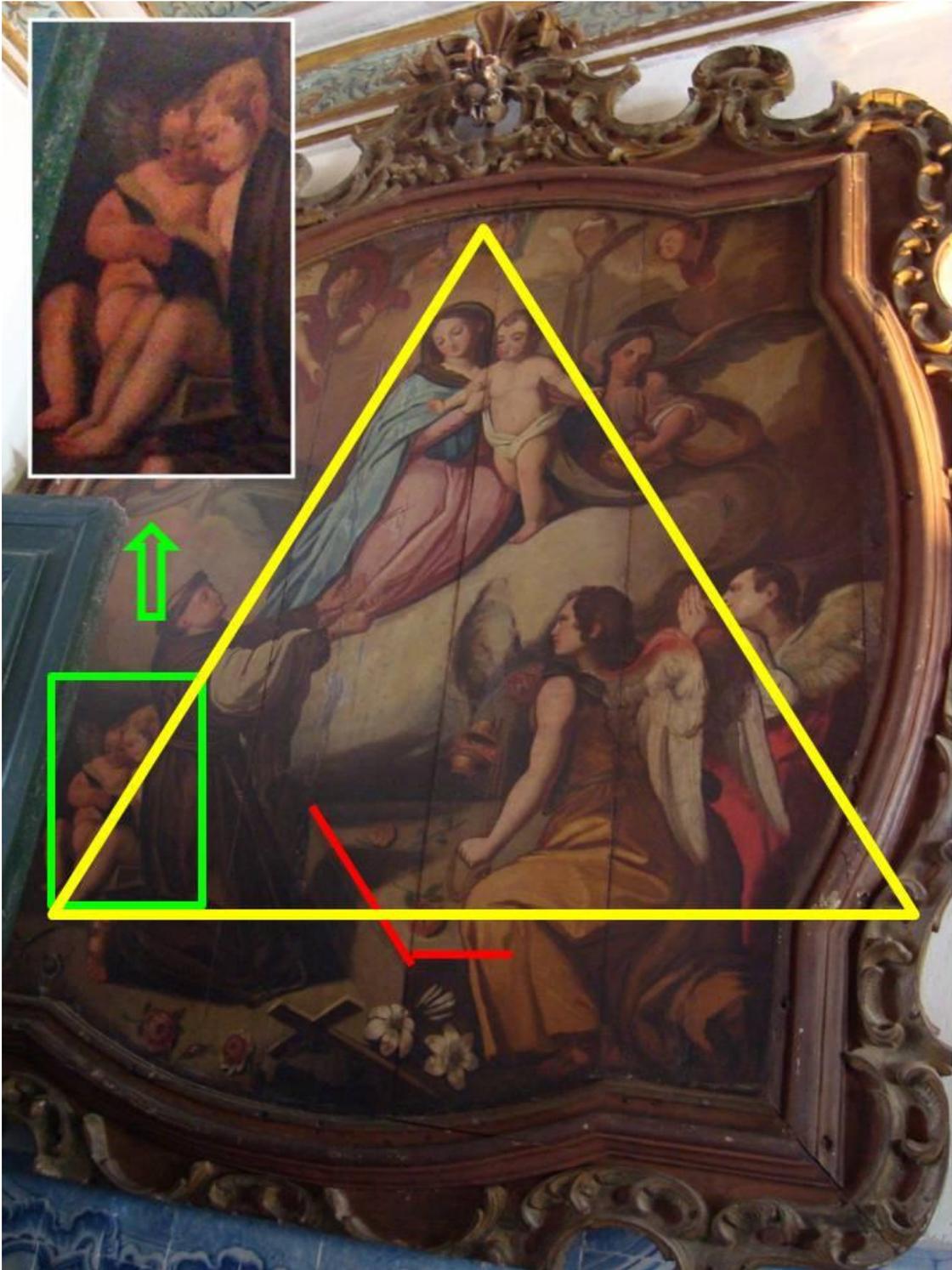


Figura 42- Escala hierárquica da imagem 38 (marcações do autor). Foto do autor.

Na figura 42, observa-se a forma como as personagens estão distribuídas. A composição do quadro segue uma perspectiva triangular que permite vê-la

como uma escala hierárquica onde santos e anjos estão na base da pirâmide e o Cristo e sua mãe estão no topo. Tal preocupação com a hierarquia é recorrente nos programas iconográficos do convento, e ela permite sublinhar os polos de oposição. Assim, a posição do santo, ajoelhado, reforça seu caráter inferior frente à Virgem e ao Menino, e destaca uma das virtudes franciscanas, a humildade. Por outro lado, o fato de o santo receber a aparição e ainda ser capaz de tocar a barra do manto da Virgem mostra a posição privilegiada ocupada por ele e sua Ordem – o que é importante, considerando o local onde a pintura se encontra, a sala da recepção.



Figura 43 - Martírio do beato João de Prado. Foto do autor.

Na figura 43, podemos observar o martírio do beato João de Prado⁷⁷, com to. O referido santo reúne em sua imagem todos os suplícios sofridos em seu martírio. Conforme podemos ver em nota o santo teria sido mais um dos santos franciscanos martirizados no Marrocos.

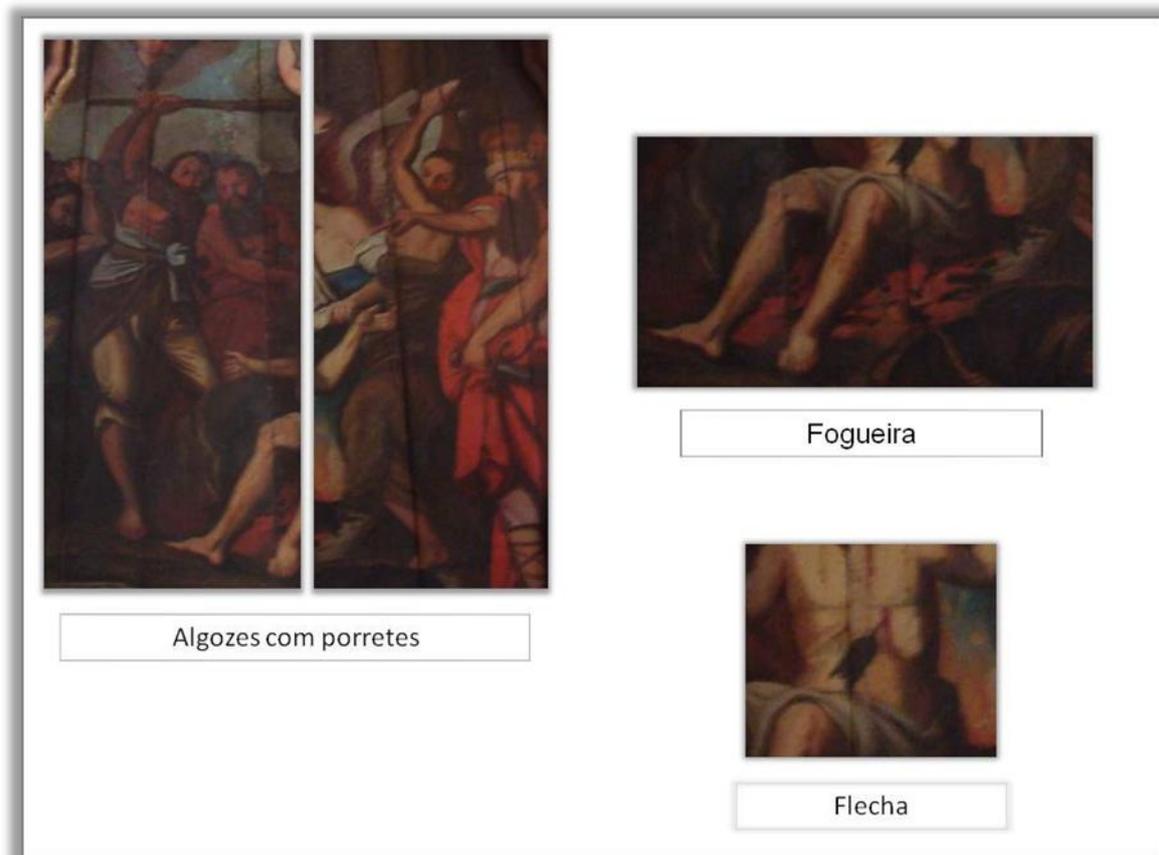


Figura 44 - Instrumentos de martírio do beato João de Prado (marcação do autor). Foto e montagem do autor.

Na figura 44 podemos ver em detalhes os castigos sofridos pelo santo. Em seu peito está a flecha que recebeu do próprio monarca marroquino que o condenou à pena capital. Segundo a sua biografia, dias antes de sua morte,

⁷⁷ “Nascido de família nobre em 1563 na pequena cidade de Morgovejo, estudou em Salamanca e ingressou na ordem franciscana aos 21 anos, no convento de Rocamador (Badajoz), pertencente à Província Franciscana de São Gabriel. Com 60 anos foi em missão para o Marrocos, onde foi preso, apedrejado e queimado vivo em 24 de maio de 1631”. Disponível em: <http://www.franciscanos.org/santoral/juandeprado.htm>

João de Prado teria sido açoitado com porretes, que também são representados nas mãos dos algozes ladeando o beato, que está sentado sobre uma fogueira – sacrifício final que causa da sua morte.

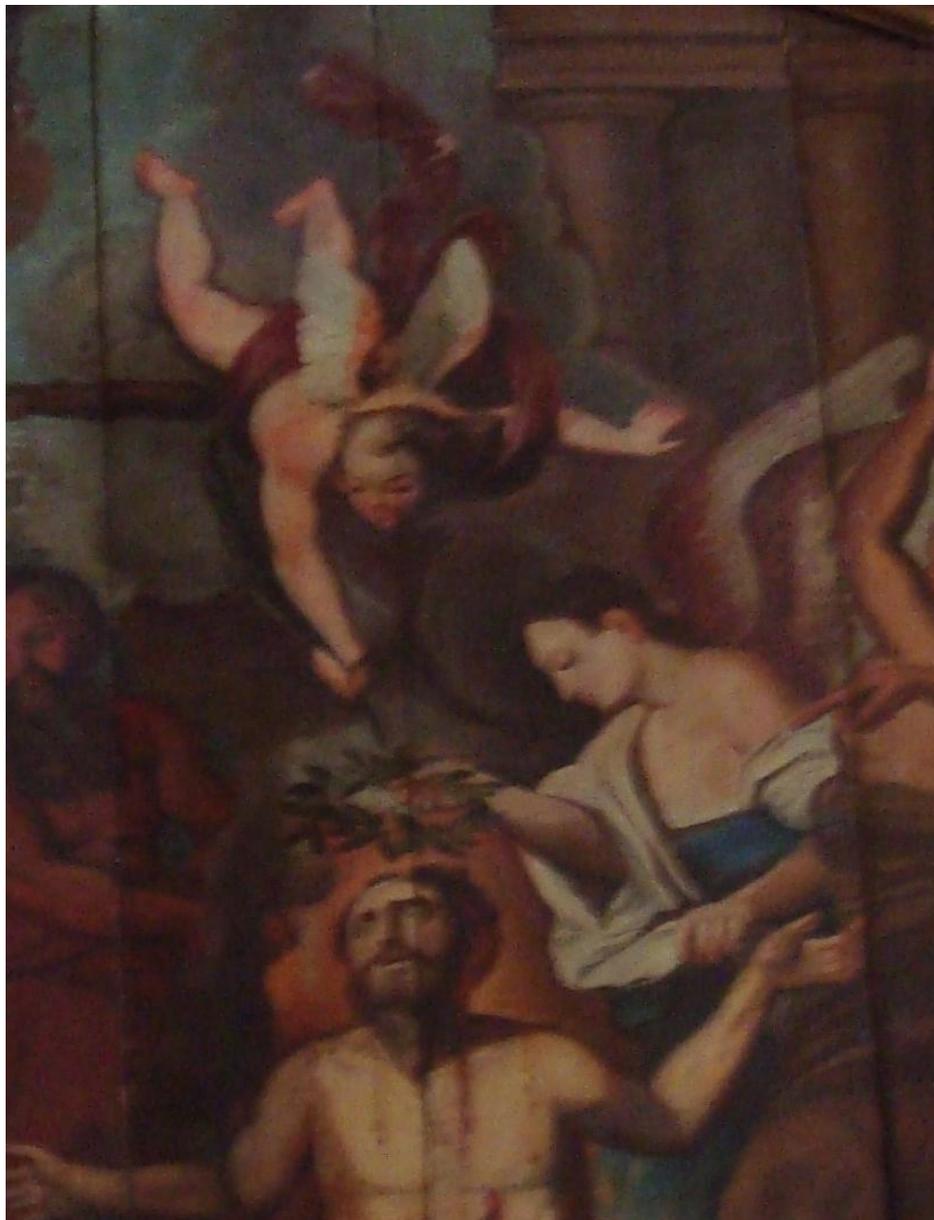


Figura 45 – Detalhe do beato João de Prado recebendo a palma e a coroa - Foto do autor.

Na figura 45 podemos observar detalhadamente os anjos que coroam o santo e lhe entregam a palma do martírio, o que demonstra sua recompensa pelo sacrifício. É importante pontuar também que João de Prado teria sido um dos

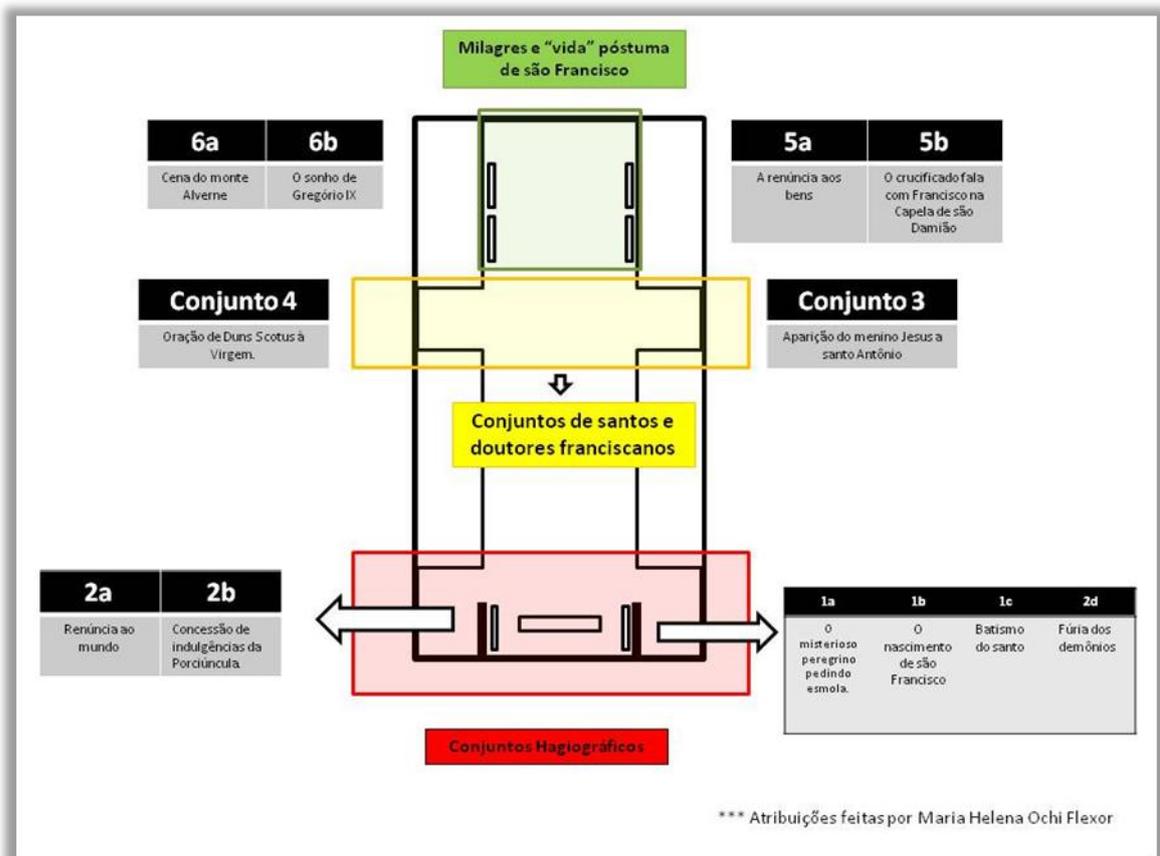
grandes defensores da causa Imaculista, que o havia levado à pena capital no Marrocos. Entendemos a sua presença na sala da recepção como exemplo de um santo que entra no projeto expansionista da Ordem e que defende a Imaculada, algo muito importante para o programa iconográfico no qual se insere.

3.3 Azulejos da igreja conventual.

Neste subcapítulo analisaremos os painéis de azulejo afixados no interior da igreja conventual. Segundo Maria Helena Ochi Flexor, eles teriam sido encomendados a uma oficina lisboeta pelo guardião Manoel das Mercês, e fixados nas paredes entre os anos de 1743 a 1746⁷⁸.

Antes de iniciarmos as análises específicas de cada conjunto, é importante chamarmos a atenção para o fato de que estes painéis se encontram em um espaço acessível a toda a comunidade religiosa, a membros das Ordens Terceira e Segunda e à comunidade leiga, o que influirá de modo decisivo em sua concepção, conforme veremos.

⁷⁸ FLEXOR, 2000, p. 186



Esquema gráfico 5- Planta baixa da igreja conventual com marcação da localização dos painéis de azulejo - Esquema do autor.

No esquema gráfico 5 está representada a disposição e as temáticas dos painéis atribuídas por Flexor⁷⁹. No quadrado vermelho, observam-se dois conjuntos de cenas designados 1 e 2: o 1 possui uma divisão interna, vista adiante, narrando a natividade de São Francisco e o 2, a sua conversão. No quadrado amarelo, onde se localizam os conjuntos 3 e 4, estão, em lados opostos, Santo Antônio e o beato Duns Scotus, ambos orando diante da imagem da Virgem. E, no quadrado verde, os conjuntos 6 e 5 possuem imagens dos milagres mais importantes da vida de Francisco antes e depois da sua morte.

⁷⁹ FLEXOR, 2000, p. 251-252.



Figura 46- Nascimento de São Francisco - igreja conventual - Foto do autor.

De um modo geral, nenhum dos biógrafos de São Francisco narra o nascimento dele em um estábulo, em meio a animais. Nem mesmo Celano, em seus escritos, e Boaventura, em suas lendas, fazem uma descrição tão detalhada como a que aparece na figura 46. Encontramos apenas uma referência, em um livro do historiador Franco Cardine, a lendas que incluíram seu nascimento em um estábulo⁸⁰. No entanto, este autor não indicou as fontes nas quais se baseou para fazer tal afirmação. Mesmo assim, é mais provável que se tratasse de algo pertencente a uma tradição do que uma criação daquele convento.

Cardine chama a nossa atenção para um dado importante, e que explica a aparente contradição entre o fato de Francisco ser filho de um rico comerciante e a imagem o mostrar nascendo em um estábulo: o que estava em jogo era a

⁸⁰ CARDINE, 1993, p. 40.

aproximação do santo com o Cristo. Ainda na Idade Média, criou-se a alcunha “*Alter Christus*” – ou seja, o outro Cristo, para se referir a Francisco⁸¹.

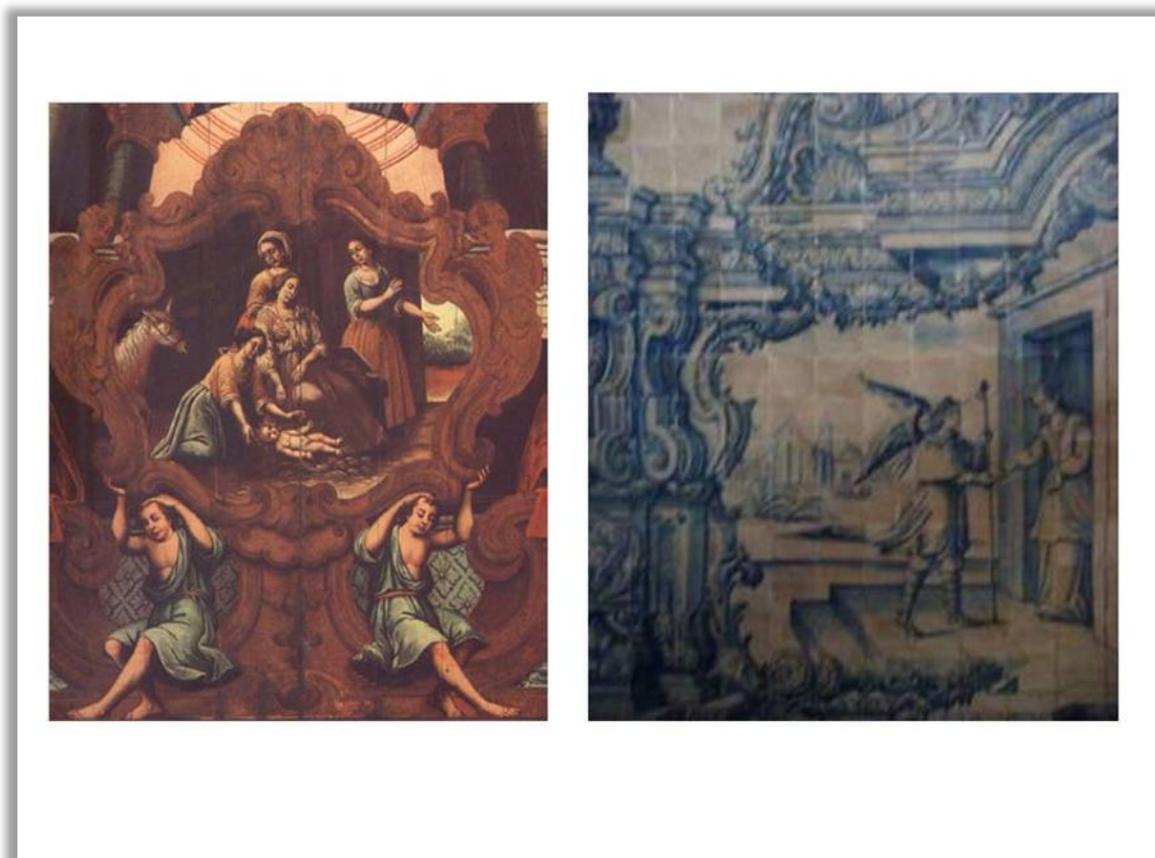


Figura 47- Cena da esmolação em Recife e Salvador, respectivamente. Foto do autor (azulejos). Pintura disponível em:

http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/4.Artigo.Carla_Mary_da_Silva_Oliveira.pdf

O conjunto 1 está subdividido em quatro cenas, conforme é claramente revelado no esquema gráfico 5. Na primeira subdivisão do conjunto 1, na imagem 1.a, Flexor identifica uma cena de esmolação, onde uma senhora dá um saco de moedas a um anjo romeiro⁸². Podemos traçar um paralelo entre a figura 47, de São Francisco do Recife, e essa, pois ambas tratam do mesmo

⁸¹ “Princípio que foi fundamentado no século XIV através da obra: *De conformitate de Pisa*, escrita entre 1385 e 1390; além de ser o ponto alto da concepção da vida de São Francisco como reprodução da vida de Cristo – *Alter Christus* é de grande valor informativo”. IRIARTE, 1985, p. 23.

⁸² FLEXOR, 2000. P. 200.

tema: uma mulher que se desgarrar do conjunto para atender a alguém (que não está representado), e está na porta. A prática da esmolação aparece, assim, na imagem, presente na vida de Francisco desde o seu nascimento, indicando que essa forma de vida seria ideal para ele a sua Ordem como meio de sobrevivência.

Embora a cena seja indiscutivelmente uma representação de esmolação, ela pode ser comparada à visita que a Virgem recebe do anjo Gabriel, quando ocorre a Anunciação. É nessa passagem bíblica que o anjo delega-lhe a missão de ser mãe do Salvador que deveria se chamar Jesus, o que, por sua vez, permite que seja traçado um paralelo entre o anúncio de Gabriel a Maria com o que a mãe de Francisco recebeu – o que reforçaria, uma vez mais, que se trata de um novo Cristo, que buscaria viver totalmente os preceitos de Cristo, incluindo a pobreza e a esmolação. Segundo Celano, a mãe do santo já saberia da sua missão na terra:

Essa mulher, amiga de toda a honestidade, era de uma virtude notável, e teve o privilégio de se parecer com Santa Isabel, tanto pelo nome em que deu ao Filho como pelo espírito da profecia. Pois quando os vizinhos se admiravam na magnanimidade e da honestidade de Francisco, dizia: “Quem acham que é este meu filho? Ainda vão ver, pelos seus merecimentos, que é um filho de Deus”⁸³.

Como podemos observar, Celano usa a palavra “profecia”, e deixa claro que a sua mãe já saberia da sua vocação e missão. Sendo assim, podemos entender a imagem que o anjo romeiro recebe o saco de moedas de uma das mulheres como uma predestinação da criança que nasceria de seu ventre, o que nos permite pensar nessa imagem como uma espécie de anunciação.

De acordo com Flexor:

O artista inclui o anjo-romeiro que aconselha a mãe do Santo a dar a luz num estábulo ao qual o cajado e a cabaça à cintura se parece com a figura da gravura de Gillis van Shoor, incluída na obra de Louis de Louvain (1631) – Compêndio da vida e milagres de São Francisco)⁸⁴

⁸³ CELANO, 1984, p. 101.

⁸⁴ FLEXOR, 200, p. 202.

Na subcena 01.b, a principal, é possível ver o nascimento do santo, que está no cocho onde os animais são alimentados, enquanto a sua mãe, Pica, é amparada por outras mulheres, provavelmente suas serviçais. O cenário se assemelha àquele em que se dá o nascimento do Cristo, na iconografia tradicional. E a presença do camelo evoca outra passagem da vida do Cristo, a Adoração dos Magos vindos do Oriente. A cena compõe uma espécie de presépio franciscano, porém aqui, com o nascimento de Francisco – fazendo uma evocação a um episódio que seria famoso em sua vida, quando uma criança se transforma no próprio Cristo na encenação da Natividade que o santo organizara na cidade de Grecco, como narra Celano⁸⁵, dando origem à tradição dos presépios.

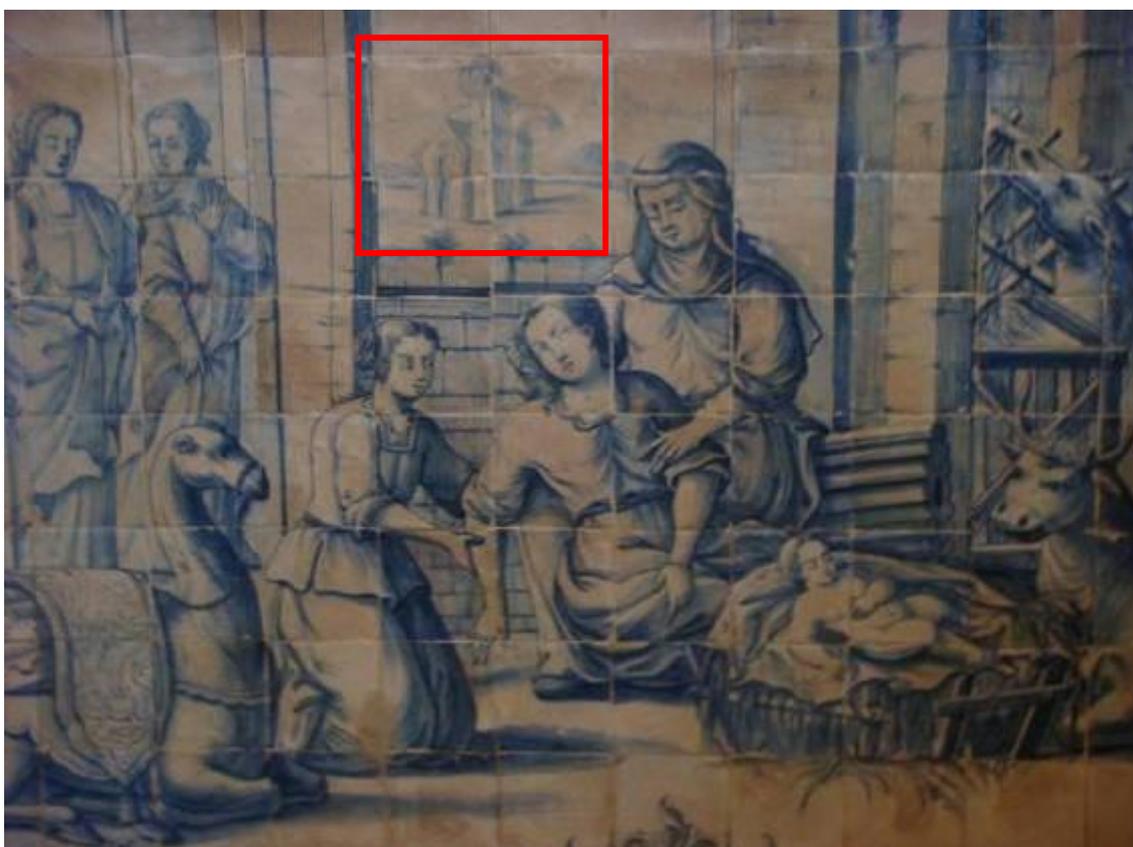


Figura 48- Presépio franciscano - em destaque a igreja (marcação do autor) - Foto do autor.

⁸⁵ CELANO1984, p. 63-65.

Outro elemento interessante é a igrejinha em ruínas (ou inacabada) representada ao fundo (figura 48). Ela poderia ser uma referência à Porciúncula, ou à igreja de São Damião, que Francisco iria restaurar. Na iconografia franciscana é comum ver esse pequeno templo representado ao fundo, conforme fica claro na figura 43. Sendo assim, mais uma vez, a imagem sugere que Francisco seja um predestinado, que viria ao mundo salvar a Igreja que, no período em que ele nasceu, estava em crise.



Figura 49 – Detalhe da apresentação de São Francisco pelo anjo Romeiro - Foto do autor.

De acordo com Flexor, a cena vista no detalhe 02.c seria o Batismo de São Francisco⁸⁶ (figura 49). No entanto, nada nela remete a um batismo. Vemos um anjo, em trajes de peregrino, com um bebê ao colo. Se seguirmos o paralelismo com a iconografia da Natividade, seria mais coerente associarmos à apresentação – embora não haja nenhuma menção a tal construção, a forma como a criança é segurada e exposta evoca muitas representações daquela passagem crística. Outra observação que se pode fazer é que essa imagem de certa forma faz par com a primeira da qual tratamos, por causa da presença do

⁸⁶ FLEXOR, 200, p.202.

anjo. Ela poderia ser, antes de mais nada, uma opção plástica, para manter a simetria da composição.



Figura 50 – Detalhe dos demônios - Foto do autor.

Na figura 02.d, no fundo do painel, fica visível o que Flexor chama de “fúria dos demônios”: diabos alados que fogem⁸⁷ (figura 50). Um deles carrega uma foice, símbolo usual da morte. Por um lado, esse pequeno detalhe poderia indicar o medo dos demônios frente ao nascimento do santo que iria combatê-los. Por outro lado, sempre seguindo o paralelismo com o Cristo, poderíamos arriscar que isso seria uma alusão ao Massacre dos Inocentes, devido à presença da foice.

⁸⁷ Id. Ibid.

O conjunto 2, localizado ao lado oposto do 1, mostra a conversão de São Francisco. Todavia, é válido ressaltar que sua conversão não aconteceu de uma só vez. Sucessivos acontecimentos culminaram em sua mudança de vida, como Le Goff aborda na biografia que escreve do santo, embasando-se na hagiografia de Tomás de Celano⁸⁸.

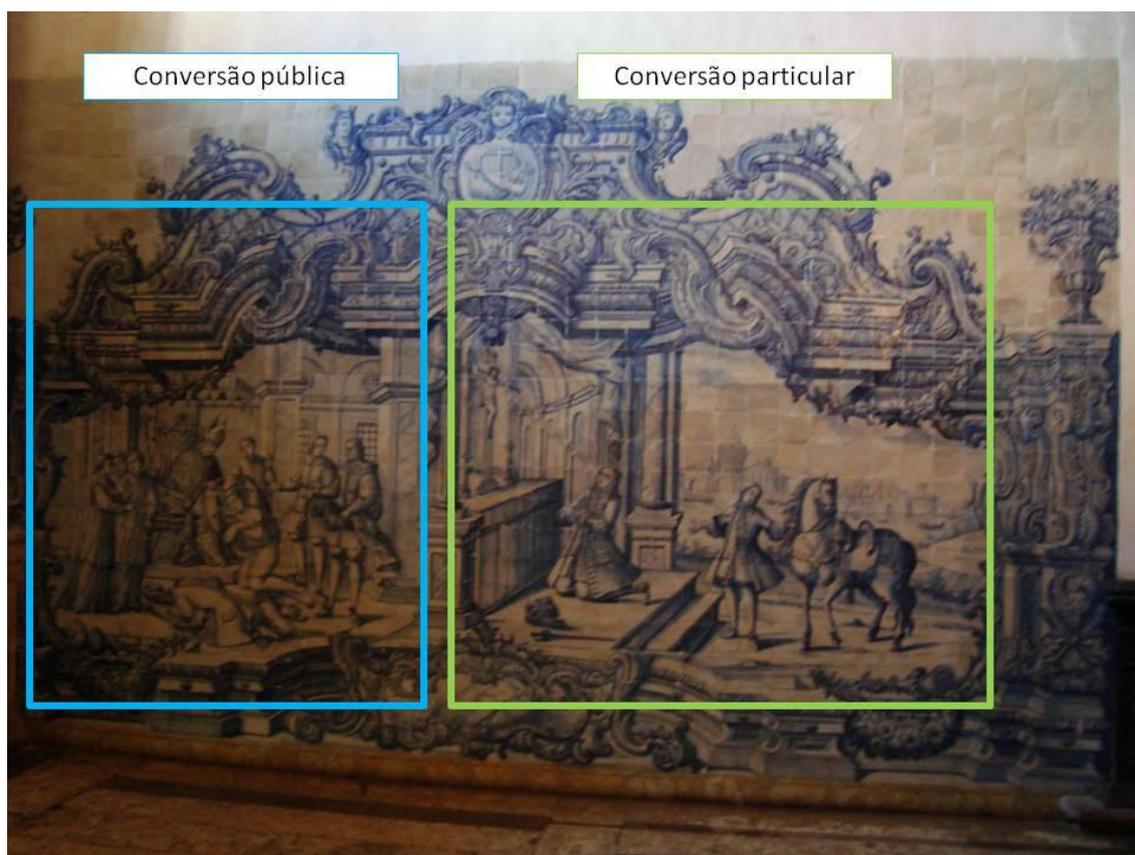


Figura 51- Conversão de São Francisco (marcações do autor) - Foto do autor.

Assim, pois, a conversão do santo deu-se em virtude de uma sucessão de fatos. No entanto, por uma questão de espaço, não seria viável representá-los em sua totalidade na igreja. Certas escolhas, portanto, foram feitas. Na figura

⁸⁸ “Impressiona logo o fato de que, apesar do caráter de iluminação repentina, da brusca alteração que sempre reveste uma conversão em uma narrativa biográfica, a de São Francisco, segundo Tomás se estenda por quatro ou cinco anos e siga um itinerário, caminhe entretanto de episódios”. LE GOFF, 1994, p. 62-63.

51, evidenciamos, através dos quadrados verde e azul, o que denominamos de “conversão particular” e de “conversão pública”.

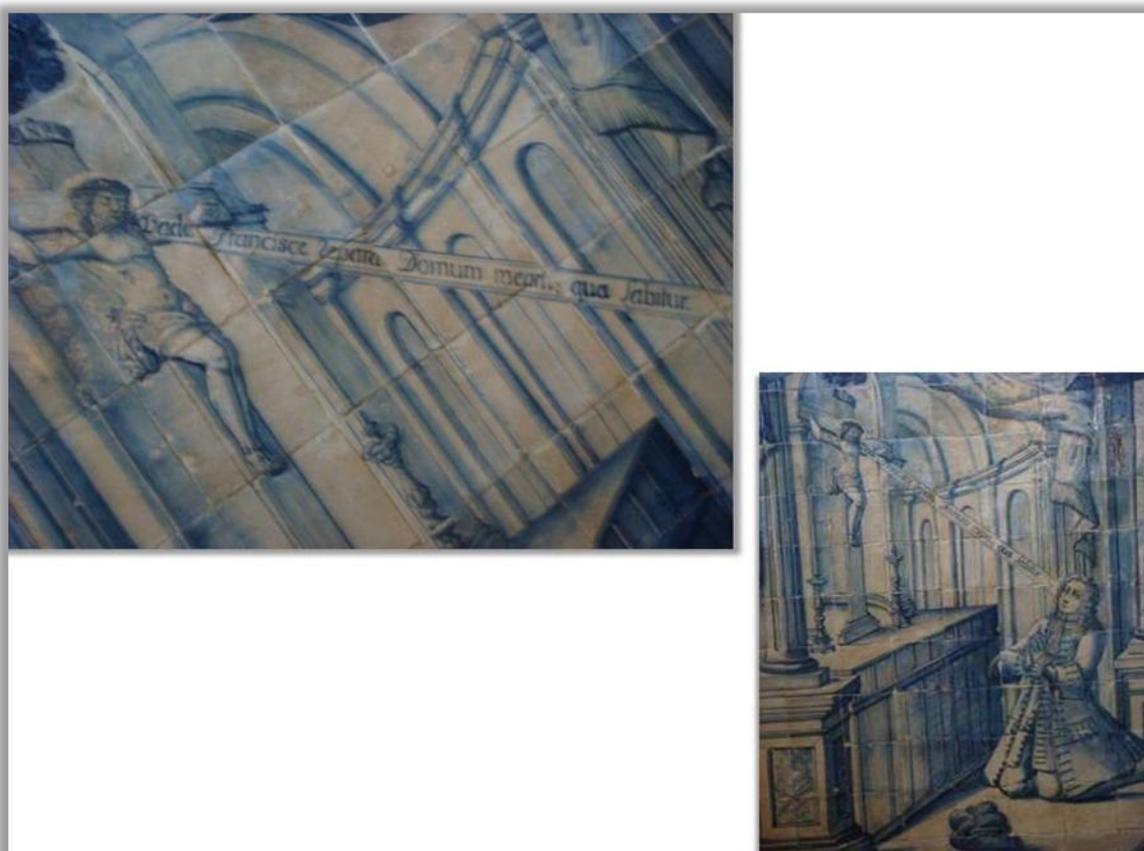


Figura 52 Mensagem do crucificado para São Francisco em detalhe. Foto do autor.

No quadrado verde, nota-se o que chamamos de conversão particular, quando, de acordo com a hagiografia franciscana, teria ocorrido o primeiro contato direto do santo com Deus. É quando Francisco recebe a missão de reformar a casa de Deus: “Francisco, vai e reforma a minha casa” ⁸⁹. Isso é retomado, em latim na faixa: “*Vade Francisce repare domum mean qual Labitur*” (figura 52). O santo, entendendo a mensagem literalmente, começaria a restaurar aquele

⁸⁹ CELANO, 1984, p.105.

templo, até então em ruínas – embora isso não esteja representado na imagem, e nem a igreja apareça em ruínas.



Figura 53- Detalhe do amigo de São Francisco - Foto do autor.

Na parte direita, vemos seu amigo (que o abrigou quando ele fugiu do pai), vestido com trajes nobres, como o santo (figura 53).

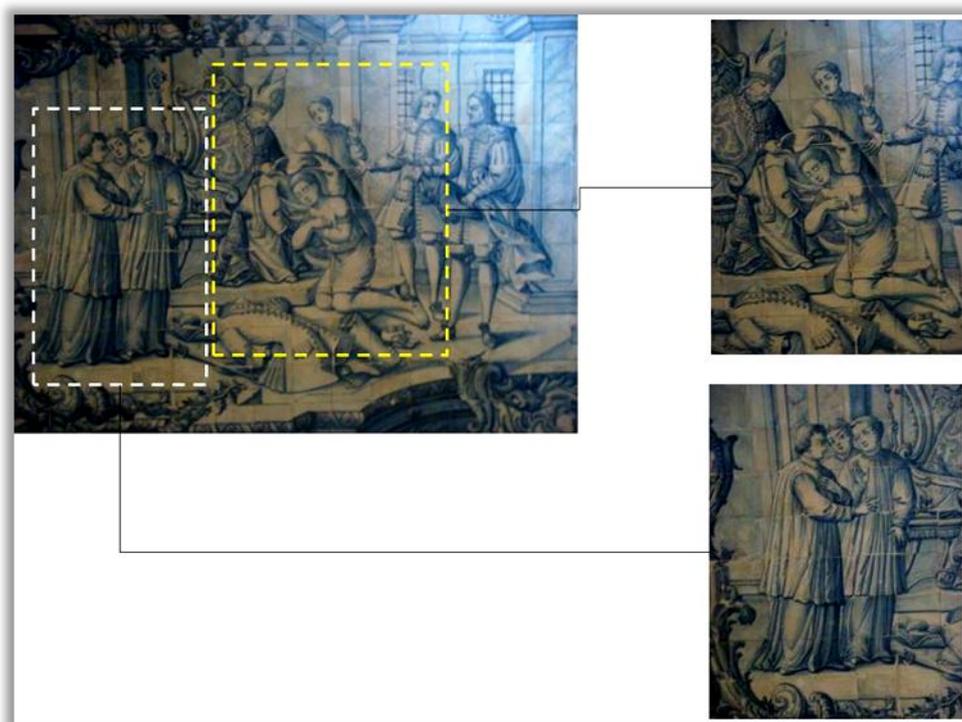


Figura 54- Detalhes da conversão pública de São Francisco (marcações do autor). Fotos e montagem do autor.

No quadrado em verde, destacamos o que chamamos de conversão pública. Trata-se do episódio em que Francisco decide abrir mão de seus bens terrestres, e fica nu na praça, diante do bispo Guido, de seu pai e de todos os demais habitantes da cidade. Após tomar tal atitude, ele renuncia ao direito de herança – a casa paterna – atitude que causa perplexidade às pessoas à sua volta (figura 54), e é aceito pelo bispo, que o recobre com uma veste mais humilde – de certa forma, evocando seu hábito.

Retornando ao esquema gráfico 5, o quadrado amarelo que demarca a localização do transepto da igreja abriga os conjuntos 3 e 4, relacionados à representação dos beatos e santos doutores da Ordem franciscana, Duns Scotus e Santo Antônio, paralelamente.

No conjunto 4, encontra-se Duns Scotus, também conhecido como *Doctor Subtilis* (+/- 1308), que foi professor de Oxford e posteriormente regente de Paris. Em seguida, ele se converteu ao franciscanismo⁹⁰. Autor de várias obras

⁹⁰ IRIARTE, 1985, p. 202.

teológicas, ele é considerado sobretudo um dos grandes colaboradores da formação e da luta pela aceitação do dogma da Imaculada Conceição de Maria.



Figura 55- Detalhe da Imaculada falando com o beato Duns Scotus. Foto do autor.

Na figura 55, observa-se o beato orando diante da imagem da Virgem, que tem a cabeça voltada para ele e lhe dirige uma mensagem: "*Dignare me laudare te Virgo sacrata, da mihi virtutem contra hostes tuos*" através de uma faixa. Esses dizeres tratam-se do título de uma das quatro antífonas marianas, *Ave Regina Caelorum*⁹¹, normalmente dita ou cantada após cada uma das horas canônicas

⁹¹ *Ave, Regina Caelorum, Ave, Domina Angelorum: Salve, radix, salve, porta Ex qua mundo lux est orta: Gaude, Virgo gloriosa, Super omnes speciosa, Vale, o valde decora, Et pro nobis*

da Liturgia das Horas, sobretudo após as Completas, ou nas finais horas de oração antes de ir dormir⁹².



Figura 56- Detalhe do sol - Foto do autor

Tanto na parte superior do painel quanto na inferior são figurados dois símbolos frequentemente relacionados à Virgem nos programas iconográficos do convento: a lua e o sol, sobre os quais voltaremos a tratar no capítulo 3. É digno de nota, porém, que na iconografia da Imaculada, em geral o sol está acima da cabeça da Virgem e a lua a seus pés – ao contrário do que está aqui apresentado (figura 56).

Christum exora. V. Dignare me laudare te, Virgo sacrata. R. Da mihi virtutem contra hostes tuos. Oremus: Concede, misericors Deus, fragilitati nostrae praesidium: ut, qui sanctae Dei Genitricis memoriam agimus; intercessionis eius auxilio, a nostris iniquitatibus resurgamus. Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Ave_Regina_Caelorum

⁹² Id. Ibidem.



Figura 57- Aparição da Virgem e do menino Jesus a Santo Antônio - igreja conventual - Foto do autor.

No outro lado do braço do transepto há outro importante santo franciscano, de devoção mais popular que Duns Scoto, Santo Antônio de Pádua, recebendo a

visita do menino Jesus⁹³. O santo, além de ter sido o primeiro homem a ser canonizado em Portugal foi declarado, no século XVI, o padroeiro da cidade de São Salvador, por um decreto assinado na Câmara, no dia 24 de novembro de 1595, por ordem do governador Rodrigo da Costa⁹⁴.

A devoção local ao santo era imensa, sendo-lhe atribuídos inúmeros milagres, como a libertação de Pernambuco que se encontrava sob o jugo dos holandeses e a defesa da capitania frente às tentativa de invasão por parte dos protestantes⁹⁵. Almeida considera que, para essa sociedade, Antônio foi o “santo dos santos”⁹⁶. A presença de Santo Antônio era mais um troféu que a Ordem possuía perante as outras, porque, além de ter São Francisco como o homem que mais se aproximou do ideal de Cristo, ela guardava em seu templo o padroeiro da cidade, algo que certamente atribuía-lhe status. Afinal, a casa que abrigou a imagem de santo Antônio trazida pelos franceses, como reza a lenda, fora a igreja conventual de São Francisco⁹⁷. Sua festa seria proclamada no quarto domingo do Advento do tempo litúrgico da Igreja que, na ocasião, aconteceu no dia 20 de dezembro de 1688, data em que foi lançada a pedra fundamental do novo convento da Ordem franciscana de Salvador.

Na figura 52, pertencente ao conjunto 5 do esquema gráfico 5, vemos Santo Antônio ajoelhado, adorando o crucifixo. É quando o santo tem a visão milagrosa do menino Jesus, por quem Antônio tinha grande devoção. Ele estava realizando suas leituras diárias no instante em que o milagre acontece. Sobre a mesa estão outros livros que servem de suporte para o crucifixo e lírios com o intuito de reafirmar sua pureza. É importante mencionar os emblemas que estão na parte superior e inferior do painel, uma vez que repetem os mesmos elementos posicionados sobre a mesa: um livro e um ramo de lírio.

⁹⁴ FLEXOR, 2009, p. 130.

⁹⁵ _____. **Santo Antônio de Lisboa... e da Bahia**. In: ____ (ORG.) FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Hugo OFM. **Igreja de São Francisco da Bahia**. 1 Edição. Salvador: Odebrecht, 2009, p. 125 – 156.

⁹⁶ ALMEIDA, 1940, p. 240)

⁹⁷ Id, p. 134.



Figura 58- Detalhe da cruz, livro e lírios – parte inferior - Foto do autor.



Figura 59- Detalhe do lírio e livro - parte superior - Foto do autor.

Na parte inferior (figura 58), há também uma cruz. Tal repetição, além de ser uma questão afirmativa, seria também pedagógica, para reforçar a identidade

do santo. Na parte superior vemos a mesma simbologia aparecer, entretanto, com exceção da cruz (figura 59).



Figura 60- Estigmatização de São Francisco - igreja conventual - Foto do autor

Continuando as análises do esquema gráfico 5, trataremos dos últimos conjuntos localizados na capela-mor, que são os milagres realizados por São Francisco, em vida e póstumos. A capela-mor é considerada o espaço mais sagrado de todo o templo, principalmente por conter o altar-mor, onde se dava a eucaristia. Além disso, era onde ficavam os religiosos de maior status e os membros de posições sociais mais distintas nas celebrações litúrgicas, e onde eram feitos os enterramentos de autoridades civis e religiosas. Assim, era de se esperar que os principais feitos da vida do santo orago estivessem associados ao local principal do templo.



Figura 61 - Estigmatização de São Francisco - Frontispício da capela da Ordem terceira de São Francisco de Ouro Preto MG - Foto do autor



Figura 62- Estigmatização de São Francisco - Convento da Paraíba - Disponível em:
http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/4.Artigo.Carla_Mary_da_Silva_Oliveira.pdf

No conjunto 6, nas subdivisões 5.a e 5.b, os temas são, respectivamente: a Estigmatização e a abertura do túmulo de São Francisco. A primeira cena (figura 60) é uma das mais frequentes na iconografia do santo, que pode ser vista, por exemplo, no frontispício da capela da Ordem Terceira da Penitência de Ouro Preto (figura 61), no Convento Franciscano da Paraíba (figura 62) e nos corredores laterais da capela da Ordem terceira de Salvador (figura 58) etc. No interior do convento de Salvador, essa cena se repete em outros lugares, como falaremos mais adiante.



Figura 63- Estigmatização de São Francisco na capela da Ordem terceira de Salvador BA (marcação do autor) - Foto do autor.

A importância dessa cena se dá pelo fato de ela reforçar enormemente a aproximação entre Cristo e São Francisco. Conforme escreveu São Boaventura:

Compreendeu, por fim, por revelação do Senhor, que aquela visão fora representada, pela providencia divina, assim os seus olhos, a fim de que o

amigo de Cristo conhecesse antecipadamente que haveria de transformar-se todo na semelhança de Cristo crucificado, não por martírio da carne, mas pelo incêndio da mente.⁹⁸

O milagre da Estigmatização foi o ápice da vida de Francisco, sobretudo no que se refere à sua associação ao Filho de Deus, à sua transformação no “*Alter Christus*”.

Na figura 63, o santo está em um local afastado da cidade, onde tem a visão do Cristo Seráfico, de seis asas⁹⁹. Conforme a bibliografia, este local era o Monte Alverne, doado por um nobre chamado Orlando a fim de purgar seus pecados e alcançar a salvação¹⁰⁰. O crucificado é exibido emoldurado por nuvens que transmitem a ideia de que se abriram para que a aparição aconteça, sinalizando mais ainda o ato milagroso.

Das chagas do Cristo saem cordas que se ligam aos respectivos locais onde Francisco também as recebera, frisando a relação com o Cristo, como pode ser visto em vários outros exemplos dessa imagem (como a do convento da Paraíba, por exemplo).

⁹⁸ BOAVENTURA, 2005, P.504.

⁹⁹ ... Enquanto rezavam num monte viu um Serafim, de seis asas tão vivas quão brilhantes, v descendo do céu. [...] entre as asas, a imagem de um homem crucificado, tendo as mãos e os pés estendidos em forma de cruz e pregados. Na cruz, duas asas se erguiam por cima da cabeça, duas estendidas para voar e as duas cobriam, porém, todo o corpo,

¹⁰⁰ FASSIN, 2005,3 P. 826.



Figura 64 - Sonho do Papa Gregório IX - igreja conventual - Foto do autor

A figura 64¹⁰¹ (figura 06.b do esquema gráfico 5) apresenta, segundo Maria Helena Ochi Flexor¹⁰², a cena da exumação de São Francisco. Todavia, nós discordamos dela. Parece-nos ser o sonho que Gregório IX teve por duvidar das chagas de São Francisco. Após essa confirmação milagrosa, o referido Papa institucionaliza o milagre como verdadeiro:

Para afugentar da mente qualquer sombra de dúvida, garantem a certeza inabalável deste milagre estupendo não só os testemunhos dignos de toda a fé daqueles que viram e tocaram as chagas, como também, as admiráveis aparições e os prodígios brilhantes, ocorridos após a sua morte. Pois o Papa Gregório IX, de feliz memória, a quem o homem santo predissera a elevação à dignidade apostólica, antes de inscrevê-lo no catálogo dos santos, a ele, portador dos sinais da cruz, carregava no coração um escrúpulo de alguma dúvida sobre a chaga do lado. E, em uma noite, tal como o próprio pontífice relatou em lágrimas, o Bem-aventurado Francisco apareceu-lhe em sonho com certa dureza no rosto, e, repreendendo-lhe a hesitação do coração, levantou o braço direito, descobriu a chaga e lhe

¹⁰¹ Ressaltamos que quando fomos autorizados a fotografar o interior do templo não nos foi permitido retirar os bancos do local.

¹⁰² FLEXOR, 2000, p. 203.

solicitou uma taça para receber do sangue que escorria fluindo do lado. O Sumo Pontífice ofereceu a taça solicitada na visão e a viu encher-se, até a beira, com o sangue que escorria do lado. Desde então, foi tomado por tanta devoção por aquele sagrado milagre e se encheu de tanto zelo que não suportava, de maneira alguma. Que alguém pretendesse ofuscar, por soberba, aqueles fulgurantes sinais de portento, sem repreendê-lo, com severa recriminação¹⁰³.

No Livro das Considerações encontramos a mesma narrativa que nos conta acerca da dúvida do Pontífice¹⁰⁴. Outro fator que nos leva a crer ser esta a correta temática da imagem em questão é a verticalidade do corpo, que permite que o Papa, sem os seus atributos (mitra, a cruz papal em forma de cajado), examine uma de suas chagas. O santo está de pé em uma espécie de pedestal, o que o eleva hierarquicamente do conjunto, bem como o coloca em uma espécie de altar que ratifica a sua posição.

A própria disposição da imagem ao lado da Estigmatização de São Francisco nos ajuda a reforçar esse argumento, pois é como se ela ratificasse e completasse a outra.

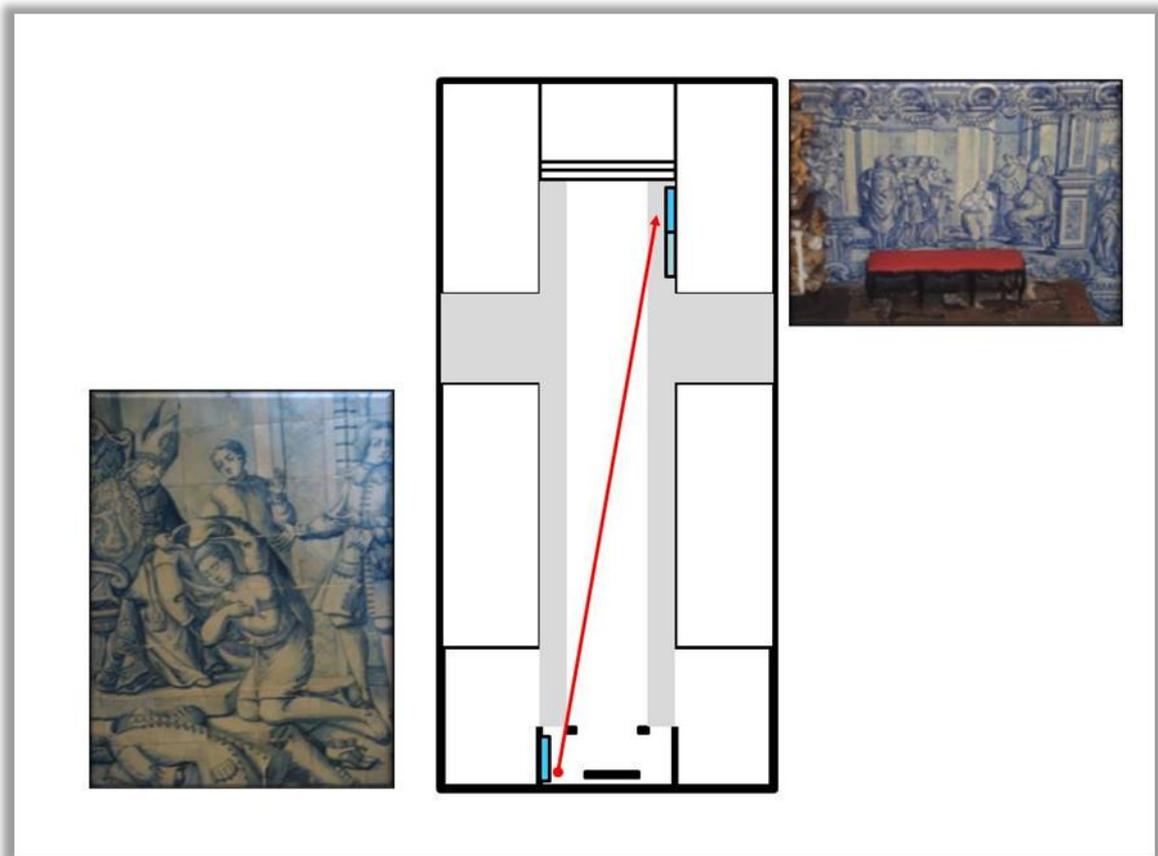
¹⁰³ LIVRO DAS CONSIDERAÇÕES, 863.

¹⁰⁴ Deixando todos os milagres dos estigmas de São Francisco, os quais lêem em sua legenda, como conclusão desta quinta consideração, é de saber-se que o Papa Gregório IX, duvidando um pouco da chaga do lado de São Francisco e erguendo um pouco o braço direito, descobriu a ferida do lado e pediu-lhe uma garrafa; e ele mandou a buscar; e se São Francisco mandou pô-la sob a ferida ao lado; e apareceu verdadeiramente ao Papa que ela enchia até o gargalo de sangue misturado com água que saía da dita ferida. E Dora em diante partiu dele toda a dúvida. E depois dele, a conselho de todos os Cardeais, aprovou os estigmas de São Francisco e disse deu aos frades Privilégio especial com o selo; e isto fez em Virtebo, no undécimo ano do seu papado: e depois no duodécimo lhes deu um outro mais copioso. E ainda o Papa Nicolau III e o Papa Alexandre concederam copiosos privilégios, pelos quais contra todo aquele que negasse os estigmas de São Francisco se poderia proceder como com os heréticos. CONSIDERAÇÃO 5, 2005, p. 863.



Figura 65 - São Francisco se despindo diante do bispo Guido - igreja conventual - Foto do autor.

Na figura 65 (figura 5.a, do esquema gráfico 5), encontramos a repetição da cena em que São Francisco se despe frente ao Bispo Guido e a seu pai, abdicando da herança paterna. Poderíamos atribuir a repetição a dois motivos: primeiramente, devido à possibilidade da encomenda e da compra dos painéis terem ocorrido em épocas diferentes (esquema gráfico 6 - abaixo). A diferença na composição das cenas e no tratamento formal aponta para a existência de ateliês distintos. O segundo motivo seria uma questão de valorização do ato do santo, principalmente por apresentar a prática da pobreza como fundamental para a aproximação com Deus (ainda mais considerando que estão em pontos opostos da capela-mor).



Esquema gráfico 6 - Localização e relação entre as conversões públicas de São Francisco no nártex e na capela-mor - Fotos do autor

É importante chamar a atenção para o fato de que nessa última imagem o santo está apenas sem o seu gibão e usando roupas de baixo, ou seja, permanece ainda parcialmente vestido, ao passo que na imagem que está no nártex, Francisco está seminudo. Isso poderia sugerir uma preocupação com o decoro, uma vez que a mesma encontra-se situada no local mais sagrado da igreja, a capela-mor.



Figura 66 - Aparição da Virgem e do Cristo a São Francisco. Foto do autor.

A figura 66, segundo Flexor¹⁰⁵, mostra a aparição do Cristo a São Francisco. Todavia, também é possível observar a presença da Virgem juntamente à pomba do Espírito Santo. Ela evocaria, portanto, a passagem que narra a aparição do Cristo e da Virgem ao santo na Porciúncula. A inclusão do Espírito Santo criaria outro tipo de Trindade.

¹⁰⁵ FLEXOR, 2000, p. 203.

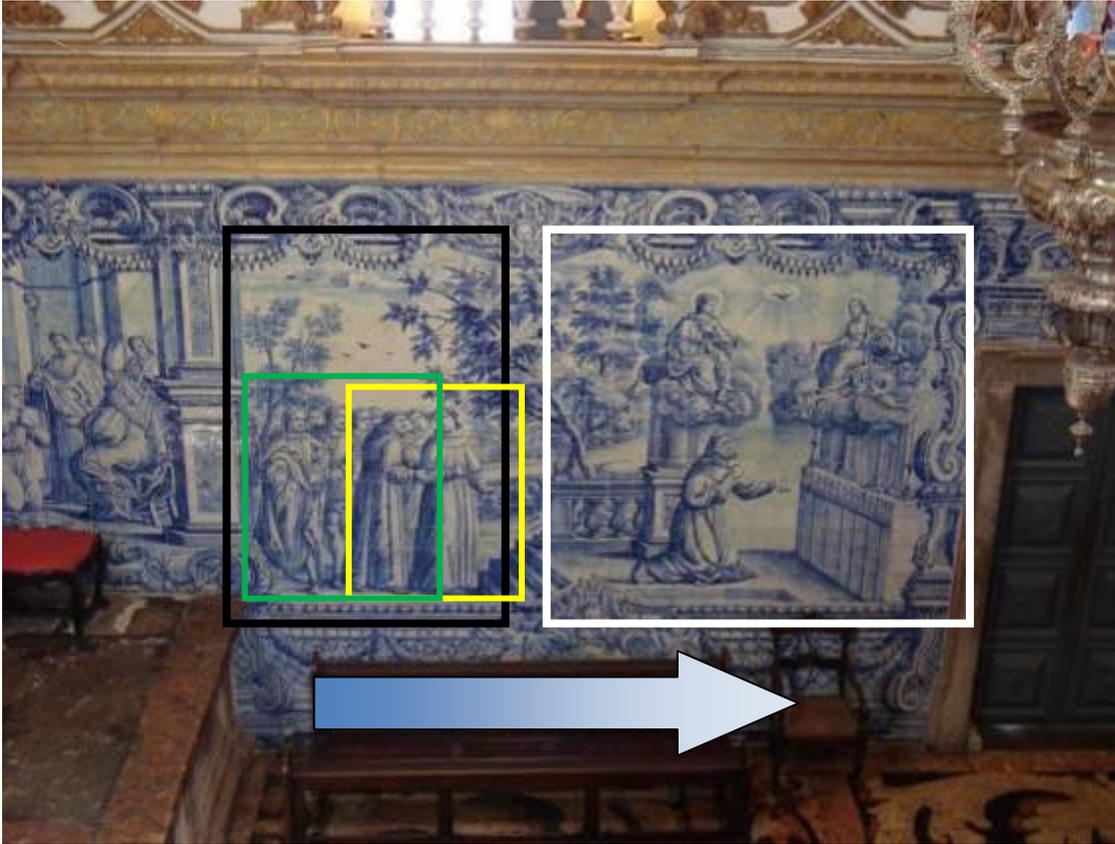


Figura 67- Conversão pública de São Francisco e Aparição da Virgem, Cristo e Espírito Santo a São Francisco - altar-mor da igreja conventual (marcações do autor) - Foto do autor.

A imagem, mais uma vez, tem uma nítida preocupação com a hierarquia. Conforme esquematizamos aqui através dos quadrados branco e preto (figura 67) há uma separação nítida entre o primeiro grupo (quadrado branco) e os religiosos que estão fora do templo e que observam atentamente o que ocorre em seu interior (quadrado preto). Entretanto, mesmo no quadrado branco há uma distinção entre o santo, que está ajoelhado, e a “Trindade” formada pelo Cristo, a Virgem e o Espírito Santo.

Também no quadrado preto, onde estão localizados leigos e franciscanos, há um posicionamento que incute uma ideia de hierarquia que, inclusive, pode ser comparada à ocupação do interior do tempo pelos membros da Igreja e sociedade. No quadrado amarelo estão os dois religiosos mais próximos do conjunto, os quais denominaremos santos, enquanto no quadrado verde

visualizam-se os leigos em posição inferior aos demais. A leitura pode ser vista sob uma perspectiva hierárquica através da seta azul no mesmo esquema imagético.

Como aponta Iriarte, um dos principais propósitos da Ordem franciscana, no ponto de vista espiritual, é restaurar a imagem pecadora do homem, transformando-a na imagem e semelhança divina, um propósito fundamental para o cristianismo desde o seu nascimento¹⁰⁶. Os seres humanos lutam por sua restauração desde o pecado original praticado por Adão e Eva, no Jardim do Éden. Portanto, é necessário que homem, cuja natureza pecadora foi herdada de Eva e Adão, caminhe em direção à perfeição por meio da purgação de seus pecados. A sequência dos conjuntos de azulejos trabalhados nesse capítulo revela os caminhos seguidos por São Francisco e por alguns dos seus seguidores para alcançar a perfeição.

3.4 Pinturas de cavalete do Coro

O coro da igreja de São Francisco do Convento de Salvador está localizado logo acima do nártex. De acordo com as Regras dos franciscanos, este era o recinto no qual eram realizadas algumas das orações diárias dos ofícios

¹⁰⁶ Tal preceito é baseado na obra de Boaventura – Teologia mística: A doutrina Espiritual de São Boaventura pode ser resumida nos seguintes pontos fundamentais: O homem é a imagem de Deus por seu natural ser e é semelhança de Deus por seu ser sobrenatural. O pecado original maculou a semelhança e conservou somente a imagem de Deus ainda que mutilada e confusa por ter-se o homem afastado de Deus e voltado para os seres criados. [...] esta nova criação veio em nós com Jesus Cristo e consiste na infusão da graça sanfiticante acompanhada das virtudes infusas, da graça sacramental, dos dons do Espírito Santo e das bem-aventuranças sobre o fundamento do cumprimento dos mandamentos divinos. Regenerada desta forma, a alma desabrocha para unir-se a Deus. Nossa vida sobre a terra deve ser uma antecipação da glória do céu. IRIARTE, 153.

religiosos da Ordem¹⁰⁷. Outra de suas principais funções era abrigar o coral de frades que sustentavam o canto da liturgia das celebrações. Frei Sizing transcreve a localização e a estrutura do coro realizada por Jaboatam:

O coro fica na altura, e andar da cornija sobre que assentão as tribunas da igreja, com a largura do corpo, ou nave do meio, que são sessentas palmos, firmando-lhe, de sua outra parte, dois ante coros as naves das ilhargas, que correm sobre as capelas debaixo, e por cima dos sobrados e corredores das tribunas da igreja. Sustenta-se pelo vão sobre quatro colunas, as duas do meio de pedra inteira e dezoito palmos de alto, fora a base, e capitel, e as duas dos cantos de meia face, unidas à parede: e como estas duas, são as outras quatro, que lhe correspondem pela parede do frontispício¹⁰⁸.

Neste local há um conjunto de oito painéis de pintura a óleo, dois dos quais estão localizados entre as janelas do frontispício da igreja e os outros seis posicionados por cima dos espaldares dos cardeais. Flexor afirma que foram afixados ali quando Frei Antônio Chagas era guardião, entre 1743 e 1746. Esses painéis foram retirados de seu lugar no início do século XX¹⁰⁹ e ficaram distantes dele por um longo período¹¹⁰.

¹⁰⁷ (colocar em nota: Mesmo que os religiosos no coro, não possam olhar para os altares da igreja, encontrarão, no próprio lugar destinado a recitação dos Ofícios Divinos. P. 98 - Sizing)

¹⁰⁸ JABOATAM, 1859, p.48.

¹⁰⁹ FLEXOR 2009, 301.

¹¹⁰ Id., p. 302.



Figura 68 - Localização do Coro na igreja conventual. Foto do autor.

Na figura 68, podemos perceber que a localização do coro na igreja, e na 69, visualizar a disposição dos painéis dos espaldares.



Figura 69 - Disposição dos quadros no coro – espaldares - Foto do autor.



Figura 70 - Crucifixo em talha e em detalhe o crânio de São Fidelis (marcação do autor) - Fotos e montagem do autor.

À frente da mobília da sala, há um nicho em talha e dourado que abriga um crucifixo de madeira policromado. Nas laterais deste retábulo, encontram-se mais dez nichos, pequenos, sendo cinco de cada lado, que portam relíquias de santos franciscanos (figura 70). A maior das relíquias encontra-se aos pés do Cristo crucificado: o crânio de São Fidelis¹¹¹.

¹¹¹ Na verdade não se sabe a verdadeira identidade do santo. Segundo frei Hugo Fragoso em conversa informal, ele é chamado assim por ter sido fiel.



Figura 71 - São Francisco e os Sarracenos - Foto do autor.

No painel 1 (figura 71) há a figuração da visita de São Francisco aos sarracenos, descrita dessa maneira por Tomás de Celano em seu primeiro livro:

No décimo terceiro ano de sua conversão, foi para a Síria e, apesar de grassarem fortes e duros combates entre cristãos e pagãos, todos os dias, não teve medo de levar um companheiro e de se apresentar a um sultão dos sarracenos. [...] Preso pelos guardas antes de chegar ao sultão, não se assustou quando foi ofendido e açoitado, não recuou diante dos suplícios e não ficou com medo nem da própria morte. Foi maltratado por muitos que eram hostis e adversos, mas o sultão o recebeu muito bem. Reverenciou-se quando lhe foi possível e lhe oferecer muitos presentes, tentando convertê-lo para o espírito mundano. Mas, quando viu que ele desprezava valentemente todas as coisas como se não passassem de esterco, ficou admiradíssimo e olhava pra ele como um homem diferente. Ficou comovido com suas palavras e ouviu de muita boa vontade¹¹².

Na cena, é possível observar o santo com um companheiro e dois sarracenos que deles se aproximam. Com base na citação acima, acreditamos que a imagem represente o momento em que os religiosos são presos pelos inimigos,

¹¹² CELANO, 1984, p.48 – 49.

no momento em que adoravam o crucifixo – o que serve para mostrar o antagonismo entre as duas religiões. No chão encontra-se uma caveira, símbolo frequente na iconografia franciscana, que remete à vaidade e à morte; e há também um livro – que evoca a Bíblia e a atividade missionária dos freis.

É importante ressaltar que o local onde essas imagens foram afixadas era restrito aos religiosos, pois, apesar de o coro estar localizado no espaço da igreja, em virtude de seu posicionamento um pouco mais elevado, é impossível que se tenha acesso a ele pelo interior da igreja. Assim, muitas das imagens não são as mais conhecidas, embora sejam particularmente importantes para um frei, como essa que trata de missão.



Figura 72 - São Francisco e a Imaculada - Foto do autor.

Na figura 77, denominada pelo Frei Sizing como “apologia à Imaculada Conceição”, ele crê que o religioso que aparece com a pena no primeiro plano seja de Duns Scotus que, por sua vez, está presente também em um dos painéis de azulejo da igreja (figura 55). Como já visto, esse doutor franciscano

foi um dos grandes contribuintes para a formulação da ideia da Imaculada Conceição, no período medieval.

A imagem realiza um paralelo entre a mulher que pecou e a que triunfou sobre o mal, como uma espécie de correção. Ao alto e à direita está a Virgem como rainha dos céus coroada por anjos e abaixo dela, ao fundo, Eva, diante da árvore do conhecimento na cena do pecado original narrada pelo Livro de Gêneses.

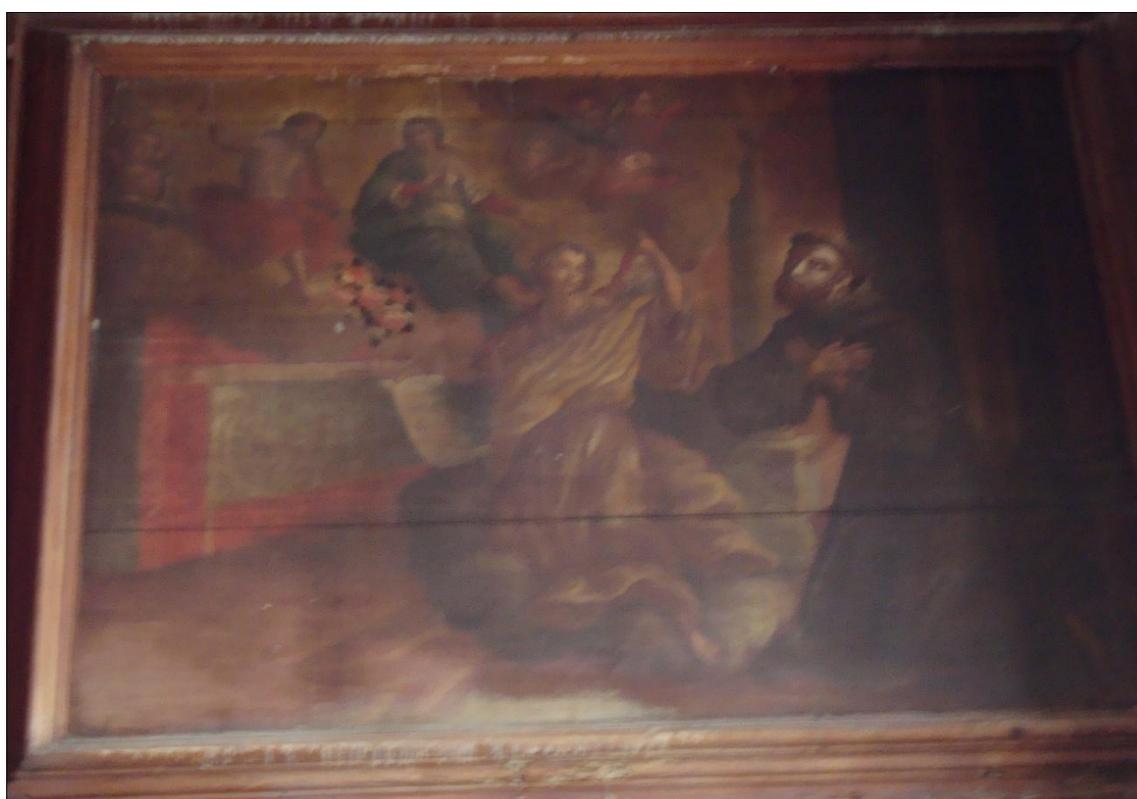


Figura 73 - Aparição da Virgem e do Cristo a São Francisco – coro - Foto do autor.

A figura 73 traz uma pintura que exhibe cenas ocorridas na Porciúncula, para onde São Francisco teria sido chamado por um anjo que lhe anuncia a presença do Cristo e da Virgem. A imagem tem uma temática parecida com o do painel de azulejos da igreja (figura 66 do subcapítulo 2.3). O anjo que parece proclamar a presença do Cristo e da Virgem tem em uma das mãos um

fólio com inscrições, no qual anuncia ao santo a presença da Virgem e do seu Filho¹¹³. O santo coloca as mãos no peito, em sinal de respeito. Entre o Cristo e a Virgem há uma espécie de rosário, porém, no lugar de suas contas existem rosas – que faz referência tanto à pureza de Maria como ao estímulo à oração pela intercessão da Virgem.



Figura 74 - Apresentação do menino Jesus a Virgem. Foto do autor.

¹¹³ Segundo Sizing, o texto traz ladainhas, mas infelizmente o estado de conservação da imagem não nos permite mais sua leitura.

Nesta imagem (figura 74), dois santos franciscanos – que poderiam ser São Francisco e Santa Clara – estão prosternados diante da Virgem e de São José exibindo o Menino Jesus, encimados por anjos e nuvens. A imagem poderia estabelecer uma relação com o Presépio que, como vimos, tornou-se um elemento característico da devoção franciscana dele com a cena é muito comum, especialmente, por se tratar do “criador” do presépio, como já mencionado no subcapítulo anterior. A presença de santa Clara na imagem sublinha a relação próxima entre a Ordem Primeira e a Ordem Segunda, que compartilhavam de muitas devoções. Em relação à composição da imagem, é importante também observar a separação entre os sexos. De um lado estão o Cristo e São Francisco, e de outro, a Virgem e Santa Clara. Esse tipo de composição mostra a forma típica de organização da sociedade na época. Além disso, novamente há uma divisão hierárquica, que coloca os dois santos em uma posição inferior.



Figura 75 - Adoração ao Cristo triunfante. Foto do autor.

Na figura 75 podemos observar uma cena de adoração ao Cristo triunfante. Ele porta nos céus uma cruz, o que caracteriza a sua morte de cruz, ressurreição e ascensão aos céus. A Virgem está logo abaixo, em uma nuvem, ajoelhada diante do seu Filho, também o adorando. No plano terrestre da imagem há dois religiosos, que o estado de conservação não permite identificar, adorando também Jesus.

A composição desta imagem é bem semelhante às das imagens que serão tratadas no capítulo seis deste trabalho, onde veremos uma associação das três temáticas na mesma figura. Também a posição de Maria, hierarquicamente inferior ao Cristo pode ser visto em muitos dos quadros que serão estudados no capítulo seis, bem como no foro da sala da recepção, trabalhado no próximo capítulo.



Figura 76 - São Domingos e São Francisco - Coro. Foto do autor.

Nesta imagem (figura 76), São Francisco e São Domingos (reconhecido pelo hábito)¹¹⁴ são mostrados ajoelhados, em meio a nuvens, e apontando para a

¹¹⁴ Domingos de Gusmão nasceu em Caleruega (Burgos) e foi estudante e professor em Valência, de 1184 a 1191. Nos últimos anos do século XII, foi para Osma, onde ingressou no cabido de cônegos reformados. Em 1204 saiu pela primeira vez da Espanha para ir ao sul da França, onde exerceu uma atividade incansável de **prédica**. Em 1207, nasceu a primeira comunidade de dominicanos, a “santa pregação”, e nesse mesmo ano o papa Honório III confirmou solenemente a fundação. Durante os três últimos anos de sua vida, pregou em Roma e em distintas regiões da França, visitou as comunidades e organizou a Ordem. Em fins de julho de 1221, voltou a Bolonha doente e esgotado, para morrer a 6 de agosto. Foi

hóstia sagrada em meio a um círculo de luz dourada e contendo o monograma do Cristo, JHS.

A imagem tem um cunho político forte, evidenciado pela exibição dos dois santos fundadores das Ordens franciscana e dominicana. Sabe-se que os dois homens teriam sido amigos próximos quando eram vivos, entretanto, após sua morte, as duas Ordens assumiriam uma postura de rivalidade que perduraria por muitos anos. Por exemplo, assim se referem Michael Baigent e Richard Leigh:

No início do século XIV, os franciscanos “puristas” achavam-se cada vez mais em choque com a “opinião dominante” de sua própria Ordem, com a Inquisição dominicana e com o Papa. Em 1317 João XXII, emitiu um julgamento definitivo contra os “puristas”. [...] Em 1318, quatro irmãos Fraticelli [franciscanos] foram queimados como hereges. Em 1322, um Capítulo de toda a Ordem franciscana aprovou uma resolução implicitamente simpática aos Fraticelli. [...] Um ano depois 1323, o Papa denunciou a resolução dos franciscanos como heresia. A Ordem como um todo ficou indignada, muitos deles acusaram o próprio Papa de heresia, e vários desertaram para os Fraticelli. Com o aumento dos atributos, o próprio Geral da Ordem juntou-se aos carismáticos desertores. Durante os dois séculos seguintes, as relações entre a Inquisição e os franciscanos – tanto a corrente principal quanto os cismáticos – iriam permanecer hostis. Até as décadas de 1520, franciscanos de tendências místicas continuaram a ser julgados e condenados por heresia¹¹⁵. P. 75-76.

Havia conflitos de ordem teológica, por exemplo, em relação à santidade ou não do sangue derramado do Cristo. Entretanto, a pintura do coro, ao contrário, busca mostrar a ligação entre eles.

Essa imagem que mostra os dois juntos louvando o nome do Cristo não é uma criação do convento. Como explicaram Santidrian e Astruga, ela é uma das mais populares da Idade Média¹¹⁶.

canonizado em 1234, reconhecido como “varão apostólico”. Dicionário dos santos – Santidrian e Astruga, 2004, p. 62)

¹¹⁵ BAIGENT & LEIGH, 2001, 75-76.

¹¹⁶ SANTIDRIAN & ASTRUGA, 63.



Figura 77 - estigmatização de São Francisco - Coro. Foto do autor.

Vemos aqui (figura 77), uma vez mais, a estigmatização de São Francisco, já descrita no subcapítulo 3.2. No entanto, ela se diferencia das demais por destacar mais o santo, ajoelhado no primeiro plano, enquanto o Cristo-serafim na cruz está em tamanho menor, sendo menos visível. Isso indica como, apesar de pontos em comum, não há um programa iconográfico único para o convento, que não foi pensado como uma obra total.

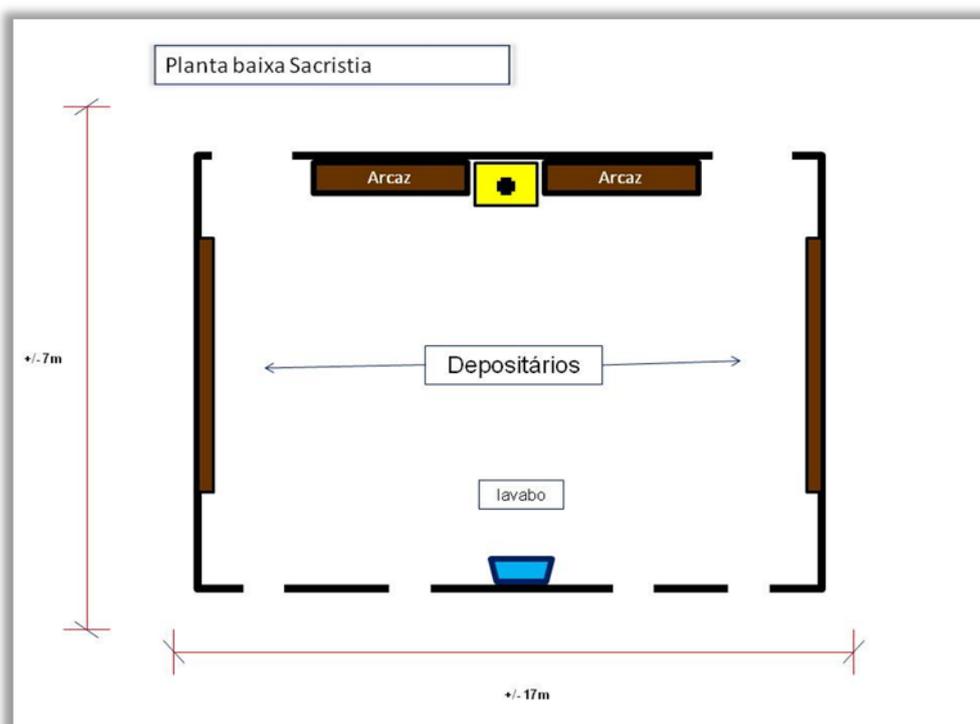


Figura 78 - Sonho de Gregório IX - Coro. Foto do autor.

Encontramos na figura 78 a reprodução da oitava pintura de cavalete da sala do coro que, de acordo com Sizing, exibiria a exumação do corpo de São Francisco, que se mostra milagrosamente incorrupto e com suas chagas “vivas”. No entanto, acreditamos que se trate do sonho do Papa Gregório IX, que trabalhamos no subcapítulo anterior. Em ambas as imagens, São Francisco está em pé enquanto um homem – que acreditamos ser Gregório IX – examina as chagas de seus pés. Conforme o Livro das Considerações, esse papa teria duvidado do milagre da Estigmatização de Francisco, que então lhe aparece em sonho para mostrá-las. Há muitas semelhanças entre as duas imagens, como os trajes do papa e suas feições, além da presença dos religiosos que o acompanham na constatação do milagre.

3.5 Pinturas de Cavalete da Sacristia

Neste subcapítulo serão analisadas as imagens que estão afixadas nas paredes da sacristia da igreja conventual de São Francisco. As pinturas do forro serão trabalhadas no capítulo 6.



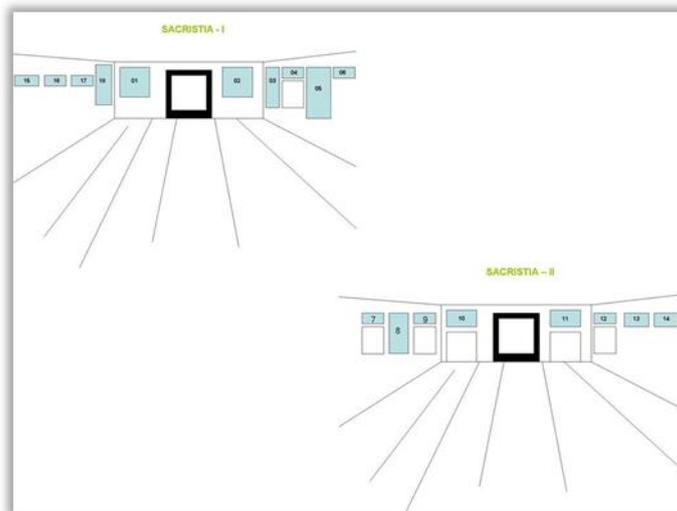
Esquema gráfico 7 - Planta baixa da sacristia e mobiliário. Esquema do autor.

Inicialmente, é necessário examinar as funções e utilizações desse espaço, que era então restrito aos religiosos, e que, de certo modo, funcionava como a antessala da missa. No local, onde ocorria a preparação para a liturgia da missa, o padre se vestia com os paramentos necessários para a cerimônia. Lá se encontravam os arcazes feitos para guardar todos os paramentos litúrgicos, desde a indumentária religiosa até as alfaias.

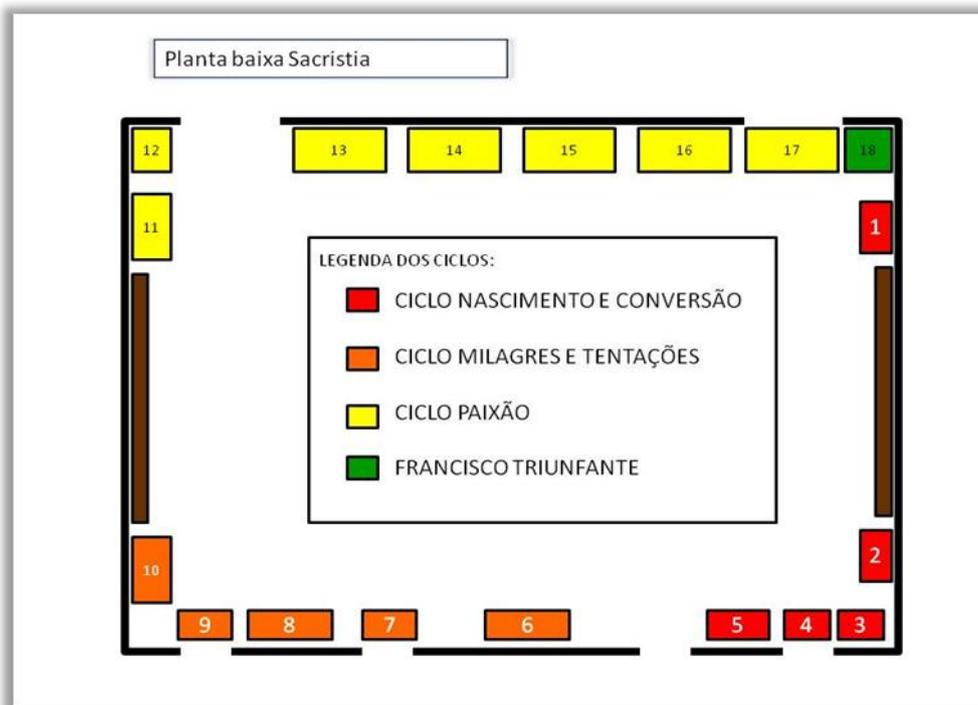


Esquema gráfico 8- Comparação entre a sacristia do Convento da Ordem Primeira de Salvador com a da capela da Ordem Terceira de Ouro Preto. Esquema e fotos do autor.

Em geral, as sacristias de templos franciscanos brasileiros parecem obedecer a estruturas bem semelhantes, tanto do ponto de vista de sua ornamentação iconográfica quanto de sua estrutura física e da disposição dos objetos em seu interior. Em relação a esse aspecto, é interessante observar a comparação que fizemos entre as plantas-baixas das sacristias do convento de Salvador e da capela da Ordem Terceira de Ouro Preto (esquema gráfico 8), onde podemos perceber o mesmo formato retangular, a mesma disposição das janelas e do mobiliário.



Esquema gráfico 9- Localização das pinturas de cavalete na sacristia. Esquema do autor.



Esquema gráfico 10- Divisão das pinturas da sacristia em ciclos segundo Sobral. Esquema do autor.

No que diz respeito ao programa iconográfico, ele é inteiramente dedicado à temática franciscana, com cenas da vida de São Francisco, e é bem mais completo do que o que está nos painéis de azulejos da igreja. Essa dedicação

exclusiva à hagiografia do santo é algo comum aos templos franciscanos no Brasil, que pode ser vista, por exemplo, na sacristia da Ordem Terceira de Salvador, e na dos Conventos de João Pessoa, de Recife e de Olinda.

No que diz respeito ao conjunto de quadros da sacristia do convento de Salvador, ele foi estudado principalmente por Luís de Moura Sobral e Sizing. Segundo Sobral, os painéis parecem terem sido encomendados e instalados aos poucos, com o objetivo de aproveitar espaços vazios da sacristia (esquema gráfico 9). Eles seriam, também, os mais antigos do convento baiano, tendo sido executados na segunda década do século XVIII, por volta do ano de 1715¹¹⁷.

Em todo o convento, a temática franciscana é preponderante, mas sempre dividindo o espaço com outras temáticas associadas. A sacristia, no entanto, é uma exceção, porque é inteiramente dedicada a cenas da vida de São Francisco. Essas imagens sintetizam o modelo de vida franciscana, exaltam a memória do santo e exibem o modelo a ser seguido por todos os freis franciscanos. Além disso e, sobretudo, essas imagens reforçam os paralelos entre o santo e o Cristo, mostrando-o como um cristão perfeito, que em tudo imitou a divindade encarnada.

¹¹⁷ SOBRAL, 2009, P. 281.



Figura 79- Nascimento de São Francisco - sacristia do convento. Foto do autor.

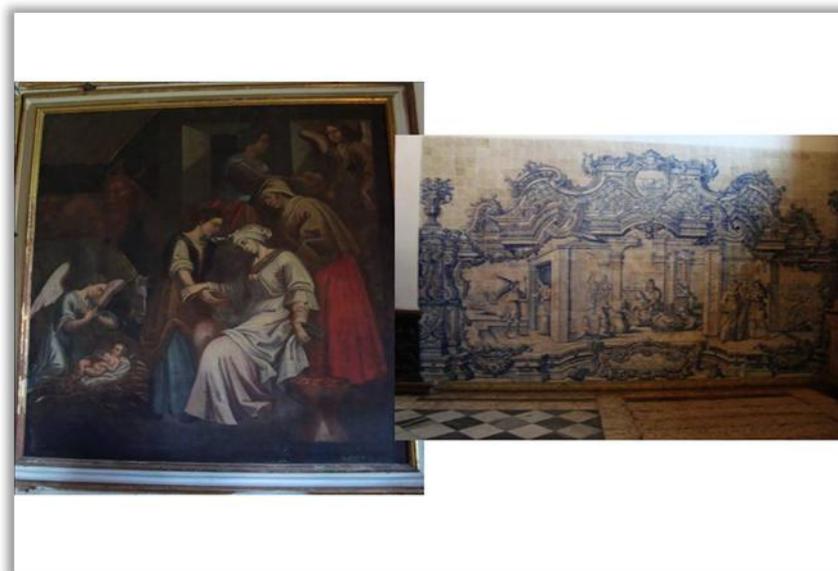


Figura 80- Comparação entre o nascimento de São Francisco na sacristia (à direita) e no nartex da igreja conventual (à esquerda). Fotos e montagem do autor.

Assim, a figura 79 mostra o nascimento do santo, assim como nos azulejos da igreja, como visto anteriormente no subcapítulo 2.3. Através da figura 80 colocamos as imagens em paralelo para realizarmos uma análise comparativa.

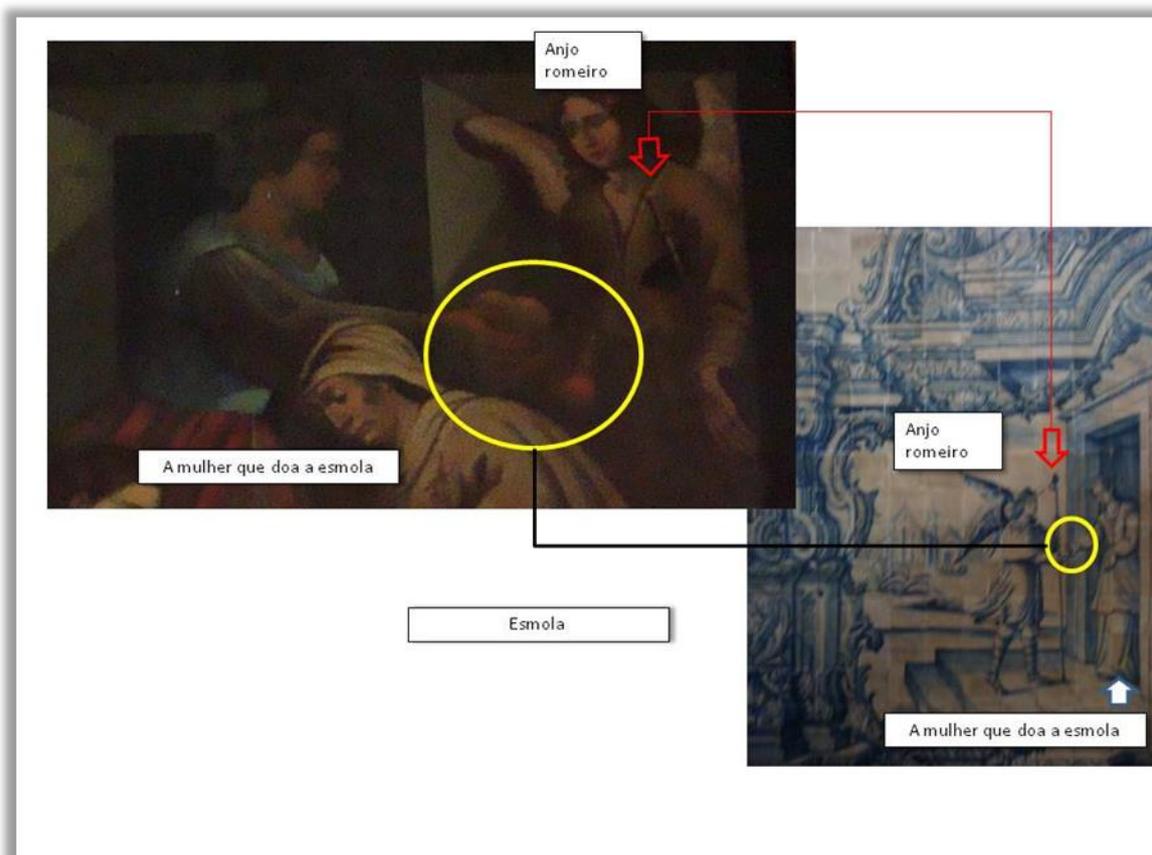


Figura 81 - Comparação entre detalhes do nascimento de São Francisco na sacristia (à esquerda) e no nártex da igreja conventual (à direita), o anjo romeiro. Fotos e montagem do autor.

Em ambas as imagens, como pode ser visto na figura 81, há a inclusão da cena da esmolação – com os sacos de moeda bem visíveis (circulados em amarelo). Conforme destacado pelas setas vermelhas, os anjos romeiros, no entanto, portam objetos diferentes: o da sacristia parece ser uma espada e o da igreja, um cajado. Contudo, a maior diferença, além das evidentes distinções de suporte e técnica, é que a pintura está construída em planos quase sobrepostos, enquanto o painel de azulejos mostra as cenas “abertas”, mais separadas e, portanto, mais visíveis. Na pintura, a ênfase maior é na

natividade do santo, a cena em primeiro plano, e ainda mais explicitamente no próprio santo, que está separado da mãe, em destaque.



Figura 82- Comparação entre detalhes do nascimento de São Francisco na sacristia (à esquerda) e no nártex da igreja conventual (à direita), a mãe de São Francisco e as mulheres. Fotos e montagem do autor.

Na cena principal, as diferenças são bem visíveis também em relação à direção do corpo da mãe de Francisco e ao tecido enrolado em sua cabeça na pintura – enquanto no painel ela tem a cabeça nua (figura 82). A gestualidade das mulheres que a acompanham também é bastante diferente. E, ainda, apenas na pintura há a presença de um fogareiro, que, segundo Sobral, é um elemento

peculiar da pintura portuguesa do século XVI, sendo em geral associado à Anunciação e ao Nascimento da Virgem¹¹⁸.

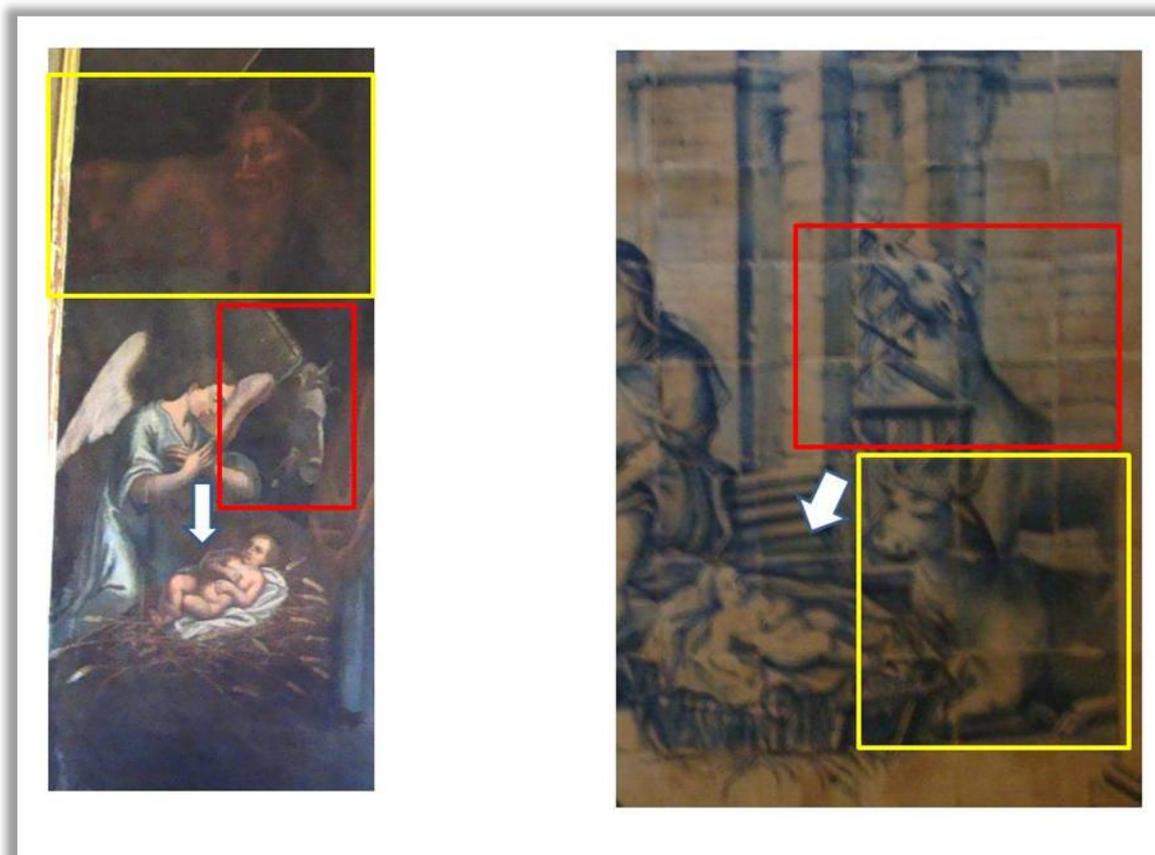


Figura 83 - Comparação entre detalhes do nascimento de São Francisco na sacristia (à esquerda) e no nartex da igreja conventual (à direita), animais e o menino Pedro de Nardone. Fotos e montagem do autor.

Os animais que estão presentes no painel de azulejo se repetem na pintura de cavalete da sacristia, com exceção do camelo (figura 83). Em ambos os casos, eles estão próximos ao bebê, como se o protegessem enquanto a sua mãe é auxiliada por suas criadas.

¹¹⁸ SOBRAL, 2009, P. 282.



Figura 84 - O crucificado fala com São Francisco na igreja de São Damião - sacristia. Foto do autor

Esta imagem, como a anterior, é considerada uma das principais cenas da hagiografia franciscana (figura 84).



Figura 85 - Comparação entre a "conversão particular de São Francisco" da sacristia (à esquerda) com a da igreja conventual (à direita). Fotos e montagem do autor.

Nas imagens seguintes encontram-se os episódios relacionados à conversão do santo, como é mostrado na figura 85. A aproximação entre as duas imagens nos permite ver que a sua composição possui traços bem parecidos, especialmente na emolduração do santo pelas colunas da igreja. Nas duas imagens, a arquitetura segue o estilo renascentista, e é representada em perspectiva, para que o espectador possa ver o crucificado que dialoga com o santo.

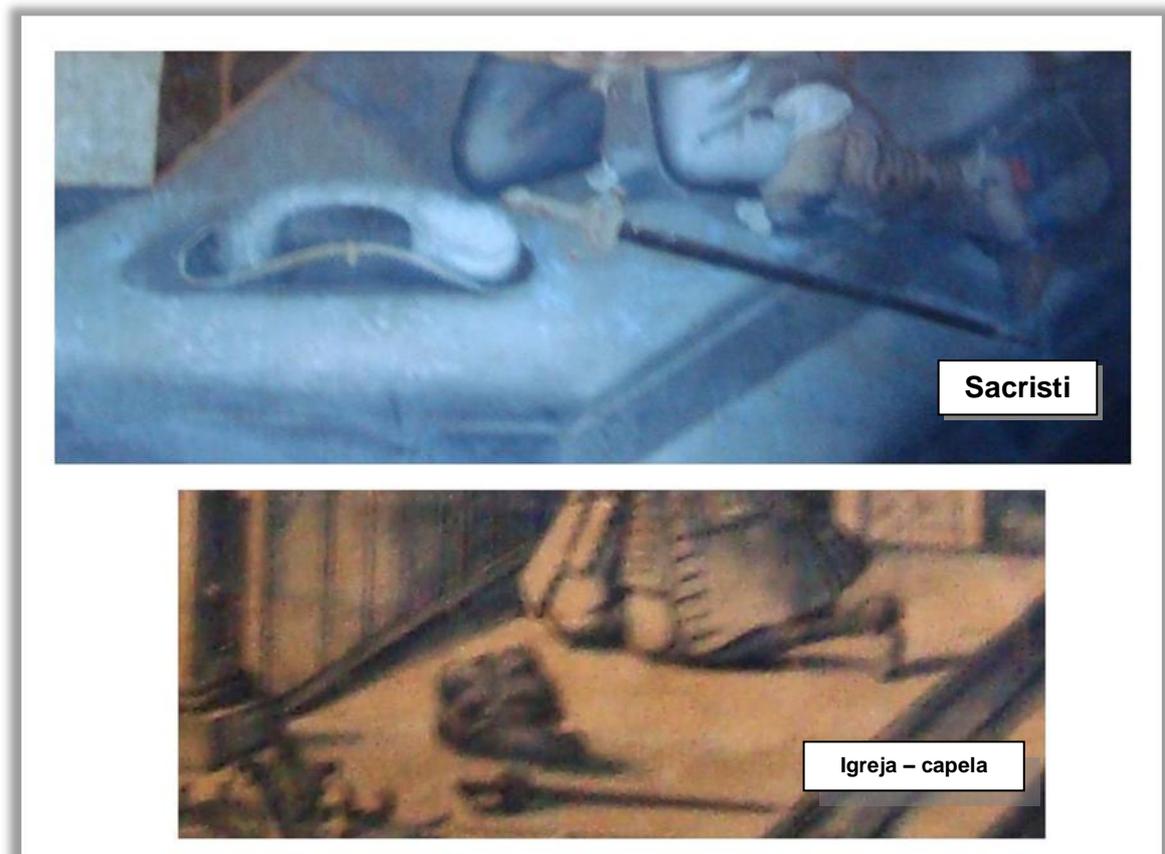


Figura 86- Comparação entre a "conversão particular de São Francisco" e a (à esquerda) igreja conventual (à direita), objetos de São Francisco. Fotos e montagem do autor.

O protagonista está ajoelhado em ambas as imagens, todavia, com gestos diferentes. Nos azulejos, a posição é mais marcadamente de devoção, com as mãos postas, enquanto na tela ele tem os braços abertos, realçando mais o diálogo. O texto presente na inscrição é o mesmo. As roupas seguem estilos diferentes, mas ambas se aproximam ao mostrarem o santo ainda como jovem burguês no início de sua conversão. O chapéu e a espada estão no chão, em ambos os casos, mostrando sua atitude de respeito ante o altar (figura 86). A espada no chão também faz referência ao que Celano relata na sua hagiografia, que Francisco desiste de ser um cavaleiro de guerra¹¹⁹.

¹¹⁹ CELANO, 1984, P. 21.



Figura 87- Comparação entre a "conversão particular de São Francisco" da sacristia (à esquerda) com a da igreja conventual (à direita) - amigo de São Francisco e o cavalo. Foto e montagem do autor.

Nas duas imagens, o amigo de Francisco, que o espera enquanto reza, está segurando o cavalo, como narra Tomás de Celano (figura 87).



Figura 88 - São Francisco sendo preso a mando do pai - sacristia. Foto do autor.

O terceiro quadro do ciclo da vida de Francisco o exibe como um laico rico, seguido do quarto¹²⁰.

O quarto painel (figura 88) mostra o episódio da vida do santo em que o pai manda prendê-lo por ter doado seu dinheiro para a reforma de uma igreja. Nela, vê-se a mãe de Francisco perplexa diante da atitude do marido.

Este primeiro ciclo busca enaltecer a condição burguesa do santo, e o conflito enfrentado por ele ao tomar a decisão de se tornar um religioso. O terceiro quadro já mostra os primeiros conflitos da conversão, quando – de acordo com a narrativa de Celano – os jovens de Assis preparam um banquete e, para agradar seus companheiros, ele se faz chefe do seu bando de jovens. Todavia

¹²⁰ Infelizmente não pudemos reproduzir tal imagem.

– segundo narra este biógrafo – Francisco vai se afastando imperceptivelmente do bando e se coloca em oração¹²¹.



Figura 89 - São Francisco se despindo diante do bispo da cidade - sacristia. Foto do autor.

Este ciclo exalta a pobreza¹²², a abdicação dos bens materiais a favor dos bens espirituais como condição para a salvação. Ele revela, pelas imagens, que é

¹²¹ CELANO, 1984, P. 27.

preciso “perder” para posteriormente “ganhar” a salvação, conforme o último quadro do conjunto. Ele relembra ao frade que ali os observa diariamente que o religioso está no caminho certo, de forma semelhante ao próprio santo, uma vez que esses religiosos fizeram, em sua ordenação, publicamente, os mesmos votos que seu mestre espiritual – de pobreza, castidade e obediência, cena exibida neste quarto painel (figura 89).



Figura 90 - Comparação entre a cena do desnudamento na sacristia (à esquerda) e da igreja conventual (à direita). Fotos do autor.

¹²² [condições impostas para que Frei Bernardo entrasse na Ordem] “Se queres ser perfeito, vai e vende tudo que tens, e dá-o aos pobres. Na segunda vez: Não leveis nada pelo caminho. E em uma terceira vez: Quem quer vir após mim, renuncie a si mesmo. Bernardo não perdeu tempo para cumprir tudo isso e não deixou de observar um só jota do conselho recebido”. (Celano, 1984, P. 108)

Essa imagem também é uma repetição de uma das cenas mais marcantes na vida de São Francisco, cuja temática é igual à do painel de azulejos que está no interior da igreja (figura 90). Todavia, nos azulejos, a posição de Francisco é mais destacada – enquanto aqui é o Papa quem se sobressai. O formato do painel de azulejos também possibilita o desenvolvimento de uma narrativa, que no quadro é bem mais condensada, quase sendo um retrato do pontífice.



Figura 91 - São Francisco esponjando-se em um silvado - sacristia. Foto do autor.

No segundo ciclo, chamado por Sobral de “Tentação e Milagres”, observa-se a saga de Francisco em busca da santidade, bem como as suas recompensas através de atos divinos ocorridos à medida que esse homem ia se santificando. A primeira delas é o santo esponjando-se em um silvado (figura 91). Nas biografias de São Francisco, é comum encontrar a prática da mortificação enaltecida como via purgativa ou mesmo para vencer tentações, sobretudo do desejo da carne ou da gula. Para que seu modo de vida se assemelhasse ao modo de vida do santo na prática da auto-flagelação, os membros da sua Ordem cumprem o que chamamos de penitências, com abstinência e açoites, que eram regulamentadas em seus próprios Estatutos.



Figura 92 - Tentação de São Francisco - sacristia. Foto do autor.

Se prestarmos atenção às biografias de Francisco veremos que – a exemplo do Cristo – o santo teve seus maiores momentos de tentações quando estava

prostrado em oração¹²³. Na oitava imagem do conjunto (figura 92), observamos uma mulher que parece estar dançando e, portanto, buscando seduzir o santo. Para superar a tentação, ele se atira a uma fogueira¹²⁴.



Figura 93 - São Francisco é reconfortado pelos anjos - sacristia. Foto do autor.

Como em outras passagens de sua vida, o santo castigava o “irmão corpo” todas as vezes que se sentia acuado pelo inimigo, a fim de poder se livrar da tentação demoníaca, porém, a série de imagens não deixa de mostrar o amparo divino ao santo para vencer as suas tentações, como mostra o sétimo quadro do conjunto (figura 93), em que ele é confortado por anjos.

¹²³ Então o Espírito conduziu Jesus ao deserto, para ser tentado pelo diabo. Jesus Jejuou quarenta dias e quarenta noites, e, depois disso, sentiu fome. Então o tentador se aproximou de e disse a Jesus: Se tu és Filho de Deus, manda que essas pedras se tornem pães! (Mateus 4, 1-2)

¹²⁴ ... Em uma noite em que estava em oração no seu cubículo [...] o inimigo não desanimou e partiu para um novo ataque. Vendo que não tinha conseguido esconder-se nessa armadilha, armou outra contra a tentação da carne. [...] Mas o Bem-aventurado pai, logo que percebeu, tirou a roupa e se açoitou duramente com uma corda... (Celano II, 2005, pág 363)



Figura 94 - São Francisco transforma água em vinho. Foto do autor.

Ele auxilia o entendimento da imagem, ao demonstrar o porquê de Francisco abençoar a água.

O décimo quadro (figura 96) narra o milagre em que São Francisco, para salvar um doente da morte¹²⁵, transforma água em vinho, como teria feito Cristo no seu primeiro milagre nas Bodas de Caná, na Galiléia¹²⁶. O santo abençoa, com uma de suas mãos, a cuia da qual retira a água que será transformada em vinho, enquanto outro religioso, no canto direito da imagem, observa o santo atentamente. A representação desse milagre reforça, como todas as outras imagens, a semelhança entre Francisco e o Cristo. Na imagem, o frade, que está atrás do santo, aponta para o que cremos serem os jarros de vinho vazios.

¹²⁵ CELANO, 2005, p. 432.

¹²⁶ ... Havia seis potes de pedra de uns cem litros cada um, que serviam para os ritos de purificação dos judeus. Jesus disse aos que serviram: “Encham de água esses potes.”[e serviram a bebida ao mestre-sala] este provou a água transformada em vinho, sem saber de onde vinha. (João2, 6-7.9)



Figura 95 - Estigmatização de São Francisco - sacristia. Foto do autor.

O décimo primeiro painel (figura 97), que inicia o ciclo da Paixão, trata da Estigmatização de São Francisco.

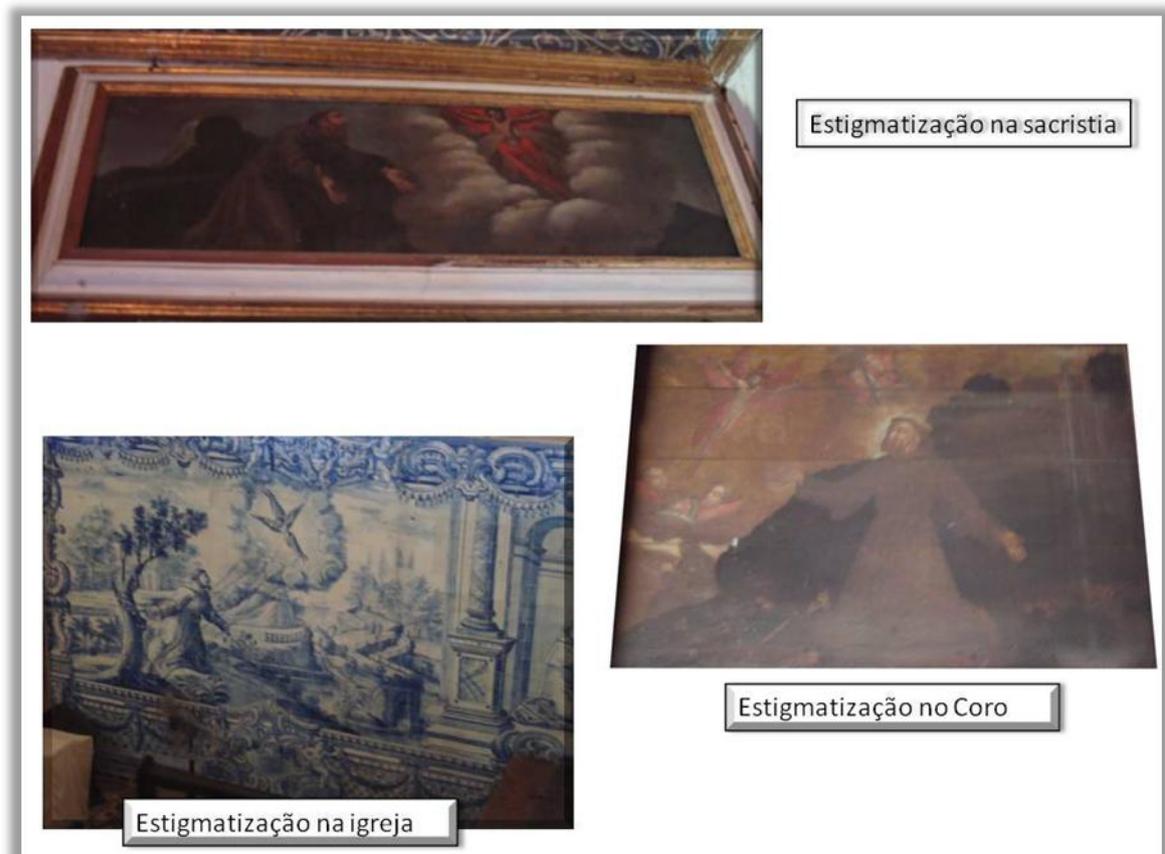


Figura 96 - Comparação da cena da estigmatização de São Francisco entre a sacristia, igreja conventual e o coro. Fotos e montagem do autor.

Este tema é bem recorrente em templos franciscanos, é abordado três vezes no convento de Salvador: na sacristia, no coro e na igreja (figura 98). Embora a temática seja a mesma, as composições se diferenciam. Entretanto, alguns dos pontos em comum são os cordões que ligam as chagas do Cristo às do santo. Na pintura da sacristia e da igreja, o Cristo seráfico está emoldurado por nuvens, como em um efeito de cortinas que se abrem para destacar a figura do Filho de Deus, ao passo que na pintura do coro isso não acontece. A presença de anjos que acompanham Jesus só pode ser observada na pintura do coro (querubins) ao passo que nas demais não os observamos. A composição do painel de azulejos é bem mais complexa do que as demais. Ela não somente exhibe o monte Alverne, mas também o outro frade que está afastado de Francisco, que em seu plano inferior vê a cidade – o que de certo modo

caracteriza a reclusão do santo. Nas duas imagens, a composição é algo mais simples, todavia cremos que isso se deva ao fato de que, como os painéis foram pensados para ocupar um espaço mais limitado, a sua concepção não permitiu ao artista inserir elementos secundários à cena, como no caso da igreja.

Na imagem seguinte, temos a representação da descida de São Francisco do Monte Alverne, após ter passado lá quarenta dias. De acordo com o Livro das Considerações, assim como o próprio Cristo, quando o santo desceu do monte, ele foi recebido com ramos de oliveira pelo povo¹²⁷.

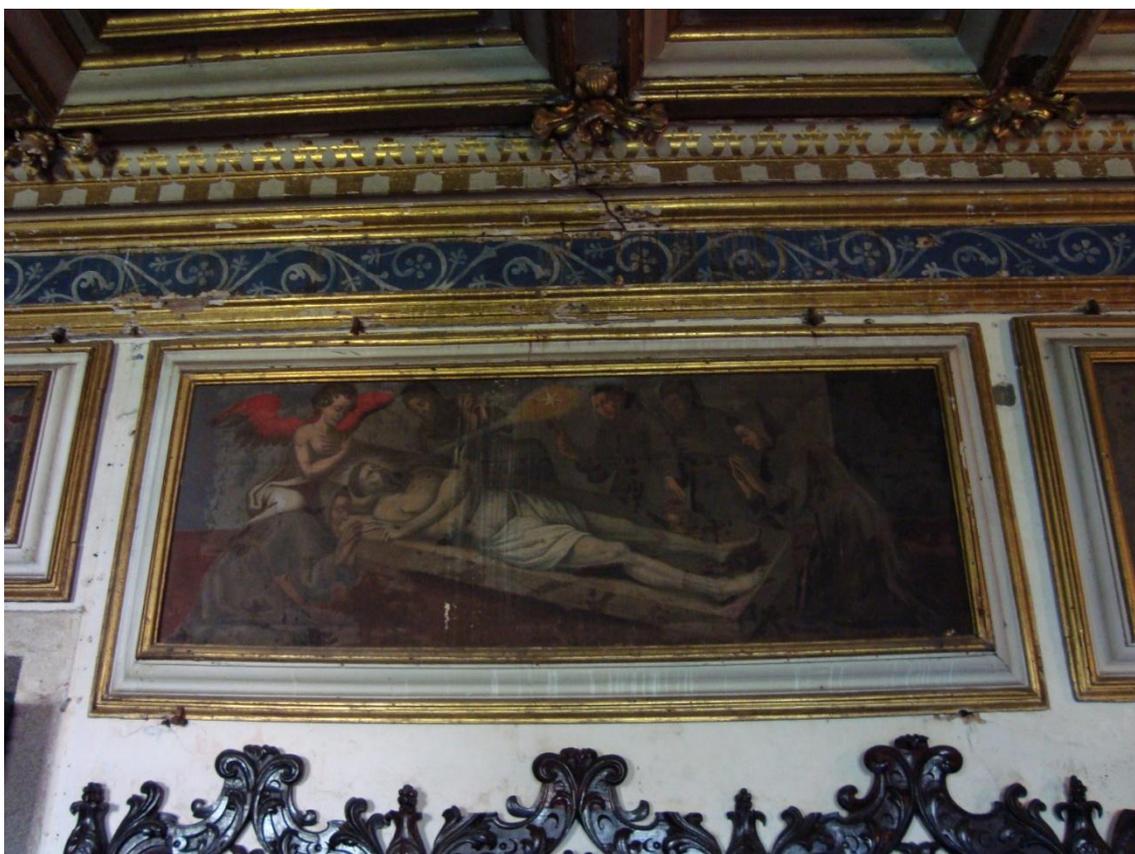


Figura 97 - Morte de São Francisco - sacristia. Foto do autor.

¹²⁷ “Tendo pois, descido do monte São Francisco, porque a fama de sua santidade já tinha sido divulgada pela região e havia se espalhado entre os pastores como haviam visto todo abrasado o monte Alverne, e que isso era sinal de algum grande milagre que Deus fizera a São Francisco. Ouvindo as pessoas da região que ele passava, todos vinham vê-lo, e homens e mulheres e pequenos e grandes, os quais todos com grande devoção e desejo se engenhavam em tocá-lo e beijar-lhe as mãos”. CONSIDERAÇÃO 4, 845.

No décimo terceiro quadro, vemos a morte de São Francisco. Segundo Tomás de Celano, a exemplo do Cristo na Santa Ceia, o santo abençoou o pão que deu aos seus frades e, em seguida, pediu que lessem a parte do Evangelho de São João em que é narrada a Última Ceia antes da Páscoa – o que reforça ainda mais o paralelismo. Francisco morre abençoando seus filhos, de acordo com Celano, e como mostra também essa imagem (figura 99). Seu corpo parece estar prostrado em uma espécie de cama de madeira nua e em sua cabeceira há um anjo de asas vermelhas que parece estar esperando o santo morrer para conduzi-lo até o paraíso. Sobre a morte de Francisco, Celano diz:

Um frade seu discípulo, muito famoso, viu a alma do altíssimo pai como uma estrela, com tamanho da lua e claridade do sol, estendendo-se sob o abismo das águas, levada em cima de uma nuvenzinha e subindo diretamente ao céu. [...] Viam o corpo do bem-aventurado pai ornado com os estigmas. No meio das mãos os próprios cravos, feitos com sua carne e até unidos à sua carne, embora pretos como ferro. O lado direito estava rubro como sangue. Sua pele, antes escura por natureza, estava agora de uma alva brilhante que prometia os prêmios da ressurreição. Seus membros podiam dobrar-se, não tinham rigidez cadavérica, parecendo os de um menino. (Celano, 218)

Podemos observar algumas dessas características na imagem: a estrela que parece subir do rosto de Francisco para o céu entre as nuvens, reforçando a certeza de que ele foi para o céu; seu cadáver em tons bem claros; e, sobretudo, seus olhos que permanecem abertos e o corpo seminu que exhibe os estigmas.



Figura 98 - São Francisco na carruagem de fogo - sacristia. Foto do autor.

Na décima quinta pintura da série (figura 100), é possível observar São Francisco subindo aos céus em um carro de fogo, que seria uma adaptação da lenda do profeta Elias, como também observou Sobral¹²⁸. Mas não se trata de uma adaptação encontrada apenas pela imagem: a hagiografia de Celano nos conta que os frades estavam reunidos em uma sala em oração no momento em que um carro de fogo adentrou pela porta, fazendo com que cada um daqueles homens enxergasse a consciência do outro¹²⁹.

¹²⁸ SOBRAL, 2009, p. 276.

¹²⁹“ Inflamados pelo Espírito Santo, não rezavam só nas horas marcadas mas em qualquer hora, poucos solícitos e com harmonia de espírito e voz suplicante, quando o bem-aventurado se separou corporalmente deles. Lá Pela meia noite, estando alguns frades e dormir e outros a rezar piedosamente, entrou pela porta um rutilante carro de fogo, deu duas ou três voltas pra cá e para lá na casa, tendo sobre ele um globo enorme, que era parecido com o sol e iluminou a noite. Os que estavam acordados se espantaram e os que estavam dormindo se assustaram, pois sentiram não só corporal mas também interior. [...] Mas, por força e graça de toda a luz, cada um enxergava a consciência do outro. Compreenderam afinal que a alma do santo pão brilhava com tamanho fulgor que, por sua pureza e por seu zeloso cuidado pelos filhos, tinha conseguido de Deus a graça desse enorme benefício”. (CELANO, 1984, p. 44)



Figura 99 - Frade que duvidou dos estigmas de São Francisco - sacristia. Foto do autor.

Na antepenúltima pintura em cavalete do conjunto da sacristia (figura 101), encontramos a figuração do episódio em que um frade morre por duvidar do milagre dos estigmas de São Francisco. Segundo o milagre, esse frade teria esfaqueado um quadro do santo exibindo os estigmas. A tela, então, começa a sangrar nos pontos correspondentes aos locais onde o santo recebeu as chagas do Cristo e em seguida o religioso morre, perplexo. Na imagem, é possível observar que, assim como as representações do santo quando ele recebe os estigmas, faixas saem do quadro de Francisco e atingem o tronco do frade. É como se os estigmas tivessem assassinado o frade como castigo por sua dúvida.



Figura 100 - São Francisco salvando almas do purgatório - sacristia. Foto do autor.

A penúltima pintura do conjunto (figura 102) tem como tema a salvação por São Francisco das almas do Purgatório. Essa é mais uma imagem que tem a temática repetida - nesse caso, repetindo um dos painéis da sala da recepção, conforme visto anteriormente.

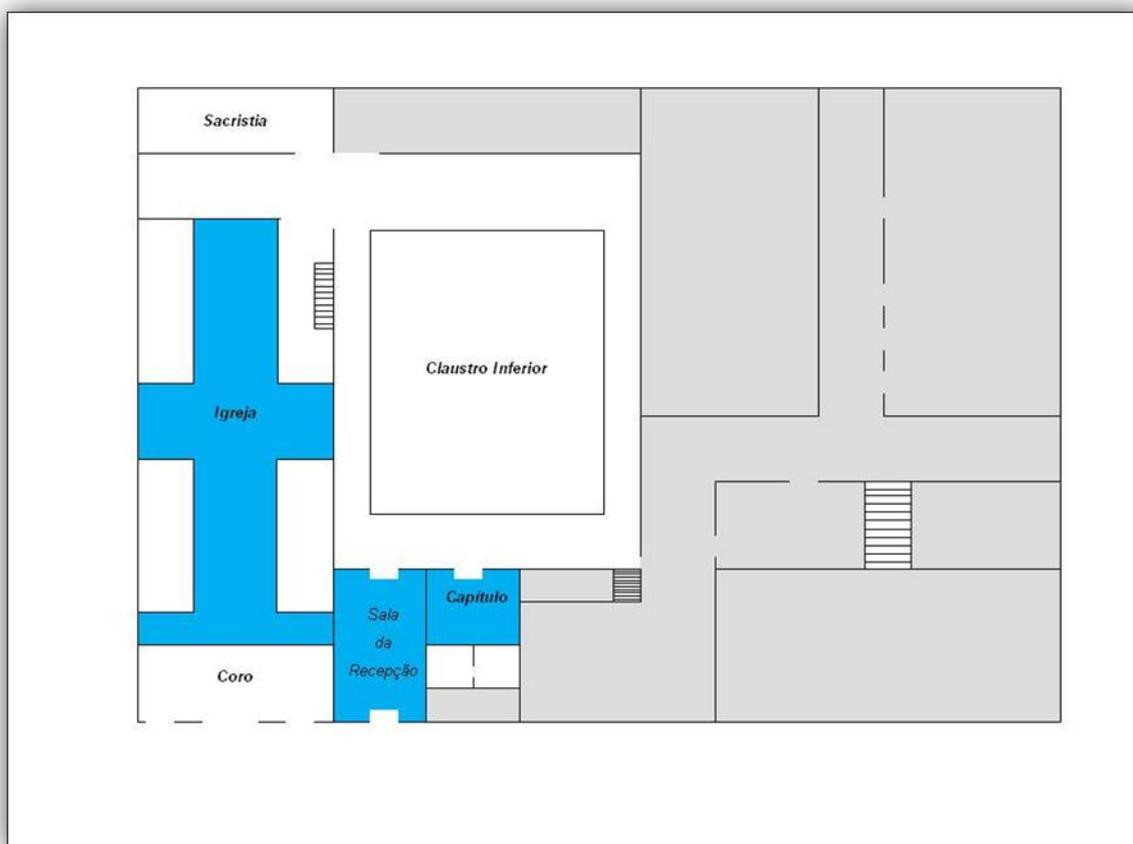


Figura 101 - Comparação entre as imagens "São Francisco salvando almas do purgatório" na sacristia e na sala da recepção. Fotos do autor.

Como é possível observar através da figura 103, que compara as duas imagens, a cena aborda o mesmo assunto com algumas diferenças. A primeira delas é a complexidade da composição que se explicaria por uma questão de ambientação ao espaço. Chama a nossa atenção, também, a posição de São Francisco em ambas imagens, que se repete – inclinado, salvando com cada uma de suas mãos duas almas. O purgatório é ambientado da mesma forma nas duas representações, como um local de fogo.

A última imagem do conjunto, intitulada “Francisco triunfante”, será trabalhada em outro momento desta dissertação, na conclusão. E isso porque, em nosso entender, ela condensa as três principais temáticas do conjunto de imagens do convento franciscano de Salvador: mariológica, cristológica e franciscana.

4. Temática mariológica



Esquema gráfico 11 - Localização da temática mariana no convento - primeiro pavimento. Esquema do autor.

O capítulo que se segue analisa as imagens com temática mariana, destacadas no esquema gráfico 11. Por meio delas, pode-se ver a devoção à Virgem pela Ordem franciscana que a tem como padroeira desde os primeiros tempos, além enfatizar a iconografia imaculista nos templos franciscanos do século XVIII. De modo geral, os forros de Casas franciscanas estão consagrados a exibir a mão do Cristo com todo o seu esplendor e glória assunta aos céus.

Embora a Virgem tenha uma posição de destaque nos programas iconográficos do convento, seus conceptores sempre a colocaram sob uma perspectiva hierárquica, como rainha dos anjos e santos e intercessora entre homens e Deus. É o que vemos no forro da sala da recepção, Maria como caminho entre homens e santos até a Santíssima Trindade. Aqui ela também pode ser vista como rainha da Igreja, uma vez que sua “aparição” se dá como se o céu fosse uma continuação da igreja. No forro da igreja encontramos um discurso pictórico através de octógonos que narram e justificam o dogma da Imaculada Conceição, exibindo-o desde o anteceder da criação da Virgem na mente divina, com as suas prefigurações até a Virgem do Apocalipse. No mesmo forro, podemos ver o poderio da Virgem com painéis em forma de estrela portando anjos com as armas marianas. Por último, temos a sala do capítulo, um recinto totalmente dedicado à temática mariológica, com a Virgem e seus anjos, como também as suas seguidoras também santas.

4.1 – Forro da sala da recepção



Figura 102 - Sala da recepção do convento de São Francisco da Bahia. Arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.

É importante, antes de iniciarmos a análise, atentarmos para as funções e utilizações desse espaço, que se encontra no primeiro pavimento do convento, tendo acesso direto à rua, por uma porta (figura 104).

Como vimos anteriormente, no capítulo 3, à clausura do convento só tinham acesso os religiosos e noviços, por determinações sacramentadas nos Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil. No entanto, a sala da recepção tem a peculiaridade de ser um local dividido em dois “mundos”: o religioso/sacro e o profano/secular.

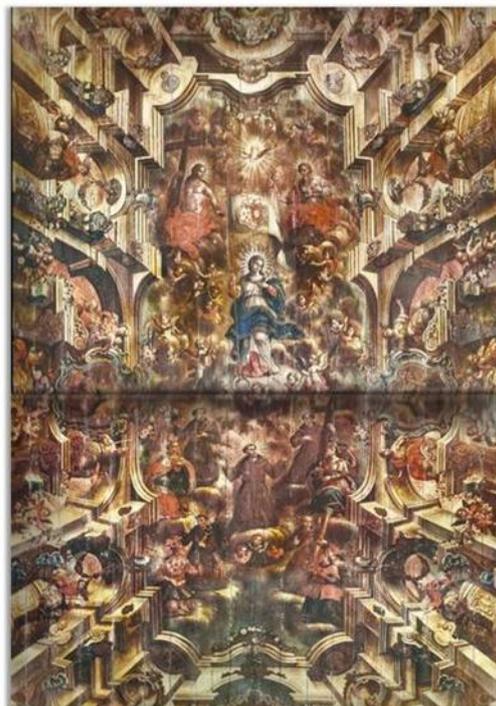
É preciso pensar na relação que existe entre as funções desse local e seu discurso imagético, a fim de propormos paralelismos entre ambos. Além disso, é necessário ver esse ambiente como um lugar que informa, através das imagens, sua identidade franciscana e as “regras” a que o convento e os franciscanos estão submetidos, e que são direcionadas tanto àquele que se candidata a religioso na instituição franciscana como àquele que se hospeda no convento ou participa das atividades litúrgicas abertas à comunidade. Isso fica bem nítido nos quadros nas paredes, como analisamos anteriormente (capítulo 3), mas também em seu forro.

No Livro dos Guardiões, há uma menção ao período de execução do forro, entre 1771 e 1774, quando era guardião frei Domingos da Purificação. Entretanto, não existe indicação de sua autoria¹³⁰. Para Carlos Ott, ele teria sido feito por José Joaquim da Rocha, artista que teria sido discípulo de Simões Ribeiro, que chegou de Portugal entre 1735 trazendo um novo tipo de pintura de teto, chamada hoje de pintura de quadratura.

¹³⁰ LIVROS DOS GUARDIÕES do Convento de São Francisco da Bahia, 1587-1862. Prefácio e notas de Frei Venâncio Willeke. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978.



Basilica da Conceição da Praia/ Salvador



Teto da sala da recepção – Convento de São Francisco de Salvador.

Figura 103 - Comparação entre o teto da Basílica da Conceição da Praia de Salvador com o teto da sala da recepção do convento de São Francisco também de Salvador. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rocha-praia.jpg>

De fato, ao comparar os dois forros (figura 105), podemos notar grandes semelhanças, como por exemplo: a temática; a ideia dos ângulos chanfrados com nichos que abrigam estátuas de figuras sentadas; as arcadas abertas para o céu, ao centro das paredes. Santos aponta que José Joaquim da Rocha teria sido um pintor muito requisitado no século XVIII, e assim parece concordar com Carlos Ott, quando este afirma que José Joaquim da Rocha também foi o pintor do convento franciscano de Salvador. Santos diz:

Em 1772, José Joaquim da Rocha pintou então na portaria do convento de São Francisco da capital baiana uma aula magna de uma universidade medieval, colocando no meio dela a glorificação da Imaculada Conceição, pela Ordem franciscana, repetindo quase todas as figuras por ele inventadas para decorar o teto da igreja franciscana da Capital da capitania da Paraíba, por volta de 1768; aula magna pintada em perspectiva, mas não

as figuras de santos que não apareceram em posição vertical, como se esperava¹³¹.

Sobral sugere que ele teria sido iniciado trinta e cinco anos depois da conclusão do forro da nave, pois já segue um modelo totalmente diferente do que está na nave central da igreja e, ainda segundo este autor, o gosto por esse tipo de obra (em caixotões) já teria se modificado completamente¹³². Ele concorda com Carlos Ott e com Santos no que diz respeito à atribuição de autoria ao pintor baiano José Joaquim da Rocha, baseado nos mesmos argumentos dos dois outros autores.

A composição do forro mede cerca de 15mx10m, tendo como tema, nas palavras de Sobral, a “Alegoria da obra missionária dos franciscanos sob a proteção da Virgem da Imaculada Conceição”.¹³³ Ele teria como fonte um modelo proposto por Pozzo:

A estrutura da composição parece derivar, tal como na Conceição da Praia, de um modelo publicado por André Pozzo no seu tratado *Perspectiva de pintores e arquitetos* de 1693-1698. De lá tirou efetivamente José Joaquim da Rocha a ideia dos ângulos chanfrados com monumentais nichos de segmentos de círculo que abrigam estátuas de figuras sentadas; as arcadas abertas para o céu, ao centro das paredes, e, enfim, o plano raso do sfondato.¹³⁴

O pesquisador destaca o fato de que, ao encomendarem o teto ao artista, os franciscanos não se preocuparam com o “pé direito” da sala da recepção, o que, por sua vez, impossibilita o espectador de contemplá-lo em sua totalidade¹³⁵. Não sabemos qual seria a explicação para que os franciscanos não se preocupassem com tal problemática, mas é possível que eles tivessem insistido na ideia devido à importância da temática no contexto social, político e religioso da época e, sobretudo, pelo Convento franciscano da Paraíba também possuir a mesma temática pintada em seu teto pelo mesmo artista.

Ainda antes de iniciarmos a análise específica do forro, é necessário fazer um apanhado do regime político religioso encontrado aqui. O regime do Padroado

¹³¹ SANTOS, 2002, p.26.

¹³² SOBRAL, 2009, p. 304.

¹³³ Id. Ibid.

¹³⁴ Id. Ibid.

¹³⁵ Id. Ibid.

era então a institucionalização do acordo firmado entre os poderes régio e eclesiástico, baseado na troca de interesses entre ambas as Instituições para que uma garantisse a sobrevivência da outra¹³⁶. No entanto, ao longo dos anos, desenvolver-se-ia cada vez mais um processo descentralizador que conseqüentemente iria dissolvendo o domínio da Metrópole em direção à sua periferia, a exemplo do caso da bula do Papa Júlio III que, no dia 25 de fevereiro de 1551, criou o primeiro bispado do Brasil, a pedido do Grão-mestre D. João III¹³⁷.



¹³⁶ “Em 1522 o papa Adriano conferiu a Dom João III a dignidade de grão-mestre da Ordem de Cristo, que se transmitiu em seguida a todos os reis de Portugal, seus sucessores. [...]O padroado conferia aos monarcas lusitanos o direito de cobrança e administração dos dízimos eclesiásticos, ou seja, a taxa de contribuição dos fiéis para a Igreja, vigente desde as mais remotas épocas. A arrecadação dos dízimos era o sistema usado durante a Idade Média para o sustento do culto e dos seus ministros. Cada cristão deveria contribuir com a décima parte dos lucros usufruídos com o trabalho da terra, para as despesas da Igreja. [...] além disso, cabia ao monarca a apresentação de nomes dos escolhidos para ocupar o governo das dioceses, das paróquias e outros benefícios eclesiásticos, bem como a obrigação de zelar pela construção e conservação dos edifícios do culto, de remunerar o clero e promover a expansão da fé cristã. [...] Pode se afirmar que o padroado é a origem fundamental do regalismo, ou seja, intromissão do poder civil nos negócios eclesiásticos. Convém reafirmar contudo que durante o período colonial o padroado constituiu uma concessão feita livremente pelos papas aos reis de Portugal”. HOORNAERT, Eduardo. **História da Igreja na América Latina**. 4ª edição. Petrópolis: 1992. p. 162-164.

¹³⁷ HOORNAERT, 166.

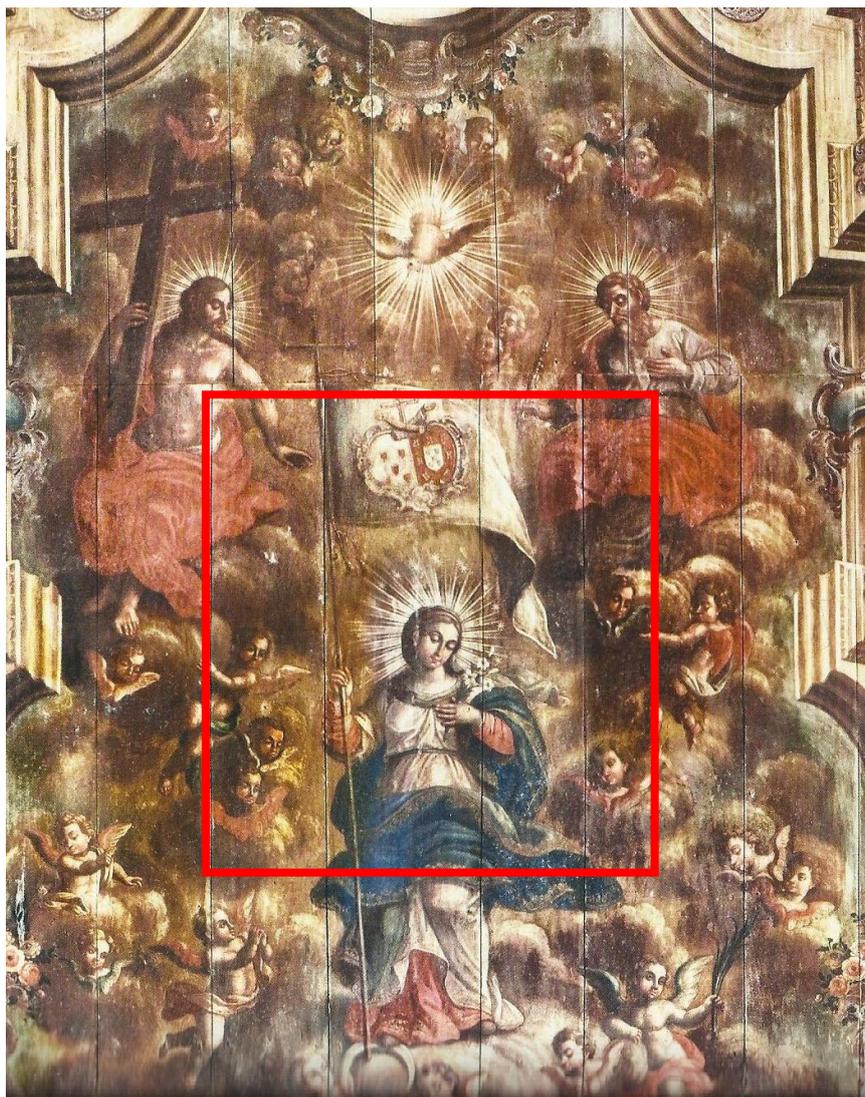


Figura 104 - Forro da sala da recepção Trindade e Virgem em detalhe (marcação do autor). SOBRAL, 304.

Nas figuras 104, podemos ver claramente a união entre o poder secular e o poder religioso, por meio desta representação simbólica da união entre as “armas” da coroa portuguesa e a Ordem franciscana, que é em geral afixada em locais de destaque, a exemplo dos forros e frontispícios. Essa concessão portuguesa à Ordem franciscana pode ser vista como uma forma de expressão do seu favoritismo em relação à Instituição.

A permissão para a instalação das Ordens religiosas, para a criação de paróquias e instituição de uma Cátedra brasileira, entre outras, são estratégias baseadas na criação de núcleos que visavam controlar e melhor garantir a consolidação do projeto colonizador português - embora também não deixassem de significar passos lentos que culminarão em ideais de libertação da colônia, colocados de forma estratégica para que o controle não fosse perdido desenfreadamente. Como exemplo, pode ser mencionada a Lei das Alternativas, na Ordem franciscana, assinada em 21 de outubro de 1719, prescrevendo o revezamento dos cargos superiores entre brasileiros e portugueses. Ele regia que só um guardião brasileiro poderia ser sucedido por um português e vice-versa¹³⁸.

Sendo assim, representar esse regime de forma tão destacada, nesta pintura do forro, denota uma marca simbólica¹³⁹ que parece afirmar e endereçar aquele local como instituição aprovada e aceita pelos dois poderes. Além disso, é também uma maneira de reconhecer os privilégios concedidos pela metrópole à Ordem. Assim, na pintura do forro encontramos o brasão do padroado entre as três pessoas da Santíssima Trindade, tendo como suporte um estandarte segurado pela Virgem¹⁴⁰.

¹³⁸ Id ibid. P. 208.

¹³⁹ “A Igreja Tridentina deu uma importância aos aspectos visíveis da fé. Essa mentalidade prosseguiu dominando nos séculos seguintes. Por essa razão, a implantação e a organização da Igreja colonial terá como característica uma Igreja marcada pelo culto exterior, pelas festas, procissões e romarias. Aliás, tudo isso estava bem de acordo com a mentalidade medieval. Dava-se maior importância aos símbolos exteriores da fé do que à mesma vivência interior”. Id. Ibid p. 156.

¹⁴⁰ Pode-se perceber isso, por exemplo, na proteção régia que D. João V, em 1707, concedeu à Província Franciscana de Santo Antônio, dando-lhe o privilégio de usar armas régias juntamente com as armas franciscanas, como se pode notar em vários pontos da igreja e sacristia de São Francisco. (FRAGOSO, 77)

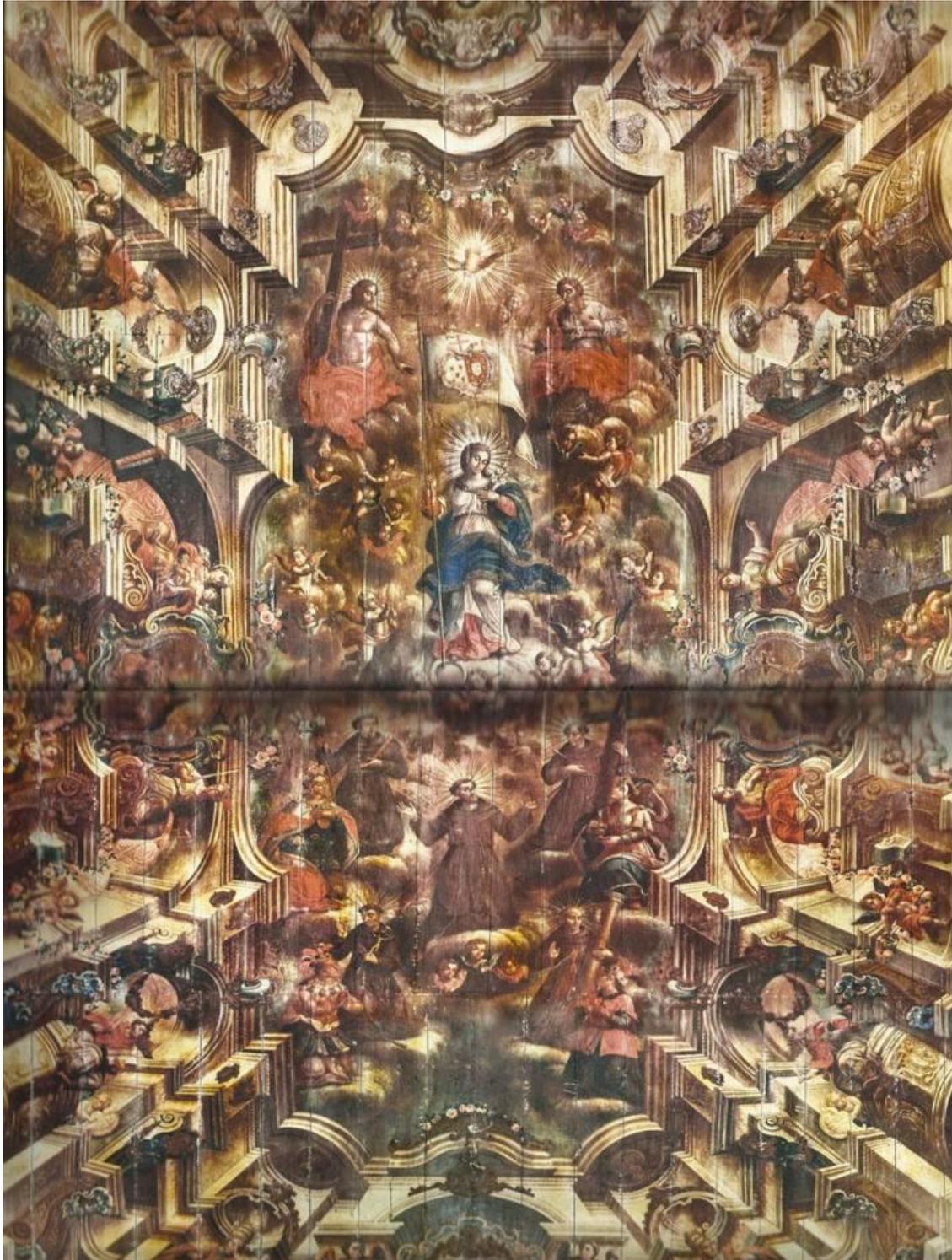


Figura 105 - Teto da sala da recepção. Foto de SOBRAL, 301 – 302.

No forro, Maria parece traduzir o empenho da missão franciscana junto à Coroa portuguesa quando porta o estandarte com tais insígnias – da mesma forma

que os próprios franciscanos participavam do processo de desbravamento, à frente das tropas portuguesas, apoiando-as e abençoando-as¹⁴¹. O objeto segurado pelas mãos da Mãe do Cristo alude, pois, a esse objeto que está na frente da batalha para identificar o exército que o segue. De certa forma, é como se Maria, a padroeira dos franciscanos, fosse a general que rege a Ordem em suas missões nos quatro cantos do mundo, representados por figuras alegóricas no plano terrestre da pintura no forro.

Na outra mão, Maria segura um ramalhete de açucenas, para o qual olha. Segundo o Livro dos Cânticos, as flores que a Virgem segura representam a pureza¹⁴², o que, por sua vez, também pode ser associado à Imaculada Conceição. Ela está coroada com doze estrelas, o que remete à mulher do Apocalipse, que diz: “Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma mulher revestida de sol, a lua debaixo de seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas”.¹⁴³ A Virgem representada no céu, ladeada por anjos e coroada como a rainha daquele lugar, ratifica a narrativa bíblica que a descreve assim como aparece na imagem.

É importante traçar um paralelo entre o posicionamento da Virgem e a disposição hierárquica das figuras desse forro, pois, ao mesmo tempo em que ela se encontra em posição de destaque, no centro da composição e em maior escala em relação às outras figuras, nas relações com as demais personagens, ela não é a figura principal. As personagens que estão no topo da hierarquia divina são as que compõem a Santíssima Trindade, o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Apesar do lugar de destaque que ocupa na composição como a Virgem Rainha dos céus, Maria é colocada em uma posição que favorece a transmissão da ideia de humildade, uma vez que está posicionada abaixo da Santíssima Trindade – como, aliás, era de se esperar.

O plano central da composição, no qual a Virgem está localizada, poderia ser considerado um local intercessor entre o plano terrestre e o divino. Aos seus pés, no que será denominado plano terrestre, encontram-se cinco franciscanos,

¹⁴¹ WILLEKE, 1978, p. 121.

¹⁴² Cânticos 4,7.

¹⁴³ Apocalipse 12,1.

e à sua cabeça está o plano divino, com a Santíssima Trindade. Além da relação hierárquica, que coloca a Virgem abaixo do poder divino celestial, o seu posicionamento em um plano central entre o céu e a terra, também sugere um canal “divino” entre os dois mundos, ou seja, o discurso imagético apresenta Maria como intercessora dos homens junto de Deus.

O que está representado no centro da pintura traduz a devoção da Virgem pelos franciscanos. O destaque conferido à Mãe do Cristo, representada como pura e Imaculada, reforça o importante papel desempenhado pela Virgem nos forros franciscanos, inclusive como propagandística da Ordem, que lutava para a aprovação e a disseminação do dogma da Imaculada Conceição.

Outro dado relevante é a atitude dos anjos que ladeiam a Virgem no centro da composição. Há um anjo à direita de Maria que aponta para ela e olha para fora da composição, em uma estratégia tipicamente barroca, apresentando a mãe de Deus aos espectadores e exortando-os tanto a seguirem o seu exemplo como a solicitarem sua intercessão.



Figura 106 – A Santíssima trindade no forro da sala da recepção em detalhe. SOBRAL, 301.

Acima da parte central se encontra o espaço da Santíssima Trindade (figura 106). O Cristo está do lado esquerdo, com uma de suas mãos segurando a cruz e a outra em direção ao bastão em forma de cruz que sustenta o estandarte do Padroado, em um movimento como se fosse ajudar a sua Mãe a segurá-lo. Essa atitude do Cristo discursa de forma representativa sobre a aprovação dele à “bandeira” do regime associado entre Igreja e Estado.

Deus Pai está ao lado oposto ao seu filho e tem em seu peito uma das mãos. Com a mão direita, ele segura uma pena com a qual parece desenhar o brasão da Ordem que representa a união da Ordem franciscana – aqui representando a Igreja junto à Coroa Portuguesa. Seu gesto demonstra claramente que o regime do Padroado é fruto da inspiração e da vontade divinas. Isso busca mostrar que tal união é algo inquestionável, uma vez que é determinada pelo próprio Deus.

O Espírito Santo, representado pela pomba, está no topo da composição, ladeado por anjos. A cabeça da ave está voltada para a bandeira do estandarte, o que tem um peso grande, considerando o fato de que a terceira pessoa da Santíssima Trindade é a força criadora de Deus, responsável pelos seus dons, inclusive a sabedoria e a sapiência.

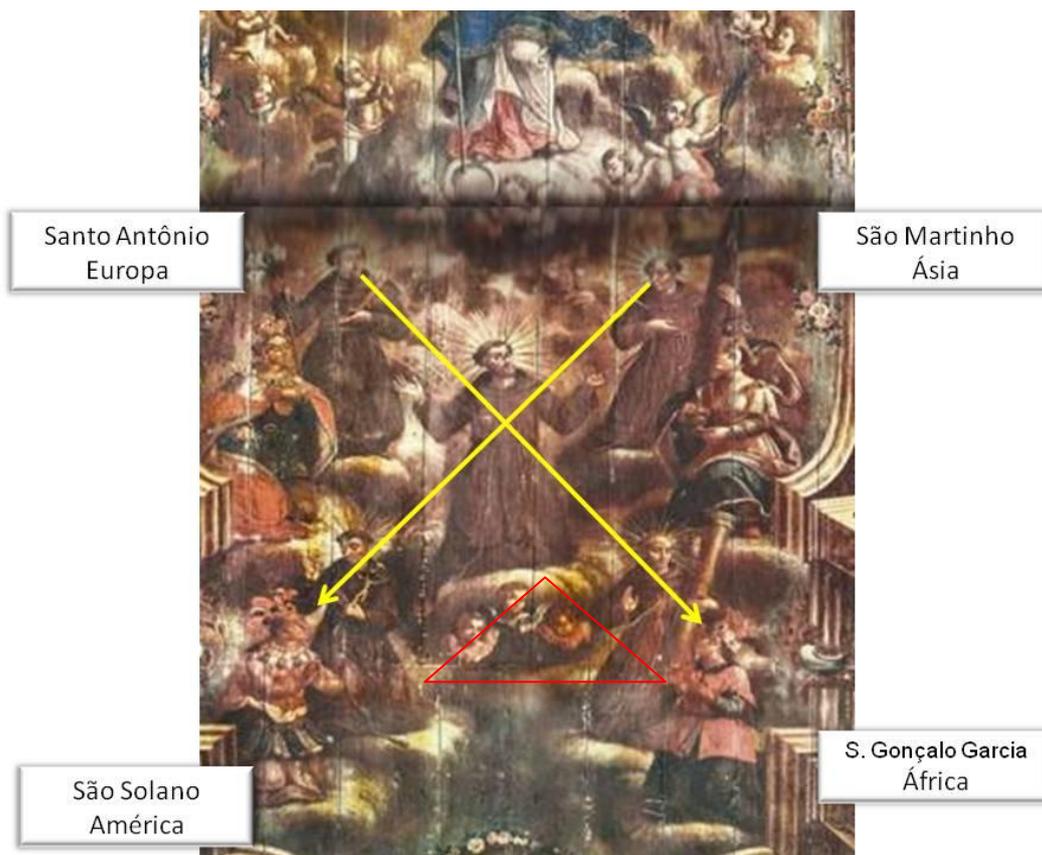


Figura 107 - Santos Franciscanos na pintura de teto da sala da recepção em detalhe (marcações do autor). SOBRAL, 302.

Na figura 107, é possível observar a disposição das figuras do centro da pintura do forro da sala da recepção. Na parte mais baixa, elas estão distribuídas formando um quadrado. Essa disposição pode ser associada às alegorias dos quatro cantos do mundo e, caso sejam traçadas retas diagonais entre as pontas do quadrado imaginário, podemos ver uma cruz em formato de X; e no centro dessa composição está São Francisco.

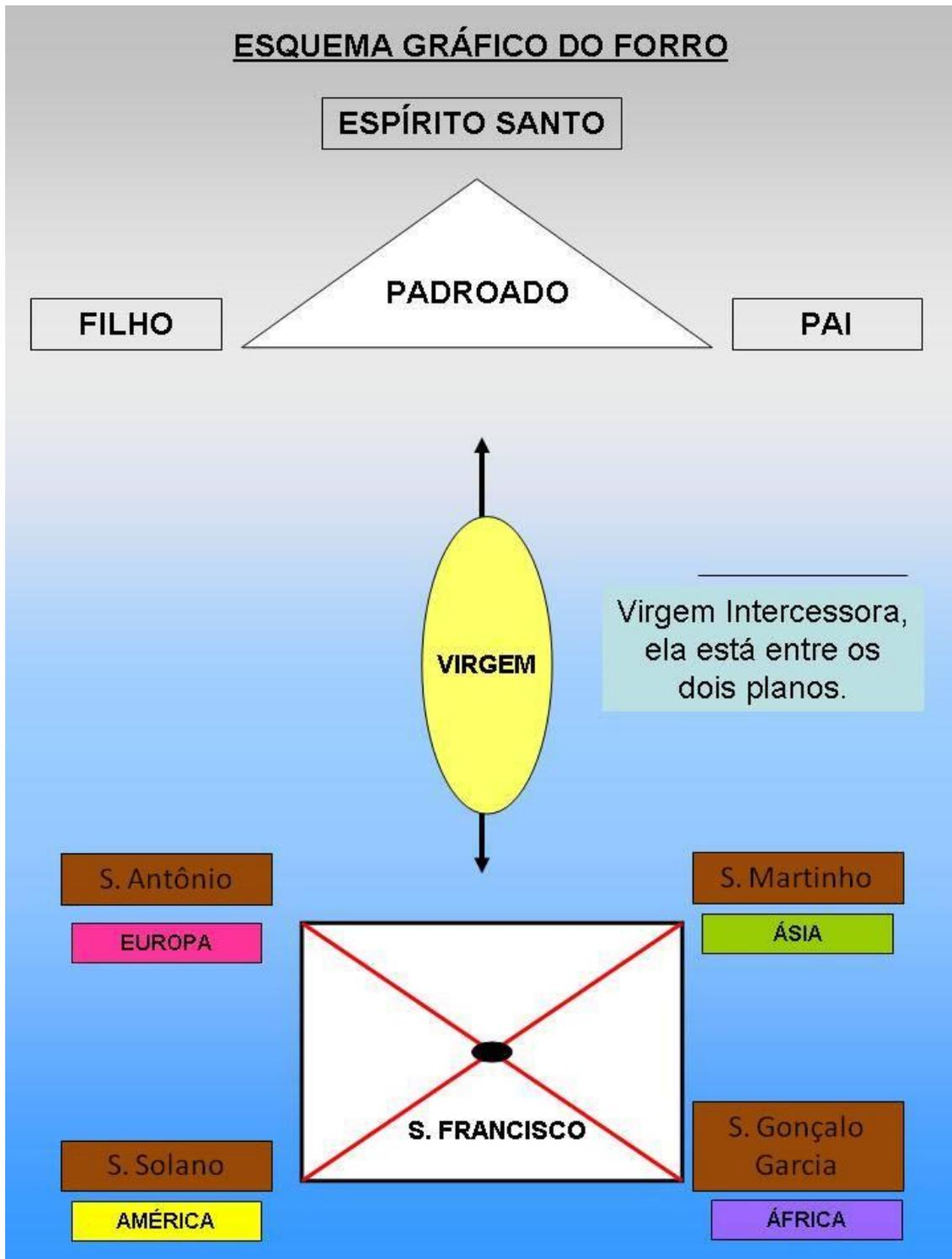
O santo, o fundador da Ordem, está ladeado por seus frades de diferentes épocas e locais. Na nuvem que o sustenta é importante destacar a presença de três querubins que formam o mesmo triângulo da Santíssima Trindade. Ao lado do cordão dos três nós do santo, típico da Ordem franciscana, está afixado o rosário, suporte para oração que evoca a intercessão da Virgem aos céus. Além disso, São Francisco está exibindo suas chagas e tem o olhar

direcionado para cima, para a Virgem. Ele está no centro composição e de seu coração saem raios (reforçado por nós na figura 108) que tocam os demais santos, ou seja, a chaga do seu coração é o centro que une todos os membros de sua Ordem em uma só pessoa, em uma só missão.

De acordo com a análise que propomos, colocar São Francisco no centro da composição, exibido as chagas, ladeado de símbolos que aludem à Paixão do Cristo, é uma estratégia dos conceptores da pintura para provocar a associação entre o Cristo e Francisco, além de destacar que o fundador da Ordem franciscana, segundo Celano, teve a promessa divina de que a sua Ordem se multiplicaria e ocuparia os quatro cantos do mundo até o fim dos tempos¹⁴⁴.

Analisando a disposição dessas personagens, vemos que estão colocadas em extremidades de um quadrado e ao traçarmos uma linha perpendicular desde essas extremidades, sugerida pelo “olhar” dos frades, forma-se uma cruz, em cujo centro está São Francisco. Seria então possível pensar em sua crucificação simbólica em meio a esta disposição. No entanto, em lugar de Francisco receber as chagas de Cristo, é de suas próprias chagas que saem os raios para os outros franciscanos – transmitindo uma ideia de envio, complementando assim a ideia do parágrafo anterior, assim como também reafirmando a ideia de Francisco como *Alter Christus*.

¹⁴⁴ CELANO, 1984, 76.



Esquema gráfico 12 - Hierarquia celeste e humana. Esquema do autor.



Figura 108 - Chaga do coração de São Francisco em detalhe (marcações do autor). SOBRAL, 302.

Os frades dispostos nos quatro cantos podem ser identificados conforme a o esquema gráfico 12 e a figura 108. Eles compõem o “quadro” dos santos franciscanos provindos dos ideais de Francisco ao longo da história de sua Ordem. No entanto, este grupo ainda pode ser dividido em dois outros subgrupos: o destacado pelo quadrado amarelo e o destacado pelo quadrado vermelho (figura 109).



**Figura 109 - Franciscanos mártires e pregadores em detalhe (marcações do autor).
SOBRAL 302.**

O grupo no quadrado amarelo é constituído pelos santos que foram beatificados devido à vida contemplativa, representados pelo anjo com mãos postas em oração. São eles: Santo Antão, que porta a cruz e é acompanhado pela alegoria que representa o continente europeu e São Solano, portador de um ramo de flor de açucena, juntamente com a alegoria que representa o continente americano.

O grupo no quadrado vermelho é constituído pelos santos que foram martirizados, pois além de serem representados por um anjo que porta a palma do martírio, eles têm junto a si as *arma Christi*. Trata-se de São Martinho, que traz em seus braços a cruz e é acompanhado pela alegoria do continente asiático e, abaixo dele, está quem acreditamos ser São Gonçalo Garcia.

A segunda vertente de análise dessa parte da pintura está relacionada à missão franciscana, que tem caráter expansionista. Como aponta Tomás de Celano, o próprio São Francisco teria ouvido a promessa de Deus de que a sua Ordem religiosa iria crescer e habitar os quatro cantos do mundo¹⁴⁵, o que deixa explícito o projeto evangelizador da Ordem. Entretanto, fica claro que o fato de que representar assim o discurso imagético é conveniente também para com o projeto colonizador daquele período, ou seja, é extremamente pertinente àquela realidade colonial, que visava expandir as fronteiras.



Figura 110 - Relação com painel de azulejo do claustro superior (Europa) com a Alegoria da pintura de teto da recepção e Santo Antônio. Foto (do painel de azulejo) e montagem do autor e imagem de Santo Antônio em SOBRAL, 302.

Os santos franciscanos exibidos neste forro estão acompanhados por alegorias que representam os quatro cantos do mundo (na figura 110), e essas mesmas

¹⁴⁵ CELANO, 1984, p. 102.

alegorias estão representadas também no claustro superior. Na pintura do forro, Santo Antônio está acompanhado da personificação do continente Europeu, uma mulher ajoelhada diante do santo, coroada com uma coroa de ouro e vestindo um manto. É provável que seja assim retratada com o intuito de representar as grandes monarquias europeias, que naquele momento dominavam o mundo.

No claustro superior, no painel de azulejo que representa Europa, ela não está vestida como uma rainha, embora pareça uma moça nobre que segura em suas mãos uma arca, que guardaria um tesouro. Atrás dela encontra-se um touro, fazendo alusão ao mito do rapto da princesa Europa por Zeus¹⁴⁶. A diferença para a pintura do forro, onde ela porta coroa, frisa o prestígio da Ordem.

Acima da personificação da Europa está Santo Antônio, o primeiro santo canonizado em Portugal por Gregório IX¹⁴⁷. O santo porta em uma de suas mãos lírios e na outra, um livro, o que de certo modo nos leva a associar à sua posição de doutor da Ordem franciscana. Sua vinculação ao continente europeu é bem pertinente, sobretudo, pela óptica da sua importância para a instituição.

¹⁴⁶ “Europa (do grego Ευρώπη, *Eurôpê*) era uma princesa fenícia que foi raptada por Zeus na forma de um touro e levada para Creta, onde se tornou mãe do rei Minos e deu seu nome ao continente europeu”. GUIMARÃES, 186

¹⁴⁷ Como vimos no capítulo anterior.

iconográfico é a cruz, que aparece duas vezes na representação em questão, e que é um dos principais instrumentos usados pelos franciscanos nas expedições de conversão.



Figura 112 - Relação com painel de azulejo do claustro superior (Ásia) com a Alegoria da pintura de teto da recepção e São Gonçalo Garcia. Foto (do painel de azulejo) e montagem do autor e SOBRAL, 302.

Na figura 112, vemos a associação entre São Gonçalo Garcia e o continente asiático. Nesse ponto discordamos de Sobral, que identifica tal santo como Martinho. Embora ambos tenham sido flechados e martirizados no Japão, o culto a São Gonçalo é bem mais difundido no Brasil do que o de Martinho.

De acordo com a sua biografia, São Gonçalo teria sido crucificado e suas costas transpassadas com duas lanças, conforme podemos observar na figura em questão. Além disso, santo está segurando a cruz, o que o faz relacionar-se

com São Francisco e, por sua vez, também com o Cristo – além de evocar, logicamente, seu próprio martírio¹⁴⁹.

No painel de azulejo, assim como na pintura de forro, a personificação da Ásia porta em suas mãos incensários, que podemos associar à exploração de especiarias de colônias indianas europeias. De certo modo, todas as alegorias mostram imagens estereotipadas, que denotam a visão com a qual se resumia a ideia de cada continente, sempre vistos como inferiores em relação à Europa. No caso da Ásia, o interesse maior está pautado na extração dos seus recursos naturais.

¹⁴⁹ Gonçalo Garcia nasceu em Bazain (Índia Oriental) de pai português e mãe indiana. Fez seus estudos no Colégio dos jesuítas de sua cidade e aos vinte e cinco anos mudou-se para o Japão, na intenção de dedicar-se ao comércio. Chegando ali, mudou de ideia, tornando-se catequista, para ajudar os padres jesuítas, serviço esse que prestou durante dez anos, no qual houve muitas conversões. Em seguida viajou para as Filipinas e ali motivado pela vida pobre e penitente dos franciscanos, pediu para ser aceito na Ordem dos Frades Menores como irmão religioso. Neste mesmo lugar foi designado para ser o companheiro e intérprete do Comissário São Pedro Batista, quando este viajou para o Japão. Os cristãos que haviam conhecido Gonçalo antes de ingressar na Ordem, o acolheram com muita alegria o que facilitou seu trabalho nas diversas obras missionárias. Um decreto de prisão contra os franciscanos, expedido pelo Imperador Taicosama na noite de 8 de dezembro de 1596, abriu também para Gonçalo o caminho do martírio. Detido com seus co-irmãos e levado a Meaco, cortaram-lhe a orelha esquerda, e em seguida, colocado em um carro junto com seus companheiros percorreu toda a cidade e várias regiões até chegar a Nagasaki. Ali, na colina dos mártires, foi crucificado, tendo suas costas transpassadas por duas lanças cruzadas, que atingiram seu coração. Tinha então, 40 anos de idade. Disponível em: <http://www.franciscanos.org.br/n/?p=10037>



Figura 113 - Relação com painel de azulejo do claustro superior (América) com a Alegoria da pintura de teto da recepção e São Solano. Foto (do painel de azulejo) e montagem do autor e SOBRAL, 302.

Na figura 113, vemos a associação do continente africano com os mártires do Marrocos. Sobral aponta a figura do frade como um dos seis mártires sacrificados neste local, todavia não o identifica. Acreditamos que se trataria de São Berardo¹⁵⁰ que, segundo a sua biografia, era profundo conhecedor da

¹⁵⁰ Berardo, sacerdote da Primeira Ordem, foi ótimo pregador e conhecedor da língua árabe, e seus companheiros Pedro e Oto foram sacerdotes, enquanto Acursio e Adjuto, clérigos. Todos deram a vida por Cristo em Marrakesch, em 16 de janeiro de 1220. O bem-aventurado Francisco, movido pela inspiração divina, escolheu seis de seus filhos e os enviou a pregar a fé católica entre os infiéis. Puseram-se a caminho pela Espanha e chegando ao reino de Aragão, Frei Vidal ficou doente, os cinco dispuseram a levar avante o trabalho. Foram a Coimbra e dali para Sevilha. Um dia, confortados espiritualmente saíram com o propósito de visitar a mesquita principal, mas os sarracenos os impediram, empurrando-os com força, gritos e golpes. Foram depois conduzidos ao palácio do soberano, diante do qual disseram ser os mensageiros do Rei dos reis, Cristo Jesus. Fizeram uma exposição das principais verdades da fé católica e animaram os ouvintes a se batizarem. O rei, enfurecido por essa ousadia, mandou que fossem decapitados imediatamente. Mas o Conselho presente ali, sugeriu ao rei que suspendesse a sentença, mandando-os irem a Marrocos em conformidade com o desejo deles. Em Marrocos,

língua árabe e por sua vez liderava o grupo que fora para o Marrocos, região na ocasião ocupada pelos mouros, pregar em nome do Cristo.

Na comparação entre as alegorias da pintura e dos azulejos não observamos semelhanças significativas, como ocorreu nos outros casos, a não ser nas flores que compõem a sua indumentária. A alegoria africana do teto tem em seu chapéu uma lua crescente, o que teria relação com a ocupação moura no norte da África neste período.

É importante ainda sublinhar, em relação a essas comparações, que enquanto os painéis de azulejos focam apenas nas personificações, a pintura faz questão de associá-las a um santo da Ordem. Isso não só reforça o prestígio dessa, mas constrói uma narrativa expansionista. Os painéis do claustro, até mesmo pelas diferenças de usos e funções do lugar em relação à sala da recepção, trazem referências plásticas e iconográficas mais eruditas, até mesmo incluindo a cultura pagã, como no caso do touro em relação à Europa. Nesse caso, podemos perceber, também, como as fontes são distintas de uma conjunto para outro – o que poderia mostrar, também, momentos de encomenda diferentes.

sem perderem tempo, pregaram o evangelho. A notícia chegou até o Sultão que pediu a prisão deles. Aí permaneceram vinte dias sem comida nem bebida, confortados apenas com a refeição espiritual. Acabado o tempo da reclusão, depois de interrogados, seguiram firmes na decisão de continuar na fidelidade à religião católica. Encolerizado, o Sultão mandou que fossem açoitados e separados uns dos outros em diversas prisões e submetidos às grandes torturas. Os policiais, após algemar os santos homens, ataram seus pés e com cordas ao redor do pescoço, arrastaram-nos com tanta violência, que quase saíram suas entranhas pelas feridas abertas em seus corpos; sobre as feridas derramaram óleo e vinagre quente. A noite toda durou esse tormento, sob a guarda de trinta sarracenos, que os flagelavam sem nenhuma consideração. Chamados pelo Sultão, ficaram semidesnudados e descalços. O interrogatório foi repetido com as mesmas respostas, o soberano mudou de tática trazendo belas mulheres. Estas os convidavam a participar da religião maometana, as quais seriam suas próprias esposas e seriam honrados por todos no reino. A contestação foi unânime: “Não queremos, mulheres, nem dinheiro, nem honras; renunciemos a tudo isso por amor a Cristo”. Oto disse: “Não tentes mais os servos de Deus; crês que com tuas promessas vais fraquejar a nossa vontade? Não sabes que Deus vela continuamente sobre nós? Nós somos soldados intrépidos de Cristo! Nosso sangue derramado por uma causa santa e nobre, fará germinar novos cristãos”. O rei encolerizado empunhou a espada e um por um abriu uma brecha na cabeça, e logo, com sua própria mão cravou na garganta três flechadas. Disponível em: <http://www.franciscanos.org.br/n/?p=10006>

Passaremos agora à análise da parte da pintura referente à Igreja, representada pelas paredes e colunas compostas por santos, anjos e Papas. A intenção do modelo desta pintura pautada nos moldes de Pozzo é que ele transmitisse a ideia ilusionista de que as paredes do forro são a extensão das do convento, as quais, por sua vez, alcançam o céu, permitindo enxergar toda a corte celeste. Todavia, aqui isso não acontece, devido ao pé-direito baixo da sala. Esta abertura representada no forro da sala da recepção mostra ao seu visitante que aquela instituição “possui” o caminho que leva a Deus e de certo modo aponta qual é esse.

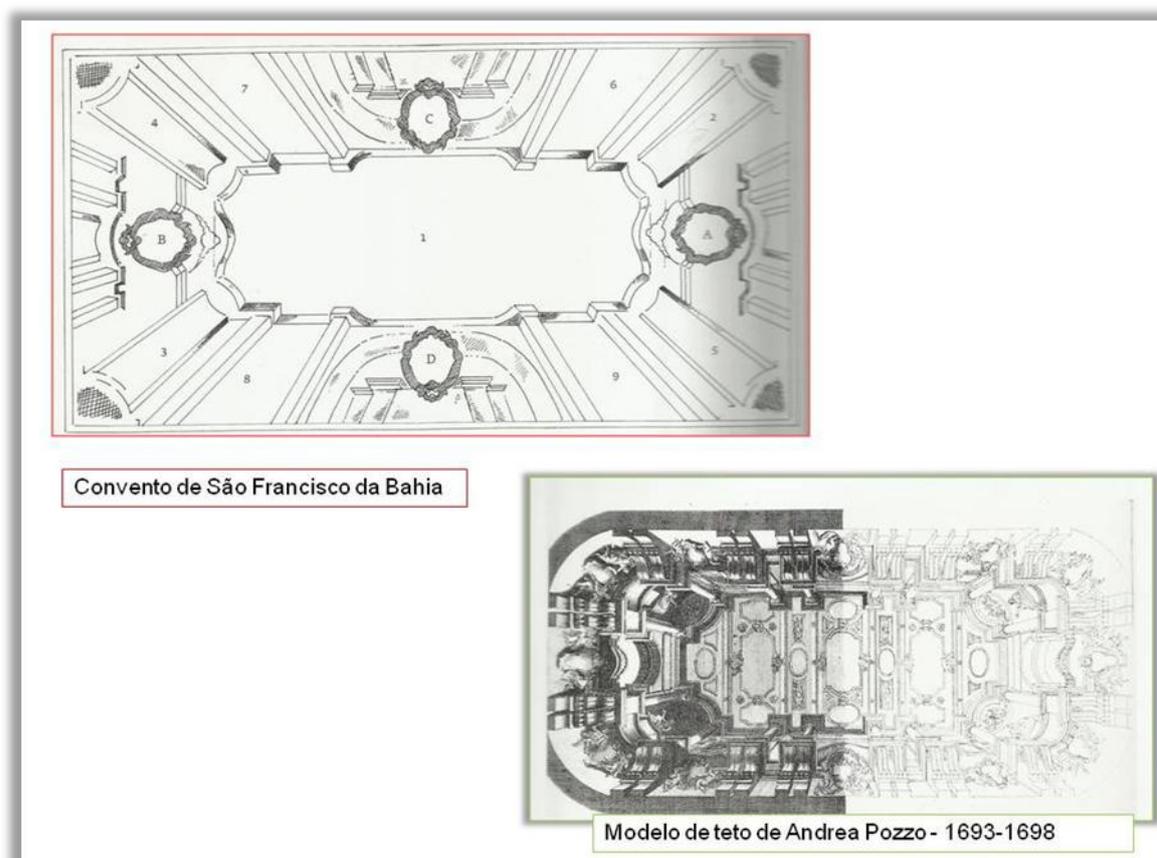


Figura 114 - Comparação entre o modelo da pintura de teto da sala da recepção da Bahia com o modelo de teto de Andrea Pozzo. Montagem do autor, imagens disponíveis em SOBRAL, 302.

Iniciaremos pelas santas franciscanas dispostas nos quatro cantos da pintura. São duas da Ordem Segunda, Santa Inês e Santa Clara (custódia), e as outras, da Ordem Terceira, Santa Rosa de Virtebo e Santa Isabel de Hungria.



Esquema gráfico 13 - Posição das santas da Ordem Segunda e Terceira na pintura de teto da sala da recepção. Esquema do autor.

As santas estão representadas em medalhões ovais ladeados por figuras angelicais que as acompanham. As santas das Ordens Segundas e Terceiras se encontram em planos iguais. Elas se distinguem dos santos da Ordem Primeira, que estão no plano divino. Esta localização é, de certa forma, um reflexo da posição da mulher naquela sociedade e também no seio da Ordem franciscana. Elas exibem objetos relacionados à sua devoção a Cristo, por exemplo, crucifixos, ostensórios ou o próprio Jesus em forma de criança.



Figura 115 - Santa Inês de Assis - Foto do autor.

Na figura 115, podemos observar o busto de santa Inês de Assis, que segura o menino Jesus com uma de suas mãos e um ramo de açucenas na outra¹⁵¹. Santa Inês é a irmã de Santa Clara de Assis, que está no lado oposto da composição, como é apresentado no esquema gráfico 13.

¹⁵¹ Inês nasceu no ano de 1197 e no batismo recebeu o nome de Catarina. Seguindo o exemplo de sua irmã Santa Clara, abraçou em 1212 a vida de pobreza. Por alguns anos ela exerceu a função de abadessa no mosteiro de Florença. Voltando a Assis morreu pouco depois da irmã, provavelmente a 27 de agosto de 1253.

Disponível em: <http://www.franciscanos.org.br/carisma/santos/novembro/data20.php>



Figura 116 - Santa Clara de Assis. Foto do autor.

A figura 116 nos apresenta Santa Clara de Assis, que fundou a Ordem Segunda com o auxílio de São Francisco. Ela segura uma custódia, objeto usado para exibir a eucaristia. Segundo seus biógrafos, tal representação se deve ao fato de ter nutrido uma grande devoção ao Corpo e Sangue de Cristo sacramentados¹⁵². Como eles narram, em 1244, quando o imperador Frederico II avançava rumo ao vale de Espoleto, conduzindo um exército de mercenários sarracenos, ele saqueara Assis e se preparava para atacar a igreja de São Damião. Mesmo muito doente, Clara colocou o Santíssimo à vista do inimigo, em um ostensório, e suplicou a Cristo que salvasse suas irmãs do saque e do estupro. Em seguida, orou pela cidade de Assis, alcançando o milagre de, no mesmo instante, os assaltantes fugirem em debandada.

¹⁵² <http://www.irmasclarissas.org.br/mosteiro.htm>



Figura 117 - Santa Isabel de Hungria. Foto do autor.

Na figura 117 vemos Santa Isabel de Hungria que, desde seu nascimento, teria sido prometida a um príncipe Alemão¹⁵³. Segundo sua biografia, apesar de ser

¹⁵³ “A filha do rei André, da Hungria, e da rainha Gertrudes, nasceu em 1207. O batismo da criança foi uma festa digna de reis. E a criança recebeu o nome de Isabel, que significa repleta de Deus. Ela encantou o reino e trouxe paz e prosperidade para o governo de seu pai. Tinha apenas quatro anos quando foi levada para a Alemanha como prometida esposa do príncipe Luís, nascido em 1200, filho de Hermano, soberano da Turíngia. Dada a sua vida simples, piedosa e desligada das pompas da corte, concluíram que a menina não seria companheira para Luis. E a perseguiram e maltratavam, dentro e fora do palácio. Luis, porém, era um cristão da fibra do pai. Não se impressionava com a pressão dos príncipes e tratou de casar-se quanto antes, o que aconteceu em 1221. Certa vez, ele a surpreendeu com o avental repleto de alimentos para os pobres. Ela tentou esconder, mas ele, delicadamente, insistiu e, milagre! Viu somente rosas brancas e vermelhas, em pleno inverno. Sua vida de soberana não era fácil e frequentemente tinha de acompanhar o marido em longas e duras cavalgadas. Além disso, os filhos, Hermano, de 1222; Sofia, de 1224 e Gertrudes, de 1227. Estava grávida de Gertrudes, quando descobriu que o duque Luis se comprometera com o Imperador Frederico II a seguir para a guerra das Cruzadas para libertar Jerusalém. E mais: antes mesmo de sair da Itália, o duque morre de febre, em 1227. Ela recebe a notícia ao dar à luz a menina. Quando Luis ainda vivia, ele e Isabel receberam em Eisenach alguns dos primeiros franciscanos a chegar na Alemanha por ordem do próprio São Francisco. Foi-lhes dado um conventinho. Assim, a Santa passou a conhecer o Poverello de Assis e este a ter frequentes notícias dela. Tornou-se mesmo membro da Família Franciscana, ingressando na Ordem Terceira que Francisco

rainha, teria feito voto de pobreza. Ela foi também mãe de Santa Gertrudes, e teria sido consagrada Padroeira das Irmãs Clarissas Seculares.

Isabel aparece coroada na imagem, mostrando a rainha que era, e traz flores nas mãos, um dos seus mais conhecidos atributos iconográficos, relacionado ao milagre da transformação de pães em rosas, como descrito em nota. Na sua outra mão, há um pedaço de pão em forma de hóstia a um menino, o que de certo modo traduz um sinal de caridade material e espiritual.

fundara para leigos solteiros e casados. Chegou a receber de presente o manto do próprio São Francisco! Morto o marido, os cunhados tramaram cruéis **calúnias** contra ela e a expulsaram do castelo de Wartburgo. E de tal forma apavoraram os habitantes da região, que ninguém teve coragem de acolher a pobre, com os pequeninos, em pleno inverno. Duas servas fiéis a acompanharam, Isentrudes e Guda. De volta ao Palácio quando chegaram os restos mortais de Luís, Isabel passou a morar no castelo, mas vestida simplesmente e de preto, totalmente afastada das festas da corte. Com toda naturalidade, voltou a dedicar-se aos pobres. Mandou construir um conventinho para os franciscanos em Marburgo e lá foi morar com suas servas fiéis. Compreendeu que tinha de resguardar os direitos dos filhos. Com grande dor, confiou os dois mais velhos para a vida da corte. Hermano era o herdeiro legítimo de Luis. A mais novinha foi entregue a um Mosteiro de Contemplativas, e acabou sendo Santa Gertrudes! Assim, livre de tudo e de todos, Isabel e suas companheiras professaram publicamente na Ordem Franciscana Secular e, revestidas de grosseira veste, passaram a viver em comunidade religiosa. O rei André mandou chamá-las, mas ela respondeu que estava de fato feliz. Por ordem do confessor, conservou alguma renda, toda revertida para os pobres e sofredores. Construiu abrigo para as crianças órfãs, sobretudo defeituosas, como também hospícios para os mais pobres e abandonados. Assim chegou serena e plena de esperança à hora decisiva da passagem para o Pai. Recebeu com grande piedade os sacramentos dos enfermos. Quando seu confessor lhe perguntou se tinha algo a dispor sobre herança, respondeu tranquila: "Minha herança é Jesus Cristo !" E assim nasceu para o céu! Era 17 de novembro de 1231. Sete anos depois, o Papa Gregório IX, de acordo com o Conselho dos Cardeais, canonizou solenemente Isabel. Foi em Perusa, no mesmo lugar da canonização de São Francisco, a 26 de maio de 1235, Pentecostes. Mais tarde foi declarada Padroeira das Irmãs da Ordem Franciscana Secular ”.

Disponível em: http://www.franciscanos.org.br/nossaorigem/especiais/santa_isabel/index.html



Figura 118 - Santa Rosa de Virtebo. Foto do autor.

Na figura 118 vemos Santa Rosa de Virtebo, que fora contemporânea a São Francisco¹⁵⁴. Ela porta em uma de suas mãos um crucifixo, que alude à atitude

¹⁵⁴ “Santa Rosa viveu na primeira metade do século XIII, em uma época de grandes confrontos, de um lado surgia São Francisco de Assis, o irmão menor de todos, de outro o imperador Frederico II, o grande estadista, que governava com **mão-de-ferro**. Há uma guerra de poderes, em um extremo o poder Espiritual, a Igreja, e de outro o mundo, o Imperador. Não sabe-se muito bem o ano que Rosa nasceu, alguns **biógrafos** situam em 1234 ou 1235. Mais, provável que tenha nascido em 1236, deduzindo-se, pois, morreu em 1253 com 18 anos incompletos. Seus pais trabalhavam em um mosteiro de Clarissas perto de sua casa, chamado São Damião. Desde cedo, Rosa recebeu influência da espiritualidade Franciscana em sua vida [viva em constante oração]. No dia 23 de julho de 1247, foi atacada por uma forte febre. Na sua cama de repente ajoelhou-se e balbuciou o nome de Maria, ficou ali por um longo tempo, então levantou e sorriu, estava sem febre. Contou então que a Virgem lhe apareceu e lhe confiara uma missão: visitar as igrejas de São João Batista, Santa Maria do Oiteiro e São Francisco. E depois da Missa fosse pedir sua admissão na Ordem da Penitência de São Francisco - hoje chamada de Ordem Franciscana Secular. No ano de 1247, a cidade de Viterbo, fiel ao Papa, caiu nas mãos do imperador Frederico II. Enquanto estava nas mãos dos hereges, negavam a autoridade do Papa, e o poder do Sacerdote de perdoar os pecados e consagrar. Então, em oração, Rosa teve uma visão do crucificado e seu coração ardeu em chamas e ela não pôde se conter e saiu pelas ruas para pregar com um crucifixo nas mãos. A notícia correu toda cidade, muitos sentiram-se estimulados na fé, e vários hereges se converteram, confundia até os mais preparados. Devido a sua pregação diária, Rosa representava uma ameaça para as

da santa de pregar o nome de Cristo quando a cidade de Viterbo estava invadida por soldados do Imperador Inocêncio III. Por esta atitude, o imperador decretou que a santa seria exilada e só voltaria depois da morte dele. A santa está coroada com uma coroa de flores, o que designa a sua pureza e santidade.

De certo modo, a atuação de Santa Rosa alude à principal atividade franciscana no Brasil no século XVIII, a catequização. Pois, conforme vimos anteriormente, os frades franciscanos se embrenhavam mata adentro nas expedições portuguesas para a conquista das terras da nova colônia de Portugal.

autoridades da cidade, então em 1250 o prefeito assinou uma ordem, condenado Rosa ao exílio, afirmando que ela ocasionava revolta entre o povo. Rosa e seus pais foram morar em Soriano onde sua fama já havia chegado. Nessa cidade Rosa se tornou uma verdadeira apostola, onde pregava o Evangelho a todos nas praças. Na noite de 4 para 5 de dezembro, Rosa recebeu a visita de um anjo, que lhe revelou que o imperador morreria dentro de poucos dias. No dia 13 de dezembro o imperador Frederico II faleceu. Com a morte de Frederico II, o poder dos hereges enfraqueceram e Rosa pode retornar a Viterbo, no início de 1252. Toda região vivia em paz. Humildemente, Rosa pode compreender que Deus a fizera "instrumento de sua paz". No dia 06 de março de 1252, "sem agonia", [...] No dia 25 de novembro de 1252 o Papa Inocêncio IV, por sua Bula "Sic In Sanctis", mandou instaurar oficialmente o processo de canonização de Rosa. O Papa Inocêncio IV mandou exumar o corpo de Rosa no dia 04 de setembro de 1257, e para a surpresa de todos, o corpo foi encontrado intacto, quase como se ela estivesse viva. Rosa foi trasladada para o mosteiro de Clarissa, chamado depois disso, mosteiro de Santa Rosa. Depois dessa cerimônia a Santa foi "canonizada" pelo povo. O Papa Eugênio IV, e principalmente Calixto III, mandaram continuar os trabalhos do Processo de Canonização. Em 1457 o processo ficou pronto, mas Calixto III, morreu, sem que chegasse a promulgar o decreto de canonização. Curiosamente, a canonização de Rosa ficou nisso. Nunca foi oficialmente oficializada.. Mas também nunca foi negada pelo Papa e pela Igreja. Podemos dizer que ela, desde o momento de sua morte, foi canonizada pelo povo. Em setembro de 1929, o Papa Pio XI, declarou Santa Rosa de Viterbo a padroeira da Juventude Feminina da Ação Católica Italiana".

Disponível

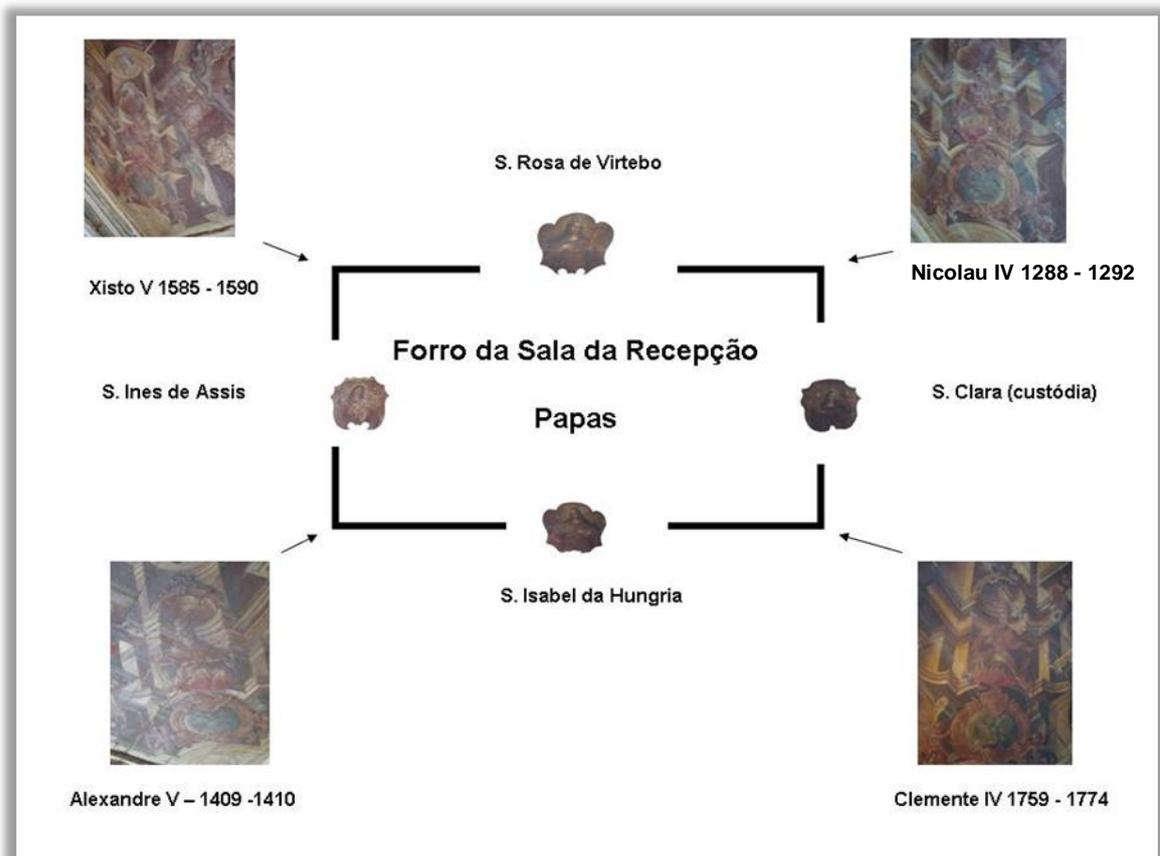
em:

<http://www.paroquiasantocristodosmilagres.org/meusarquivos/SantaRosaDoViterbo.pdf>



Figura 119 - Virtudes religiosas em detalhe (marcação do autor). Foto e montagem do autor.

Entre as santas, podemos observar as personificações das virtudes da fé, justiça, caridade e esperança (figura 119). De certo modo, elas parecem justificar e enaltecer as características das santas, explicando o porque de terem sido elas canonizadas: ou seja, por serem virtuosas.



Esquema gráfico 14 - Posicionamento dos Papas. Esquema do autor.

Intercalados às santas, encontramos papas nos quatro cantos do forro, parecendo assumir as funções de colunas do templo – o que não deixa de identificar esses homens como edificadores da Igreja, devido ao papel de líderes que assumem (esquema gráfico 14 e figura 120).



Figura 120 - Papas Clemente IV e Xisto V. Fotos e montagem do autor.

A figura 120 mostra os papas Clemente IV¹⁵⁵ e Xisto V¹⁵⁶, respectivamente. É interessante observar que ambos estão em posições opostas, mas fazem o

¹⁵⁵ “Papa Igreja Cristã Romana (1265-1268) nascido em Saint Giles, França, que foi eleito em 15 de fevereiro (1265) como sucessor de Urbano IV (1261-1264). Era militar e secretário do rei Luís IX. Eleito, excomungou Corradino *da Suécia*, mas isso não impediu a ocupação de Roma e Nápoles. Manfredino (1232-1266), filho do imperador Frederico II e neto de Henrique VI e sua esposa Constância, assumiu o reino da Apulia e da Sicília após a morte do seu pai (1250). Foi afastado do poder por seu meio-irmão Conrado IV, mas na morte deste, retomou o poder e foi coroado em Palermo (1258). Manfredino tinha grande popularidade entre seus súditos mas a Igreja, não o reconhecia seu direito ao trono. Considerado um *guibellino* e um herege, foi excomungado pelo papa que indicou para ocupar o seu lugar Carlos *de Anjou*. Carlos invadiu a Itália (1265) com o exército do papa e depôs e matou Manfredino na batalha de Benevento (1266). O papa mandou o bispo de Cosenza desenterrar o corpo de Manfredino e transferi-lo para fora das terras da Igreja. Ordenou (1264) que fossem queimados todos os manuscritos talmúdicos que fossem encontrados e nomeou uma comissão que haveria de encarregar-se de expurgar do *Talmud* as passagens que considerassem ofensivas à Igreja. Papa de número 184, em 29 de novembro (1268), morreu em Viterbo e sepultado na Igreja de São Francisco de Viterbo, e foi sucedido por Gregório X (1271-1276)”. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/PPClmn04.html>

mesmo sinal de bênção, em uma clara demonstração de preocupação com a simetria na composição.

¹⁵⁶ “Papa da Igreja Cristã Romana (1585-1590) nascido em Grotammare, cujas reformas realizadas contribuíram decisivamente para restabelecer o prestígio político e espiritual da Igreja Católica no século XVI. Ingressou na ordem franciscana (1533), ordenou-se em Siena (1547) e doutorou-se em teologia (1548). Ganhou fama de severidade quando exerceu as funções de inquisidor geral em Veneza e vigário-geral de sua ordem. Feito cardeal (1570), afastou-se de suas atividades (1572-1585) e editou os trabalhos do bispo Ambrósio *de Milão*. Eleito sucessor de Gregório XIII (1572-1585), assumiu um pontificado em situação caótica, com estados assolados pelo banditismo e financeiramente exauridos pela Contra-Reforma. Adotou medidas extremas contra o banditismo, vendeu cargos e criou novos empréstimos e impostos. Mostrou muita preocupação com a urbanização de Roma, dotando-a de um plano regulador e enriquecendo-a com novas obras e palácios. Investiu pesado em obras arquitetônicas e urbanísticas, por meio das quais transformou a Roma medieval em uma cidade barroca. Terminou a cúpula da catedral de *São Pedro*, reconstruiu os palácios Laterano e Vaticano. Pela bula *Postquam verus* (1586), definiu o *Sacro Colégio* e estabeleceu em setenta o número de seus integrantes. Dividiu a administração pontifícia em 15 congregações (1588) e complementou a reforma da Curia, com uma rigorosa campanha contra a corrupção do clero. A reforma permitiu a efetivação dos decretos do *Concílio de Trento* e fez com que o papa fosse considerado um dos *fundadores da Contra-Reforma*. Apoiou os países católicos, sem permitir, porém, sua ingerência em questões eclesiásticas. Em seus esforços contra a expansão do protestantismo, prometeu ajudar Filipe II de Espanha se este invadissem a Inglaterra e excomungou o protestante Henrique *de Navarra*, que posteriormente ascendeu ao trono francês como Henrique IV, após se converter ao catolicismo. Papa de número 228, morreu em Roma e foi sucedido por Urbano VII (1590)”. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/PPSisto5.html>



Figura 121 - Papas Alexandre V e Nicolau IV. Fotos e montagem do autor.

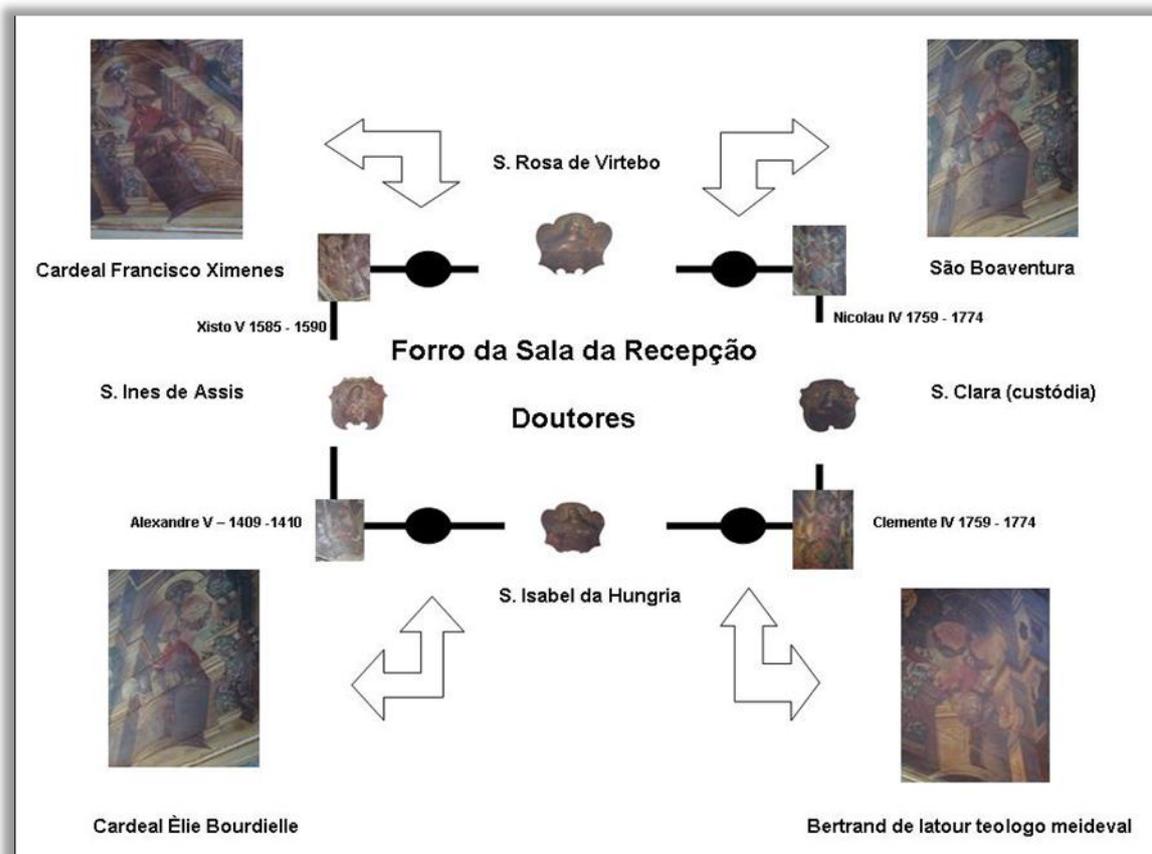
As figuras 121 mostram, respectivamente, os papas Alexandre V¹⁵⁷ e Nicolau IV¹⁵⁸. Ambos estão opostos também por linhas diagonais e, em uma das suas mãos, portam um crucifixo.

¹⁵⁷ “Papa católico (107-115) nascido em Roma, o quinto depois de Pedro, sucedendo Evaristo, cujo principal legado foi ter instituído o uso de *água benta* em casa para aspersão. Apesar de apenas 30 anos de idade, era um homem de extrema firmeza de personalidade e exercia já grande influência sobre as pessoas, pela sua extrema piedade e reconhecida santidade, e foi o responsável pela conversão de centenas de pessoas, muitos senadores e grande parte da nobreza romana, dentre os quais um prefeito de nome Hermes e de seus entes. Durante seu pontificado, estabeleceu que durante a celebração da *Eucaristia* fosse usado na consagração, pão sem fermento, e também decretou que antes da consagração do cálice com vinho, este fosse misturado a um pouco de água, significando a união de Cristo com sua Igreja. Pronunciou a excomunhão contra todos os que impedissem aos legados apostólicos de cumprirem as ordens do Sumo Pontífice. Consagrou cinco bispos, presbíteros e diáconos e escreveu três epístolas, conhecidas como *O primeiro tomo dos Concílios*, com decretos e ordens, a bênção da água com sal em cerimônias que até hoje a Igreja celebra. Sua atuação acabou culminando na sua prisão, por força de mandado expedido pelo governador Aureliano. Trancafiado na cadeia, conta-se que fez grandes milagres. Levado a sua presença por Hermes, após sua filha ser curada de grave enfermidade com o toque das algemas do Santo, o tribuno Quirino, também converteu-se ao cristianismo, com sua filha e todos os prisioneiros que estavam no cárcere. Com esta notícia, Aureliano enfureceu-se e ordenou que os carrascos

As similaridades entre os quatro Papas se concentram nos apetrechos de suas indumentárias. Todos têm a mitra na cabeça e seguram a cruz papal em uma de suas mãos. Abaixo dos seus púlpitos há medalhões em forma oval, nos quais há anjos que seguram livros ou esticam pergaminhos com a inscrição dos seus respectivos nomes.

martirizassem o santo papa. Ele foi arrastado por um cavalo, chicoteado, ferido com cortantes e queimado com chamas até a morte. Seus seguidores também sofreram os mesmos tormentos. Infelizmente, como grande parte de seus contemporâneos cristãos, morreu decapitado sob o reinado de Trajano, imperador romano que procurou substituir o culto a Deus pelo culto ao imperador e a si próprio. O sexto Papa da Igreja deixou para a Igreja, uma bela herança de valiosas normas canônicas e de testemunho cristão em grau elevadíssimo. Foi o sexto a tombar em defesa da fé, foi canonizado, e é um dos santos comemorados no dia 3 de maio”. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/PPAlex01.html>

¹⁵⁸ “Papa da Igreja Católica Romana (1288-1292) nascido em Lisciano, Ascoli Piceno, eleito em 22 de fevereiro (1288) como sucessor de Honório IV (1285-1287), foi o primeiro papa franciscano. Ocupou importantes cargos eclesiásticos: provincial na Dalmácia (1272), geral da Ordem (1274), legado papal na corte de Constantinopla, cardeal-bispo de Palestrina (1278). Foi eleito papa após mais de um ano de conclave, conturbado pelas lutas de facção entre os partidários das famílias *Orsini* e *Colonna* e à peste que assolava a cidade de Roma. No entanto, logo deixou-se arrastar pelos conflitos que agitavam a aristocracia romana e, abertamente, tomou o partido dos *Colonna*. Comportou-se de forma decididamente hostil em relação aos aragoneses, dificultando as negociações para pôr fim à guerra das *Vésperas*. Fugindo dos tumultos de Roma, passou a residir em Rieti (1289) e coroou Carlos II rei da Sicília. Com a finalidade de dirimir a grave contenda que havia muitos anos agitava a sua Ordem, o primeiro papa franciscano da história, publicou (1289) uma versão corrigida da regra de São Francisco aprovada pela curia (1221). Nos anos seguintes, interveio na questão da sucessão do Reino da Hungria, favorecendo o filho de Carlos II, Carlos Martel (1290) e promoveu missões bem sucedidas ao Extremo Oriente, entre os Tártaros e entre os Mongóis, que naquele período haviam estendido o seu poder sobre a China. As conquistas dos mamelucos no Oriente e a perda definitiva do baluarte cristão de São João de Acre (1291), deram-lhe a ideia de promover uma cruzada, que contudo não foi bem acolhida no Ocidente. Incentivou as missões e combateu os sarracenos, ajudado pelas forças de Gênova. Homem piedoso, passava parte do tempo em oração, em Santa Maria Maior, também favoreceu o progresso dos estudos, instituindo a Universidade de Montpellier. Deu início à colocação dos mosaicos da basílica de Santa Maria Maior e de São João de Latrão. O papa de número 192, faleceu em 4 de abril (1292), em Roma, e foi sucedido por São Celestino V (1294)”. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/PPNicol4.html>



Esquema gráfico 15 - Posição dos doutores da Ordem Franciscana na pintura de teto da sala da recepção. Esquema do autor.

Há, ainda, a figuração de quatro cardeais franciscanos que contribuíram com trabalhos literários para a Ordem (esquema 15).



Figura 122 - Cardeal Francisco Ximenes de Cisneras e São Boaventura - Fotos e montagem do autor.

Na figura 122, podemos ver o Cardeal Francisco Ximenes de Cisneras¹⁵⁹ e, ao seu lado, São Boaventura.

¹⁵⁹ “Francisco Jiménez de Cisneros O.F.M. (Torrelaguna, 1436 - Roa de Duero, 8 de novembro de 1517), cujo nome era Gonzalo, mais conhecido como *Cardeal Cisneros*. Foi um cardeal, arcebispo de Toledo pertencente à Ordem Franciscana, terceiro Inquisidor Geral de Castela e regente da mesma até a morte de Fernando, o Católico. Quando da morte de Filipe I de Espanha, presidiu também o Conselho Real que assumiu funções de Regência sem consentimento da rainha Joana, até a chegada de Fernando, o Católico. Foi o fundador da Universidade de Alcalá. Era filho de fidalgos empobrecidos, estudou no Colégio de São Bartolomeu em Salamanca, dali foi para Roma, onde foi ordenado sacerdote. Regressa a Espanha e vai ser arcebispo de Uceda, entra em choque com o arcebispo de Toledo, o que lhe valeu alguns anos de cárcere. Apesar da prisão não renuncia ao cargo, em 1478 já aparece como capelão-maior da catedral de Sigüenza. Após uma profunda crise espiritual ingressa na Ordem dos Franciscanos, nessa época substitui o nome de Gonçalo pelo de Francisco e honra a São Francisco de Assis. Fechou-se no convento da Salceda e durante sete anos



Figura 123 - Cardeal Élie Bourdieelle e Bertrand de Latour - Fotos e montagem do autor.

Na figura 123, podemos observar, respectivamente, o Cardeal Élie Bourdieelle e o teólogo medieval Bertant Latour.

Esses religiosos estão em púlpitos, local que ajuda a reforçar seu papel de intelectuais e também de pregadores, já que se trata do lugar onde era feita a pregação do Evangelho na igreja. Todos estão com pena e livros nas mãos, o que também ratifica seu caráter de teólogos. E, assim como os papas, são apresentados por anjos que portam seus nomes.

levou vida de monge”. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Jim%C3%A9nez_de_Cisneros

Assim, sintetizando as análises avançadas sobre a pintura do forro, é importante perceber como se trata da exibição da identidade franciscana, por meio de um discurso imagético que busca posicionar a Ordem hierarquicamente na escala do divino, também à frente na Igreja e na sociedade em que se desenvolve.

4.2 Forro da Igreja

De acordo com Sobral, o forro da nave da igreja de São Francisco de Salvador foi executado entre os anos de 1736 e 1738¹⁶⁰. Maria Helena Flexor, no entanto, havia proposto uma data um pouco anterior, com o início entre 1732 e 1735 e a conclusão entre 1735 e 1738¹⁶¹. Quanto a Carlos Ott, ele determina os anos de 1735 a 1736¹⁶².

¹⁶⁰ SOBRAL, 2009, p. 290.

¹⁶¹ FLEXOR, 2009, p.269.

¹⁶² OTT, 1982, p. 20.



Figura 124- parte do forro da nave da igreja conventual. Foto do autor.

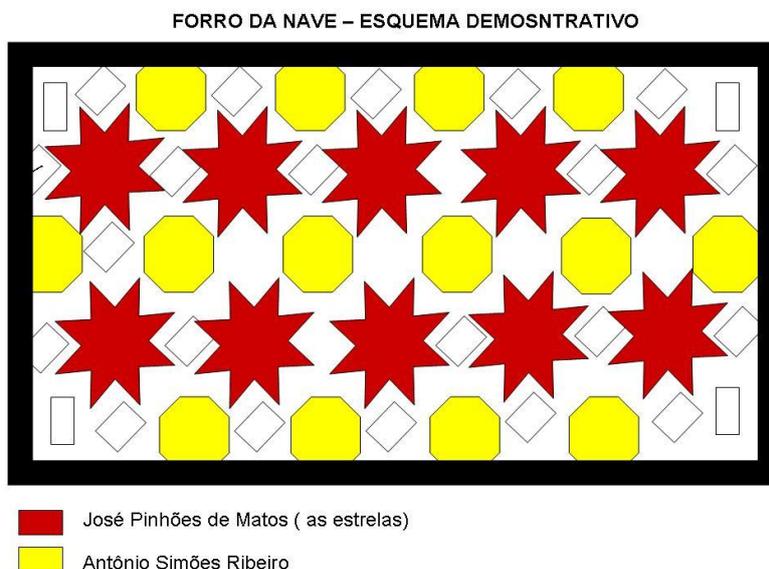
O teto da nave central da igreja é abobadado em forma retangular, sua pintura segue os padrões estéticos da primeira fase da pintura colonial brasileira, conhecida como “pintura em caixotões”. Os caixotões, nesse caso, são octógonos, hexágonos (de lados diferentes) e estrelas de oito pontas. Estas formas geométricas estão inseridas em fundo branco e emolduram pinturas feitas em óleo sobre madeira com bordas douradas – um efeito que confere destaque às imagens exibidas. Na figura 124 é possível observar a estrutura descrita aqui.

No que diz respeito à autoria, há outra divergência, dessa vez entre Carlos Ott e Luis de Moura Sobral. Inicialmente, Carlos Ott afirma:

A meu ver os painéis pintados em forma de estrela foram pintados primeiro, por volta de 1733, e por José Pinhão de matos que, como já vimos anteriormente, em 1727, pintou o teto em caixotões da vizinha Ordem 3ª de São Francisco e comprovadamente ficou na Bahia, ao menos até 1733. Estes anjos pintados por ele dentro destas molduras de estrelas destoam do restante dos quadros, apresentando figuras

vigorosas e pinturas nas molduras retilineares apresentam uma pintura pouco segura, em procura de um estilo próprio, copiando ainda servilmente estampas renascentistas já fora da moda que os frades lhe colocavam nas mãos, executando Antônio Simões Ribeiro estes trabalhos entre 1735-1736, porque José Pinhão de Matos tinha voltado a Portugal. Em algumas figuras já aparece o movimento barroco exagerado que, de 1745 em diante ia ser seu estilo próprio, como no soldado romano do painel “Maria vencendo o dragão infernal” ou a “Judite com a cabeça de Holofernes” como “Rei Assuero com Ester”. (OTT, 20)

A análise de Ott, assim como a dos outros autores, não pode ser comprovada de forma documental. Carlos Ott se baseia em uma análise empírica, cujo fundamento é “uma caligrafia pictórica e estilística”, bem como as relações entre a pintura da Ordem Terceira (que tem autoria comprovada) e a da Ordem Primeira. O esquema gráfico abaixo demonstra a teoria do autor a respeito da criação deste forro.



Esquema gráfico 16- Forro da nave central da igreja conventual - marcação de autoria das estruturas. Esquema do autor.

Ott reafirma tal teoria em dois momentos: em 1988 e em 1993. Nesses anos, o autor precisa as seguintes datas: em 1733 teriam realizadas as pinturas

atribuídas por ele a Pinhões de Matos; entre 1735 e 1736 teriam sido concebidos os painéis octogonais atribuídos por ele a Simões Ribeiro¹⁶³.

Para Sobral, no entanto, todas as pinturas teriam sido feitas por Simões Ribeiro¹⁶⁴, porque ele teria outras pinturas de caligrafia pictórica semelhantes no convento.

É importante observar que nem Sobral e nem Ott possuem provas que justificassem suas hipóteses. Enquanto o primeiro as fundamenta em argumentos estéticos, o segundo está mais atento a uma questão de ordem prática e lógica. Embora o enfoque principal deste trabalho não seja elucidar datas e autorias das pinturas, não é adequado descartar a possibilidade de que a hipótese de Sobral seja a mais sólida, uma vez que seria bem pouco provável que os franciscanos contratassem dois artistas para executar a pintura em sua produção. A única forma de elucidar esse impasse seria através de fontes documentais que provassem a autoria ou autorias do forro.

¹⁶³ Id Ibidem.

¹⁶⁴ SOBRAL, 2009, p. 290.

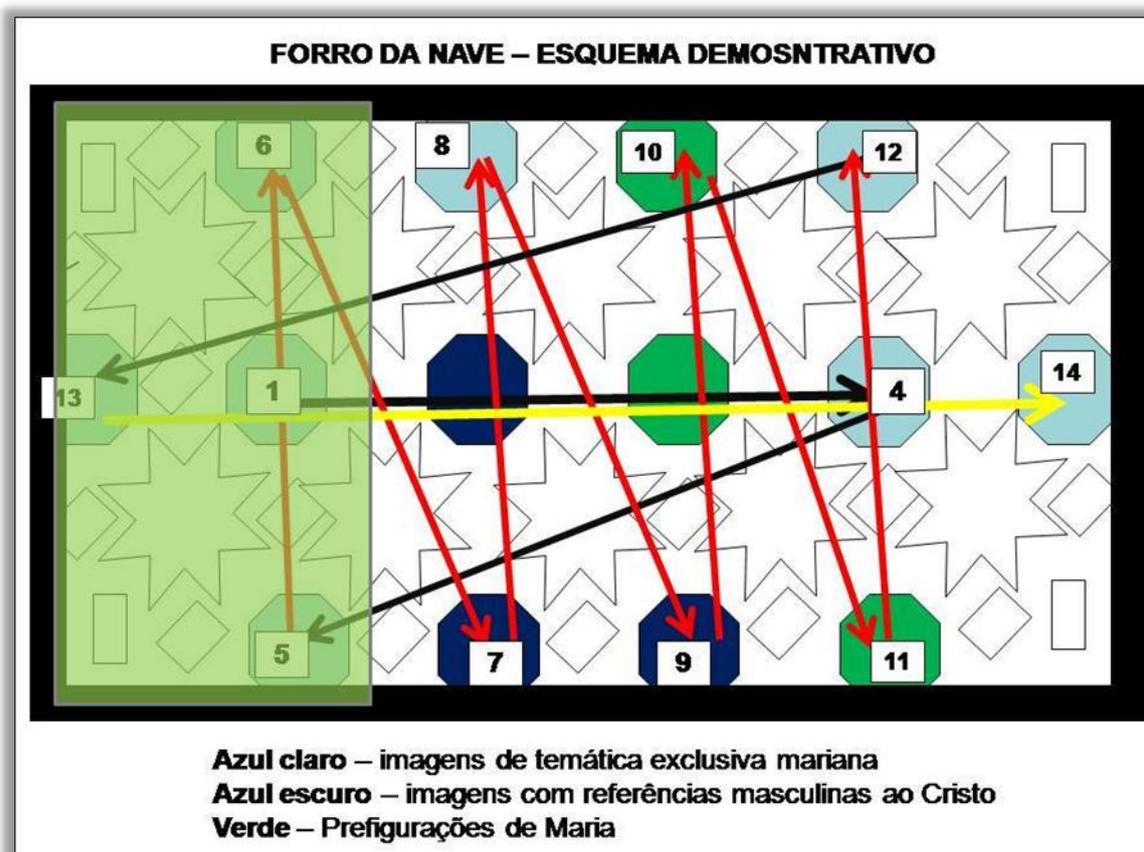


Figura 125 - Abóboda da igreja conventual. Foto do autor.

No que diz respeito ao tema do forro da nave central da igreja, Carlos Ott afirma que “parece ter sido a pintura de cenas da vida de Nossa Senhora e de seus protótipos no Antigo Testamento que encontramos no teto em caixotões da nave da igreja de São Francisco”¹⁶⁵. Sobre esta equivalência, Luis de Moura Sobral explica que está “baseada em correspondências tipológicas entre o

¹⁶⁵ OTT, 1982, p.20.

Novo Testamento e o Antigo, [em] uma complexa e monumental alegoria da Imaculada Conceição e da Virgem Maria”¹⁶⁶. Assim, de acordo com este autor, o programa iconográfico está baseado na “doutrina tipológica” (desenvolvida entre os séculos III e IV) no qual há uma mescla entre personagens e episódios do Antigo e Novo Testamento. Alguns exemplos são Moisés e David, prefigurações do Cristo, assim como Ester e Judite são prefigurações da Virgem.



Esquema gráfico 17- Localização do mezanino (quadrado verde) - numeração dos octógonos de acordo com a cronologia dos fatos. Esquema do autor.

De acordo com o esquema gráfico 17, é possível observar que não há uma ordenação coerente entre os octógonos. Dessa forma, vemos que olhando pelo prisma da linearidade do tempo, uma linha reta parte do painel 1 pela seta central preta. Do octógonos 4 para o 5 há um deslocamento para a primeira fileira de três octógonos na parte inicial do forro. Do quinto até o décimo

¹⁶⁶ SOBRAL, 2009, p. 290.

segundo há uma ordenação coerente em forma de “zig-zag” – destacada pelas setas vermelhas. Todavia, a partir do décimo segundo a posição volta para o décimo terceiro, que corresponde ao primeiro painel da igreja. Do décimo terceiro até o décimo quarto, há um painel no lado extremo oposto. Além disso, a totalidade dos painéis não está visualmente disposta para aqueles que o enxergam da nave central, pois ao ocupar todo o espaço, o forro é sobreposto pelo mezanino (área destacada pelo quadrado verde claro translúcido) que dá lugar ao nártex. Pautados no argumento de Maravall, que estabelece o barroco como uma arte baseada em padrões de intencionalidade, disposta a induzir e persuadir através de um discurso preconcebido¹⁶⁷, parece-nos que, apesar do grande forro estar em um espaço comum entre leigos e religiosos, ele seria principalmente direcionado aos religiosos. E isso por causa da associação por tipologias, algo muito sofisticado para os leigos. O quadrado translúcido – verde – corresponde à parte do forro que está sobre o coro e que não pode ser visualizada por quem está no interior da igreja.

Além disso, há que se lembrar que o espaço da igreja, na época, não previa bancos. Como podemos ver através de gravuras de Debret, ainda no século XIX, as pessoas se sentavam ao chão em tapetes ou esteiras trazidas de casa para assistirem aos cultos litúrgicos¹⁶⁸. Este comportamento estaria vinculado à

¹⁶⁷ “Essa preocupação com o conhecimento, o domínio e a manipulação dos comportamentos humanos conduzia a uma identificação entre eles e os costumes, entre a conduta e a moral. Tudo isso implica um pragmatismo que, no final das contas, se resolve em uma maior ou menor, ainda que superficial, mecanização do modo de os homens se conduzirem. [...] ... conheciam e praticavam até a saciedade tal doutrina, não apenas no teatro, na poesia, não apenas em toda espécie de escritos, mas em toda a ampla extensão da arte, empenhados em adaptar a moral à situação e em utilizar em benefício da situação todas as possibilidades da moral. [...] pintura, poesia, novela e sobretudo teatro emprestam todos os seus recursos a esse fim. [...] Os resultados assim obtidos são as “moralidades” barrocas; sob sua capa, podem-se manejar recursos muito variados e não é a outra coisa que se busca”. MARAVALL 124-125.

¹⁶⁸ Segundo o que o que orientou o professor Luiz Freire: “A ordem no barroco algumas vezes era diferente da nossa, pode ser em diagonal, em “X”. Resta a você testar toda forma de encadeamento. Embora quando se tratava da narrativa dos passos (etapas) da vida dos santos, os artistas eram bem claros e usavam a ordenação mais óbvia, afinal o objetivo era ensinar, comunicar. A leitura pode também ser iniciada pela parte do forro que está mais próxima da capela-mor, de acordo com a hierarquia espacial da igreja, mas também pode ser iniciada a partir da entrada do templo, se a clareza e imediatismo da comunicação tenham sido priorizada. Há que testar todas essas possibilidades, antes de afirmar que não há ordenação. A virgem do apocalipse inspirou a iconografia de N. Sra. da Conceição, ademais São Miguel é o anjo guerreiro que ocupa o maior lugar na hierarquia sagrada do catolicismo, o seu aparecimento associado a qualquer santo e principalmente à virgem é, portanto, possível e compreensível. Pense que no século XVIII a mobilidade das pessoas na nave era muito maior

ausência de necessidade de uma ordenação cronológica dos referidos painéis, uma vez que a orientação das pessoas no templo era irregular. Sendo assim, embora ao entrar no templo o espectador tenha uma visão geral do forro, o local no qual ele se estabelece para participar das celebrações permite-lhe fixar-se mais em uma determinada imagem. Esse deslocamento certamente teria sido levado em consideração por aqueles que projetaram o programa iconográfico do teto.

Além disso, aqueles que seriam os espectadores por excelência, os próprios freis e noviços, também teriam uma visão privilegiada: só eles poderiam ver o resto da pintura do forro que não é visível do espaço térreo da nave, apenas do coro, espaço que lhes era reservado.

Quanto às temáticas dos conjuntos de octógonos, podemos ser dividi-las em dois grandes grupos: o primeiro é o que tem imagens relacionadas à Virgem e o segundo é o que tem suas prefigurações. O esquema gráfico 17 mostra a localização dos octógonos dos respectivos grupos. Na tabela abaixo, constam as temáticas de cada painel, separados pelos respectivos grupos, sendo que o grupo 2 está dividido em um subgrupo de prefigurações masculinas (destacadas pela cor azul na tabela 3) e femininas (destacadas pela cor rosa na mesma tabela).

Tabela 3 - Octógonos da pintura de forro da nave central.

N.º.	Grupo 1	N.º	Grupo 2
01	Imaculada Conceição	02	Jacó e o anjo
04	Coroação da Virgem	03	A sarça ardente
05	Maria nova Eva	07	Ester e Assuero
06	A Virgem sobre a arca	09	Judith
08	Espelho sem manchas	10	Moisés quebra as Tábuas da

que hoje, pois não havia cadeiras, o salão ficava inteiramente livres e as senhoras sentavam-se sobre tapetes no chão. Gilberto Freyre menciona isso e as gravuras de Debret dão conta dessa tradição ainda no século XIX”.

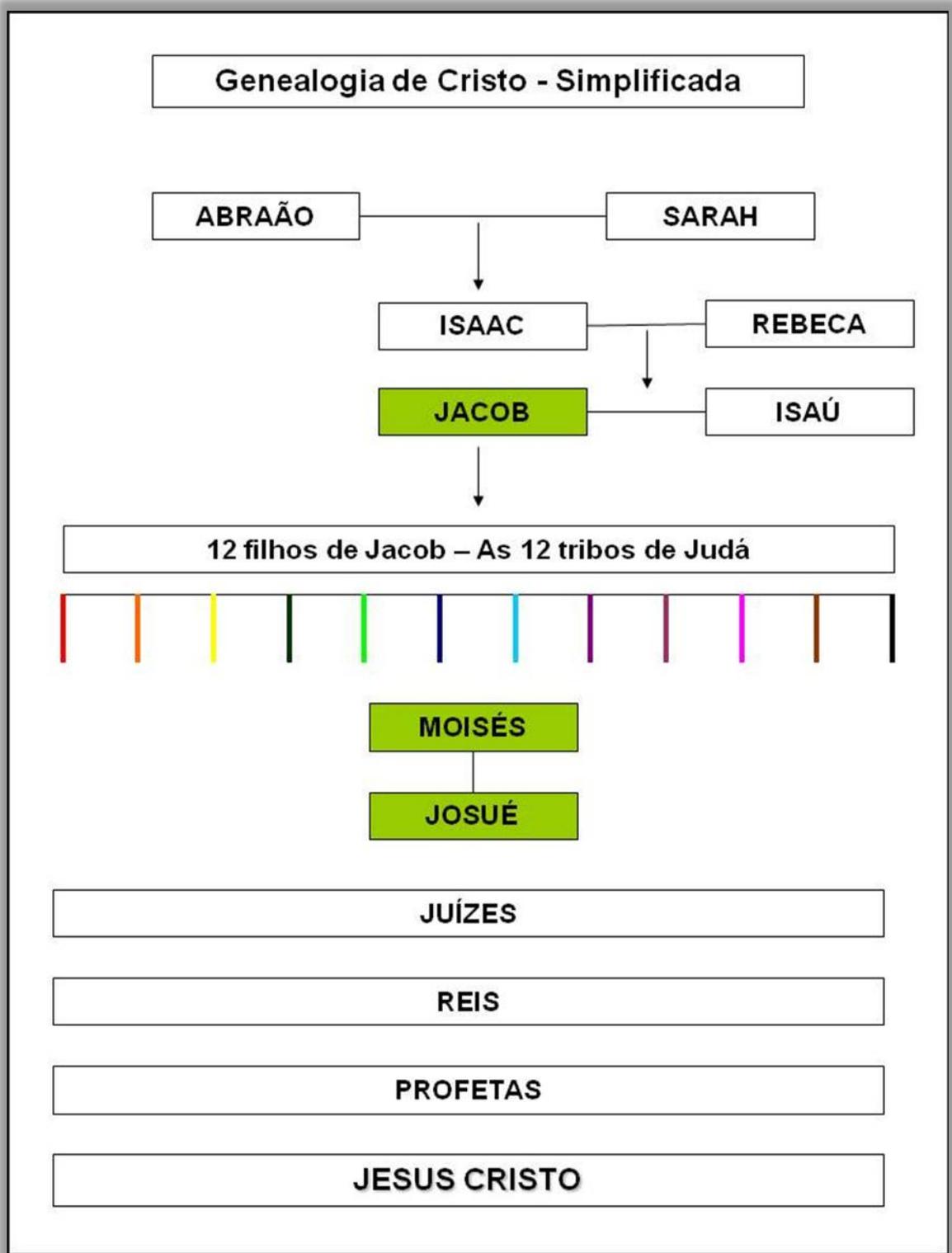
			Lei
12	Virgem do Apocalipse	11	Josué contra os Amorreus
13	Deus envia Maria ao mundo		
14	Maria e seus Pais		

** Os números na tabela estão relacionados com o seu posicionamento no esquema gráfico 17.

Como podemos observar, o grupo 1 está explicitamente indicando a Virgem. A imagem de Maria, nesses octógonos, aparece diretamente e compõe cenas do que posteriormente irá compor o dogma da Imaculada Conceição. No grupo 2 também é possível observar a imagem da Imaculada – isso, contudo, somente no subgrupo azul (com exceção do painel 2), ao passo que o grupo rosa nos mostra Ester e Judith, personagens bíblicas consideradas prefigurações da Virgem. No entanto, isso também pode ser aplicado ao azul, que tem personagens masculinas como prefigurações do Cristo.

As prefigurações são personagens bíblicas que possibilitam a confirmação das profecias do Antigo Testamento¹⁶⁹. Sua presença não somente representa um caráter simbólico alusivo às imagens da Virgem e de Jesus, como também afirma o pensamento de que a criação da primeira sempre estivera viva na “mente de Deus”.

¹⁶⁹ Ele é construído a partir da combinação de várias passagens bíblicas e das reflexões e discussões de muitas gerações de pensadores cristãos. Assim, pouco a pouco se desenha a ideia de atribuir a Maria uma pureza sem igual, uma pureza imaculada. Como o Cristo (e mesmo como forma de estar à altura de poder ser sua mãe), ela também é isenta de Pecado Original: ela foi concebida sem pecado, ou seja, de forma imaculada. PEREIRA, 05.



Esquema gráfico 18 - Genealogia de Cristo simplificada. Esquema do autor.

Em face desse esquema do gráfico 18, é possível compreender a importância desses líderes na trajetória do povo escolhido por Deus no Antigo Testamento, especialmente no que diz respeito aos personagens que aqui nos interessam: Jacó, Moisés e Josué. O esquema propõe um resumo da genealogia de Cristo iniciada em Abraão. Ele demonstra algumas das personagens nos painéis do forro, e que são prefigurações do Filho de Deus, além de terem sido de suma importância para a chegada do mesmo ao mundo. Segundo os textos bíblicos, Deus teria escolhido Abraão para que dele nascesse o seu povo, “uma descendência santa”, que por sua vez, seria o tronco da árvore genealógica do seu Filho¹⁷⁰. Portanto, milagrosamente, Ele fez com que Sarah, já aos noventa anos de idade, desse a luz a um filho, Isaac¹⁷¹. Posteriormente, o rebento desposaria Rebeca, com quem conceberia dois filhos gêmeos: Isaú e Jacó¹⁷². Jacó seria pai de doze filhos, cada um dos quais fundaria uma das doze tribos de Judá, que por sua vez, posteriormente estariam na origem de cada um dos doze apóstolos escolhidos pelo Cristo. Também pode ser proposta uma relação com as doze estrelas que aparecem na coroa da Imaculada Conceição e na Virgem do Apocalipse¹⁷³. A formação do povo escolhido por Deus, cujas pessoas são intituladas hebreus, começa a partir de então a se multiplicar. Dentre os filhos da casa de Jacó, o mais novo foi vendido como escravo para o Egito, e, depois de sucessivos acontecimentos, seus irmãos o reencontram nessa terra e passam a ali residir. Todavia, após a morte do Faraó e de José, os reis posteriores escravizaram os hebreus e ficam sob seu julgo por cerca de

¹⁷⁰ Então a palavra do Senhor foi-lhe dirigida nestes termos: [De Deus para Abrão] Levanta os seus olhos para os céus e conta as estrelas, se és capaz... Pois bem, ajuntou ele, assim será a sua decadência. Gêneses 15, 5.

¹⁷¹ O Senhor visitou Sara, como ele tinha dito, cumpriu em seu favor o que havia prometido. Sara concebeu e apesar de sua velhice, deu à luz um filho a Abraão, no tempo fixado por Deus. Abraão pôs o nome de Isaac ao filho que nascera de Sara. Gêneses 21, 1-2.

¹⁷² Abraão gerou Isaac. Isaac tinha idade de quarenta anos quando se casou com Rebeca, filha de Batuel, o arameu, de Padã-Arã [...] Isaac rogou ao Senhor por sua mulher que era estéril. O Senhor ouviu-o e Rebeca, sua mulher concebeu. [...] Chegando o tempo em que ela devia dar a luz, eis que trazia dois gêmeos em seu ventre. O que saiu primeiro era vermelho e todo peludo como um manto de peles, e chamaram-no de Esaú. Saiu em seguida o seu irmão, segurando pelo calcanhar de Esaú, e deram-lhe o nome de Jacó. Gêneses 25, 20a. 21.25.

¹⁷³ Apareceu em seguida no céu um grande sinal no céu: uma Mulher revestida de sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas. Apocalipse 12, 1.

quatrocentos anos¹⁷⁴. Posteriormente, Moisés seria predestinado por Deus como o salvador deste povo da escravidão. Ele sai do Egito em fuga rumo à terra prometida e nessa peregrinação, vaga pelo deserto durante cerca de quarenta anos. Em virtude de um castigo divino, Moisés não entra em Canaã, e seu sucessor Josué fica responsável por entrar em uma terra já habitada por outros povos. Desde a chegada dos hebreus até o nascimento de Cristo, durante a fixação daquele povo, na dita Terra prometida, temos diversos livros bíblicos que narrarão esse percurso, destacando juízes, reis e profetas.

Como já dito anteriormente, a temática do forro da nave está voltada para a defesa da ideia da Imaculada Conceição de Maria. Segundo Frei Marcelo Veronez, OFM, a maioria dos mestres franciscanos do século XIII teriam sido contrários à tese da Imaculada Conceição¹⁷⁵. Estes eram credores da doutrina da universalidade da lei relativa à propagação do pecado original de comum acordo com São Bernardo de Claraval, com o Mestre das Sentenças Lombardo, São Tomás de Aquino, entre outros. Teria sido o mestre de Duns Scotus, Guilherme de Ware, o primeiro a defender a concepção imaculada de Maria. Todavia, foi Duns Scotus, considerado o Doutor Sutil, um dos maiores precursores da teoria que tornar-se-ia um dogma institucionalizado séculos depois, no dia oito de dezembro de 1854¹⁷⁶.

Gregório P. de Gereño, OFM, considera Duns Scotus como o “promotor eminente e decisivo da declaração definitiva da doutrina referente à Imaculada Conceição de Maria”¹⁷⁷. Ele diz que o culto a Maria Imaculada, a *lex orandi* fora antes da *lex credenci*. Ou seja, a Igreja primeiro favoreceu o culto, depois esclareceu a doutrina e posteriormente o declarou oficial¹⁷⁸.

¹⁷⁴ “Depois disso sobreveio a toda terra uma grande fome, e desceram ao Egito onde, durante quatrocentos anos, multiplicaram-se de tal forma que se tornaram uma multidão inumerável. Oprimidos pelo rei do Egito, e obrigados a trabalhar na fabricação de tijolos e de argamassa para a construção de suas cidades, clamaram ao Senhor, e este feriu toda a terra com flagelos”.

¹⁷⁵ VERONES, 199, p. 02

¹⁷⁶ GRERENO, 2007, p. 06.

¹⁷⁷ Id. 07.

¹⁷⁸ Id. 08.

O que podemos perceber é que até a aprovação do dogma no século XIX houve muitas batalhas de cunho teológico, dentre as quais se destacam vários padre, tais como André de Creta, João Damasceno, e, mais tarde, teólogos medievais como Edmero e Guilherme de Ware, bem como Papas que se empenharam: Sixto IV, Pio V, Clemente VII, Gregório XV, Alexandre VII, Clemente XI¹⁷⁹. A fundamentação do dogma foi sendo construída através desses nomes, como também por meio de textos de Evangelhos Apócrifos, sobretudo o Proto-Evangelho de São Tiago.

Em relação ao forro de temática imaculista em questão e às batalhas teológicas a favor do dogma, sobretudo pelos franciscanos, Sobral nos diz:

O tema mariano que aqui nos interessa e que será também o forro da portaria, é pois, o da Imaculada Conceição. Como se sabe essa ideia, defendida primeiro pelos franciscanos e mais tarde, pelos jesuítas, pretendia que a Virgem Maria, destinada por Deus Padre desde os começos dos tempos a ser mãe de Jesus, não podia ter sido manchada pelo pecado de Eva. Essas ideias provocavam uma gigantesca polêmica entre maculistas e imaculistas, que durou séculos e só viria a terminar com a proclamação do dogma por Pio IX, em 1854. Entretanto nesse período que precedeu as pinturas de São Francisco, o campo dos imaculistas ia acumulando vitórias. Em 1661, a bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* (solicitude e da sua infusão no corpo, foi ornamentada com a graça do Espírito Santo e preservada pelo pecado original¹⁸⁰.

Foi Guilherme de Ware quem primeiro teria defendido a hereditariedade do pecado original e sua permanência por período de tempo. Já Duns Scotus defende que o pecado original não é transmitido por via original (de forma carnal), como defendido antes, inclusive por Santo Agostinho. Ele então propõe que:

um Redentor perfeitíssimo só o é porque possui e exerce o grau mais perfeito de redenção possível, que consiste não só em libertar uma pessoa do mal contraído (redenção libertadora), mas em impedir que contraia o mal (redenção preservadora). Impedir ou prevenir de contrair o pecado original é certamente um grau mais perfeito de mediação em relação a pessoa que é mediador. Cristo, pois, não teve em relação a nenhuma outra pessoa um grau de mediação tão excelente como aquele que usou em relação a Maria¹⁸¹.

¹⁷⁹ Id. 09.

¹⁸⁰ SOBRAL, 2009, p. 291

¹⁸¹ GUEREÑO, 2007, p. 16.

Para Duns, então, Deus preservou a Virgem do pecado original, por ter poder para tanto, uma vez que seria mãe de seu filho. O teólogo franciscano adere ao axioma *potuit, deuit, ergo fecit* (podia, era conveniente, logo fez)¹⁸², e o torna popular – ele ratifica o poder divino com capacidade suficiente para tal feito. O argumento de Scotus vai progredindo ao passar dos séculos, influenciando o pensamento da Igreja, da Ordem Franciscana deixando de ser *sensus fidelium* e passando a ser cada vez mais *consensus*.

No que diz respeito à pintura do forro que estudamos, segundo Sobral, ela teria em uma casa antiga franciscana de Lisboa, a igreja do Convento de Jesus, seu antecedente mais imediato e mais provável¹⁸³. Na área norte da capela-mor, Antônio de Oliveira Bernardes colocou um forro de azulejos que compreende doze emblemas de uma abóboda de berço coberta por uma temática imaculista. As temáticas presentes nesse teto são semelhantes ao que podemos observar na igreja de São Francisco da Bahia: o transporte da Arca de Jerusalém, Ester e Assuero, Moisés e a sarça ardente e Maria a Nova Eva, finalizada com a representação alegórica de Santana e Joaquim e a visão da Imaculada Conceição.

¹⁸² Id. p. 17.

¹⁸³ Id, 295



Figura 126- Imaculada Conceição. Foto do autor.

Na figura 126, observa-se a típica imagem da Imaculada Conceição. A Virgem ocupa o centro da composição e está ladeada por querubins. Está representada no céu e a nuvem que a sustenta, assim como uma peanha, encontra-se em primeiro plano, destacando a santa do conjunto. Ela tem a meia lua sob seus pés e é coroada com a coroa das doze estrelas.

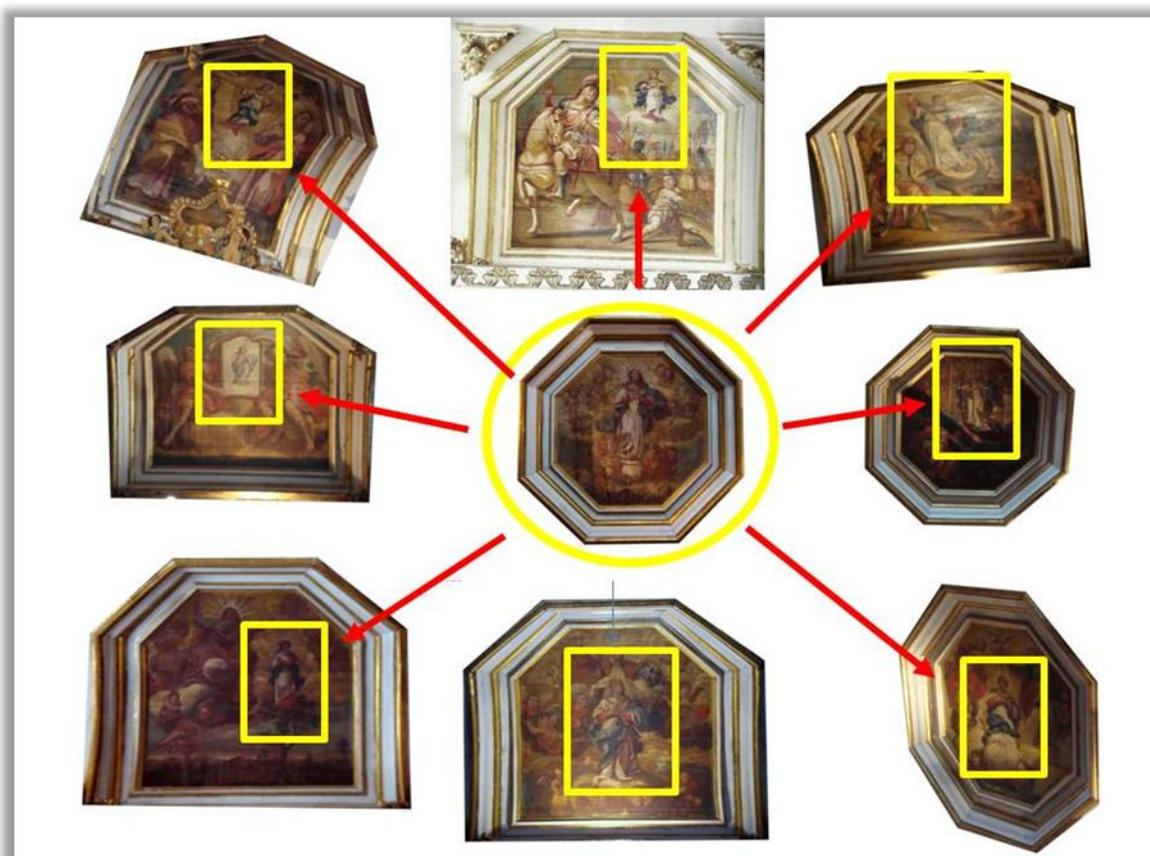
É importante sublinhar que a formação da iconografia imaculista foi uma construção elaborada ao longo dos séculos, junto aos sucessivos e desgastantes debates entre membros e Ordens da Igreja¹⁸⁴.

¹⁸⁴ A imagem de Nossa Senhora da Conceição é, ao mesmo tempo, o objetivo final da construção do discurso imaculista - enquanto uma imagem de devoção, uma imagem a ser cultuada, a servir de exemplo - e também mais um de seus instrumentos. Também aí encontramos associações, apropriações, adaptações. E isso até o século XVII, quando a imagem se cristaliza. PEREIRA, 2008, p. 07.

A figura em questão segue o modelo determinado como ideal pelo artista espanhol Francisco Pacheco, em meados do século XVII:

Maria deve estar em oração, de pé sobre o crescente de lua, vestida de sol e coroada de 12 estrelas, esmagando o dragão ou, como era mais freqüente, a serpente. Ela estará rodeada de atributos das litânias e poderá ter o globo terrestre a seus pés, com cabeças de anjos¹⁸⁵.

A figura da Virgem pintada no terceiro triênio do século XVIII parece seguir fidedignamente a proposta de Francisco Pacheco. Esse modelo será repetido em outros octógonos que a Virgem aparece, conforme podemos ver no esquema gráfico 19.



Esquema gráfico 19 - Aparições da imaculada no teto da nave central. Esquema do autor.

¹⁸⁵ SOBRAL, 2009, p.290.

A repetição nos faz pensar na figura 126 como um modelo da Virgem ideal, que apresenta ao seu espectador a Imaculada com a sua iconografia completa. Embora não haja uma cópia idêntica ao octógono 01, é fácil perceber que o seu modelo serviu de base para o artista no processo de criação das demais representações.



Figura 127- Jacó com o anjo. Foto do autor.

No octógono 2, onde há a figuração de Jacó com o anjo¹⁸⁶ (figura 127), a estrela que aparece no céu seria uma prefiguração da Virgem, como nos lembrou Sobral:

Segundo a interpretação tipológica mais coerente, o episódio simboliza a vitória da Igreja sobre a Sinagoga, o fim da Antiga Aliança e o começo da Nova. A estrela aponta mais diretamente para o papel de Maria no processo redentor da humanidade. De fato, a passagem bíblica na qual a estrela é mencionada foi interpretada como um anúncio da vinda do Messias, o que levou a São Bernardo a atribuir esse símbolo a Maria, descendente de fato de Jacob, segundo a genealogia dada por Mateus¹⁸⁷.

O autor ainda cita o versículo do livro de Números: “Eu o vejo, mas não é para agora, percebo-o, mas não de perto, um astro sai de Jacó, um cetro que fratura a cabeça de Moab levanta-se de Israel, e o crânio dessa raça guerreira”¹⁸⁸.

O fato é que a presença dos dois grupos parece buscar transmitir a ideia de uma “onipresença” mariana, inclusive através de suas prefigurações e, indiretamente, pelo Cristo e suas prefigurações.

¹⁸⁶ Nessa noite, Jacó se levantou, pegou suas duas mulheres, suas duas servas, seus onze filhos e atravessou o vale do Jacob. Jacó os pegou e os fez atravessar a torrente, com tudo o que possuía. Então, ficou sozinho. Um homem lutou contra ele até o despertar da aurora. Vendo que não conseguia dominá-lo, o homem tocou a coxa dele, de modo que o tendão da coxa de Jacó se deslocou enquanto lutava com ele. Então o homem disse: “Soltei-me, pois a aurora está chegando”. Jacó respondeu: Não o soltarei, enquanto você não me abençoar. Ele perguntou-lhe: Qual é seu nome? – Jacó. – Teu nome não será mais Jacó, tornou ele, mas Israel, porque lutaste com Deus e com os homens e vencestes. Jacó perguntou-lhe: Peço que me digas qual é o seu nome. – Por que me perguntas o meu nome? Respondeu ele. E abençoou no mesmo lugar. Gêneses 32, 24-29

¹⁸⁷ SÓBRAL, 2009, p. 291.

¹⁸⁸ Números 24, 17.



Figura 128 - A Virgem sob a sarça ardente. Foto do autor.

Esse é o caso da figura 128, correspondente à imagem 3 do esquema gráfico 17, onde há a figuração do momento em que Deus aparece na sarça ardente para Moisés e o incube de uma missão¹⁸⁹. A Virgem logo acima da planta denota a relação entre o Cristo, uma vez que a personagem masculina em questão é uma prefiguração do Cristo. Além disso, há uma semelhança entre Moisés e o Cristo: Jesus seria o salvador do mundo enviado pelo seu Pai, ao passo que Moisés fora o salvador do povo hebreu, povo escolhido de por Deus, da escravidão no Egito¹⁹⁰.

¹⁸⁹ O anjo do Senhor apareceu-lhe em uma chama do meio a uma sarça. Moisés olhava: a sarça ardia, mas não se consumia. “Vou me aproximar, disse ele consigo, para completar esse extraordinário espetáculo, e saber por porque a sarça não consome. Vendo o Senhor que ele se aproximou para ver, chamou-o do meio da sarça: “Moisés, Moisés!”_ Eis-me aqui! Respondeu ele: Não te aproximes daqui. Tira as sandálias dos teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa. Eu sou, ajuntou ele, o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó”. Êxodo 3, 3-6.

¹⁹⁰ “Vai, reúne os anciãos de Israel e dize-lhes: o Senhor, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó apareceu-me”. Êxodo 3, 7.



Figura 129 - A Imaculada e Moisés quebrando as tábuas da lei. Foto do autor.

Na figura 129, correspondente à imagem 10 do forro, mostra-se o escolhido por Deus para salvar o povo hebreu do Egito e receber as Tábuas da Lei. Mais uma vez observa-se a presença da Virgem, em um monte, que seria o Monte Sinai¹⁹¹. A exemplo de outros painéis, esse também reforça a relação entre o Cristo (aqui prefigurado por Moisés) e sua mãe.

É importante observar que a Virgem está sempre figurada como a Imaculada Conceição. Quanto à figuração de Moisés, ele possui certa semelhança com a do Cristo, com veste branca e manto vermelho esvoaçante, cabelos longos e barba castanha, o que reforçaria a ligação tipológica com ele.

¹⁹¹ Segundo a Bíblia teria sido nesse o monte que Moisés recebeu as duas tábuas com os 10 mandamentos gravados.



Figura 130 - A Imaculada em Josué contra os Amorreus. Fonte: SOBRAL,299.

Na figura 130, correspondente ao octógono 11, Josué está lutando na batalha contra os Amorreus. Segundo o texto bíblico que consta nesse relato, ele pede a Deus que pare o dia para que ele possa vencer, e assim Jeová o faz. No livro de Josué encontramos o seguinte trecho: “e o sol parou, e a lua não se moveu até que o povo se vingou dos seus inimigos. Isso se acha escrito no Livro do Justo. O sol parou no meio do céu e não se apressou a pôr-se pelo espaço de quase um dia inteiro”¹⁹². A imagem narra exatamente o momento do milagre, onde Josué está destacado no primeiro plano e no segundo está a Virgem com o sol sobre a sua cabeça.

¹⁹² Josué 10,13.



Figura 131 - A Virgem em Judith e a cabeça de Holofernes. Foto do autor.

No subgrupo 2B é possível encontrar as personagens Judith e Ester, prefigurações da Virgem. Na figura 131, correspondente ao octógono 09, no qual Judith está entregando a cabeça de Holofernes a quem cremos ser Ozias, príncipe do povo de Israel¹⁹³. Judith, de acordo com a narração do livro bíblico de mesmo nome, teria sido a salvadora do povo israelita que na ocasião encontrava-se cercado pelo exército babilônico de Holofernes¹⁹⁴. A heroína, então, desce os montes com sua criada a fim de seduzir e vencer o seu inimigo. Este, após três dias no local, oferece um banquete e convida Judith, com o intuito de testá-la¹⁹⁵. Astutamente, ela deixa que os homens bebam

¹⁹³ Ozias, príncipe do povo de Israel, acrescentou: “Minha filha, tu és bendita do Senhor Deus altíssimo, Mais que todas as mulheres da terra.” (Judite 14, 23) pag. 540.

¹⁹⁴ No dia seguinte, Holofernes ordenou às suas tropas que tomassem de assalto a Betúlia. Havia cento e vinte e dois mil cavaleiros, além dos homens de armas que tinham aprisionado e dos jovens que havia levado das províncias da cidade. Preparando-se todos para combater contra os israelitas e partiram pela encosta da montanha até o cume que olha para Dotain, desde o luar chamado Belma até Quelmon, que está fronteiro e Esdrelon. Judite 7, 1-3.

¹⁹⁵ No quarto dia, Holofernes deu um banquete aos seus oficiais. E disse a Vagão, seu eunuco: “Vê se persuades a esta judia que consinta espontaneamente em ser minha concubina. Judite 12,

demais e se deita com Holofernes na tenda dele, onde aproveita a situação para decapitá-lo, conforme narra o texto bíblico:

Feriu-o duas vezes na cabeça. Desprendeu em seguida o cortinado das colunas, e rolou por terra o corpo mutilado. Feito isto, saiu e deu à sua serva a cabeça de Holofernes para que a metesse no saco. Depois saíram ambas de costume, como se fossem para a oração. Atravessaram o acampamento, contornaram o vale e chegaram às portas da cidade. [...] Retirando então do saco a cabeça de Holofernes, mostrou-lha dizendo: “Eis a cabeça de Holofernes, marechal do exercito assírio, e eis o cortinado do baldaquino onde se achava deitado, ébrio a cair, quando o Senhor, nosso Deus, o feriu pela mão de uma mulher¹⁹⁶.”

Na pintura, Judith exhibe a cabeça de Holofernes como narra a passagem bíblica acima. Mas o texto não menciona, obviamente, a Virgem que, não obstante, está retratada lá também. A presença de Maria, pois, serve para reafirmar que Judith é uma de suas prefigurações, conforme fica claro no Ofício da Imaculada Conceição: “Ó mulher tão forte! Ó invicta Judite.”

A escolha das prefigurações marianas se dá, certamente, pelas qualidades presentes nessas mulheres que antecederam a Virgem, como a força e a coragem de Judith.

¹⁹⁶ Judite 13, 10-12.19.



Figura 132 - A Imaculada em Ester diante do rei Assuero. Foto do autor.

Na figura 132, referente ao octógono 7, a Rainha Ester encontra-se diante do rei Assuero. O livro de Ester narra que o rei publicara um édito que exterminaria todo o povo de Israel, mas para salvar seu povo, Ester persuade o marido a não realizar tal ação, e assim liberta seu povo do genocídio¹⁹⁷.

¹⁹⁷ No terceiro dia, terminando sua prece, Ester despiu suas vestes de dor e revestiu suas vestiduras de cerimônia. Assim adornada, depois de ter invocado a Deus, árbitro e salvador universal, tomou consigo duas servas. [...] estava rosada como uma flor de beleza, de rosto alegre e atraente, mas com o coração angustiado pelo temor. [então Ester foi ter com o rei que estava adornado de ouro e pedras preciosas] logo que o rei levantou a cabeça radiante de esplendor e dirigiu seu olhar cheio de cólera, a rainha, mudando de cor, desfaleceu e deixou cair sobre os ombros da criada que a acompanhava. Deus mudou então, em doçura a cólera do rei. Todo perturbado, levantou-se precipitadamente de seu trono e tomou nos braços até que ele voltou a si, procurando acalmar seu temor com doces palavras: “Que tens, Ester, lhe disse. Sou teu irmão. Não temas: não morrerás, porque nossa ordem não concerne se não ao com num do povo. Vem.” Levantou o cetro de ouro e o aproximou de seus pescoço e a beijou, dizendo: “Fala-me”. “Meu Senhor, eu te vi como um anjo de deus e temor de tua majestade pôs no avesso o meu coração. Por que é maravilhoso, Senhor, e teu rosto está cheio de graça”. Dizendo essas palavras, desfaleceu de novo sem sentidos, o que encheu o rei de consternação, enquanto todos os seus servos procuravam reanimá-la. Ester 15, 4-8.10-19.

De forma idêntica a Judite, ela também é representada na Bíblia como salvadora do povo de Deus, povo de Israel. E no caso das imagens, em ambas escolheu-se para a representação o momento chave, em que os atos de tais mulheres foram importantes para salvar os seus da morte. Assim como Judith, Ester é outra prefiguração da Virgem.



Figura 133 - Espelho sem mancha. Foto do autor.

Na figura 133, correspondente ao octógono 8, a Virgem está refletida em um espelho segurado por dois anjos, o que nos parece ter como objetivo mostrar que a Virgem seria o exemplo, o modelo para todas as outras mulheres, por teria sido a única mulher desprovida da mácula do pecado. Além disso, como para as demais imagens deste forro, há nas litânicas marianas um trecho que se refere a ela como um espelho sem mancha: “Espelho da justiça, rogai por nós”¹⁹⁸. Também no Livro de Sabedoria há uma menção ao espelho sem

¹⁹⁸ Ver Litânicas em anexo.

mancha: “E ela uma efusão da luz eterna, um espelho sem mancha da atividade de Deus, e uma imagem de sua bondade”¹⁹⁹.

Também podemos nos remeter ao Gêneses, que afirma que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança²⁰⁰. Todavia, ao cometer a culpa original, a natureza humana foi manchada pelo pecado do homem que, por sua vez passa a ser transmitido pelas gerações. A Virgem, por ser imaculada, estabeleceria, de certa forma, esse reflexo perfeito.



Figura 134 - Maria a nova Eva. Foto do autor.

Na figura 134, acreditamos ser Maria representada como a Nova Eva. Ela está sobre uma árvore que cremos ser a representação da árvore do conhecimento presente no centro do Jardim do Édem conforme narra o livro de Gêneses²⁰¹.

¹⁹⁹ Sabedoria 7, 26.

²⁰⁰ Então Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele reine sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos e sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastem sobre a terra." Gêneses 1,26.

²⁰¹ Gêneses 2 8.16/17.

Essa imagem pode ser associada ao preceito da Virgem como a Nova Eva, uma espécie de ratificação, de sua antítese, a mulher que cumpre a profecia divina, ela refaz os caminhos de Eva. Em relação a isso, Maria Cristina Pereira afirma:

Além de ser a antítese de Eva por ser aquela através de quem a falta original é resgatada, Maria é em tudo oposta à primeira mulher. A Eva estão associados os pecados, o Mal, a impureza, enquanto Maria é toda virtuosa, pura. Esse é outro ponto importante na caracterização da figura de Maria: sua pureza, sua ausência de mácula. Essa ideia está na origem deste mito cristão pós-bíblico que é para os estudiosos muito interessante, pois sua formação pode ser percebida desde os Pais da Igreja: o mito da Imaculada Conceição de Maria.²⁰²

A Virgem então, na imagem em questão, está sobre a árvore da ciência, o que podemos associar ao fato de está acima do pecado, afirma a sua origem se dá por Adão e Eva ter comido do seu fruto. Seu posicionamento, especialmente ao lado de Deus que aparece ao seu lado entre nuvens sugere-nos a confirmação do próprio Deus Pai de que ela está acima do pecado, assim como é posicionada no octógono – ela foi preservada do pecado original, o qual nasce diante da árvore da ciência.

Também sobre representação de Maria como a nova Eva, Patricia Fogelman afirma:

A figura de Maria como uma segunda Eva foi confirmada: Maria teria afrouxado o nó da desobediência que empatou a primeira mulher. Os contrastes são muito ricos – teológica: desobediência de Eva tinha o desejo, sofrimento e morte para a humanidade, Maria recupera a possibilidade de salvação através de seu exemplo de fé, obediência e pureza²⁰³.

Desde Eva, a mulher é responsabilizada pelo pecado, pois teria sido ela quem seduziu Adão a desobedecer a Deus. Maria por sua vez é eximida da herança pecaminosa para que através dela nascesse o Cristo redentor da humanidade.

A imagem no octógono 6 apresenta a Virgem sobre a Arca, objeto esse que segundo o livro de Êxodo era carregado pelos hebreus rumo a Canaã sob a

²⁰² PEREIRA, 2008, p. 05.

²⁰³ FOGELMAN, 2007, p.03

liderança de Moisés²⁰⁴. Nele estavam as Tábuas dos Dez Mandamentos, que simbolizavam a união desse povo com Deus. Na pintura, a Virgem está sobre a Arca, que podemos considerar outra de suas prefigurações.



Figura 135 - Deus dando o sopro da vida a Maria. Foto do autor.

Segundo Sobral, a figura 135 correspondente ao octógono 13 teria como tema “Deus enviando Maria ao mundo”. Essa imagem para nós trata da criação da Virgem no céu. Deus está dando o sopro da vida a Maria, o que é o ato simbólico da criação. Observa-se que na mão direita de Deus há o mundo, o que de certo modo, mediante ao contexto exposto, reflete a questão da criação da Virgem ainda no plano divino sobre o qual a sua predestinação é traduzida.

²⁰⁴ Depois de tê-lo reduzido a pó, irá colocá-los diante da arca da aliança na tenda de reunião, lá onde virei ter contigo. Essa será para vós uma coisa santíssima. **Êxodo 30,36.**



Figura 136 - Encontro de Ana e Joaquim na porta de Jerusalem. Foto do autor.

A figura 136 correspondente ao no octógono 14 é o momento narrado pelo Evangelho apócrifo de São Tiago em que Ana encontra seu esposo Joaquim na porta de Jerusalém e, como profetizado, depois de um longo jejum no deserto engravida de Maria de forma milagrosa. Essa crença por si só explica então a natureza divina dela, ou seja, o fato de a mesma ter nascido sem o pecado original. Sobre essa questão, Fogelman aponta:

Essa nova narrativa mítica é explicada da seguinte forma por Ambrósio de Milão e Santo Agostinho: como a transmissão do pecado original se faz de geração em geração via ato sexual, já que a concupiscência macula o corpo, que por sua vez macula a alma, o fato de não ter havido intercâmbio sexual entre os pais da Virgem fez com que ela fosse isenta de pecado original²⁰⁵.

²⁰⁵ FOLGEMAN, 2007, P. 6

De acordo com o texto apócrifo, Ana e Joaquim não teriam tido relações sexuais para conceber Maria. O momento em que a Virgem foi concebida teria sido nesse encontro em uma das portas de Jerusalém. Ana, cuja idade era avançada, não era mais capaz de ter filhos,²⁰⁶ e devido a isso, Joaquim vai para o deserto clamar a Deus para que lhe concedesse tal graça²⁰⁷. Por sua vez, em grande súplica, Ana recorria a Deus no deserto, pela mesma razão que seu marido, quando recebe a visita de um anjo que anuncia o nascimento de um filho²⁰⁸. Em seguida, ela vai encontrar Joaquim, que já vem ao seu encontro pela determinação de um anjo, e, quando ambos ficam frente a frente na porta de Jerusalém, Ana concebe a Virgem.

Sem dúvidas, as imagens que estão em extremos no forro da igreja conventual formam uma espécie de continuação. Portanto, é complicado determinar o momento exato de que se trata, pois é como se o forro fosse uma narrativa profética do que seria a Virgem para o mundo, com suas prefigurações, suas qualidades, sua eternidade e seu papel fundamental para o desfecho do Juízo Final, além de sua coroação como rainha dos céus. É impossível definir uma só lógica para as associações que podem ser propostas diante da riqueza iconográfica deste forro, pois há um grande agrupamento de personagens e de funções propostas por nossa análise. É válido ressaltar ainda que no período

²⁰⁶ Ana lamentava-se e gemia dolorosamente, dizendo: Chorarei minha viuvez e minha esterilidade. Tiago. 2, 1.

²⁰⁷ Chegou a grande festa do Senhor, na qual os filhos de Israel devem oferecer seus donativos. Rubem se pôs à frente de Joaquim, dizendo-lhe: Não te é lícito oferecer tuas dádivas, enquanto não tiveres gerado um rebento em Israel. Joaquim mortificou-se tanto que se dirigiu aos arquivos de Israel, com intenção de consultar o censo genealógico e verificar se, porventura, teria sido ele o único que não havia tido prosperidade em seu povoado. Examinando os pergaminhos, constatou que todos os justos haviam gerado descendentes. Lembrou-se, por exemplo, de como o Senhor deu Isaac ao patriarca Abraão, em seus derradeiros anos de vida. Joaquim ficou muito atormentado, não procurou sua mulher e se retirou para o deserto. Ali armou sua tenda e jejuou por quarenta dias e quarenta noites, dizendo: Não sairei daqui nem sequer para comer ou beber, até que não me visite o Senhor meu Deus. Que minhas preces me sirvam de comida e de bebida. Evangelho apócrifo de Tiago.

²⁰⁸ Eis que se lhe apresentou o anjo de Deus, dizendo-lhe: Ana, Ana, o Senhor escutou teus rogos! Conceberás e darás à luz e de tua prole se falará em todo o mundo. Ana respondeu:— Viva o Senhor meu Deus, que, se chegar a ter algum fruto de bênção, seja menino ou menina, levá-lo-ei como oferenda ao Senhor e estará a seu serviço todos os dias de sua vida. Evangelho apócrifo de Tiago.

em que o forro foi produzido, o dogma ainda não estava aprovado pela Igreja, havia ainda muita discussão, portanto as questões ainda não estavam fechadas.



Figura 137 - Coroação da Imaculada. Foto do autor.

A figura 137, correspondente ao octógono 4, mostra a coroação da Virgem como rainha dos céus, ladeada por anjos e milícias celestes, santos e na presença de Pai, Filho e Espírito Santo. A imagem parece se tratar da pós-vida de Maria na terra, relacionando-se assim com a sua assunção – outro dogma da Igreja. A Virgem, então coroada, passa a ser rainha dos céus, da Igreja, dos

anjos e santos como podemos ver no próprio Ofício da Imaculada Conceição²⁰⁹.



Figura 138 - A Imaculada e São Miguel arcanjo contra o demônio. Foto do autor.

A figura 138 exhibe a vitória da Virgem sobre o diabo, junto com São Miguel Arcanjo. Segundo Pereira, o último livro da Bíblia contribui muito para a constituição da iconografia imaculista:

Deste último livro foram retiradas algumas das mais significativas características da representação iconográfica da Imaculada Conceição, tal como será popularizada a partir do século XVII, já que Maria era associada há muito pela exegese cristã à Mulher do Apocalipse: a lua sob os pés e as doze estrelas na cabeça (Ap 12, 1)...[Apareceu no céu um grande sinal: uma Mulher revestida de sol, a lua de baixo de seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas]... Mas a maior contribuição provém, sem dúvida, do Gênesis: a construção da figura de Maria é em muito debitária da oposição a uma outra personagem profundamente mitológica, Eva²¹⁰.

²⁰⁹ “Deus vos salve, Virgem, Senhora do mundo, Rainha dos céus e das virgens, Virgem”.

²¹⁰ PEREIRA, 2008, p. 04.

A partir dessa representação, a Virgem aparece como o Alfa e o Ômega do mundo. Tanto no princípio quanto no fim, ela surge na cabeça de Deus, na figura 138 – e fecha o ciclo no juízo final.

Cabe ainda retomar a ideia que já avançamos algumas vezes, de que esse forro (assim como os demais), em muito se apoia nas litânias. Interpretamos isso como um estímulo e, ao mesmo tempo, a concretização das orações dos fiéis e dos franciscanos. Na tabela abaixo, é possível visualizar melhor os trechos correspondentes e as suas respectivas origens:

Tabela 4 - Relação entre octógonos com as Litânias e ofícios mariológicos - Tabela do autor.

Nº do octógono	Imagem	Litania	Ofício Imaculada	Ofício Maria
01	Imaculada conceição	Mãe imaculada		X
02	Jacob e o anjo	Estrela da manhã...	X	
03	A sarça ardente	Sarça da visão...	X	
04	Coroação da virgem	Virgem Imaculada, rainha da clemência de estrelas coroada	X	
05	Maria a Nova Eva	...quando Adão pecou, por esposa de Deus. Deus vos escolheu e já muito dantes em seu tabernáculo morada lhe deu.	X	
06	Virgem sobre a arca da aliança	Arca da aliança, rogai por nós.		X
07	Ester e o Assuero			
08	Espelho sem mancha	Espelho da justiça, rogai por nós.		X
09	Judite com a cabeça	Ó invicta Judite.	X	

	de Holofernes.			
10	Moisés quebra as tábuas da Lei.			
11	Josué contra os amorreus.	Deus vos salve, relógio que andando atrasado, serviu de sinal ao Verbo encarnado.	X	
12	Virgem do Apocalipse	De suma caridade sempre abrasada, do dragão foi por vós prostrada.		
13	Concepção da Virgem na mente divina	Deus vos nomeou desde o <i>ab eterno</i> para a mãe do verbo.	X	
14	Ana e Joaquim no portal de Jerusalém.	Antes que nascida, fostes, Virgem santa, no ventre ditoso de Ana concebida.	X	

4.2.1 Estrelas

Entre os octógonos e os heptágonos encontramos as estrelas de oito pontas, que levam consigo a figura de anjos que portam o que chamamos de armas marianas. A forma das estrelas pode ser associada aos anjos, conforme diz Chavelier²¹¹.

Em todas as imagens relacionadas com a Virgem podemos observar que ela sempre está acompanhada por um conjunto de anjos, que trazem símbolos que transmitem suas qualidades e poderes. Nesses painéis, então, é exibida a Virgem como rainha dos anjos, como narram suas ladainhas²¹².

²¹¹ Vide tabela em anexo – Tabela das simbologias.

²¹² “Rainha dos Anjos, Rainha dos Patriarcas, Rainha dos Profetas, Rainha dos Apóstolos, Rainha dos Mártires, Rainha dos Confessores, Rainha das Virgens, Rainha de todos os santos,



Figura 139- Anjo e o carneiro. Foto do autor.

Anjo com o carneiro, que é associado ao Cristo.

Rainha concebida sem pecado original, Rainha assunta ao Céu, Rainha do sacratíssimo Rosário, Rainha da Paz..." Ladainha de Nossa Senhora.



Figura 140 - Anjo e a coroa de flores. Foto do autor.

Anjo com a coroa de flores e o escudo com uma águia, dois símbolos que remetem ao poder: a coroação e o símbolo imperial por excelência, a águia.



Figura 141 - Anjo com espelho e rosário na mão. Foto do autor.

Anjo com um espelho, que remete ao Ofício da Imaculada e também se refere à mulher que é o reflexo de Deus, sob a perspectiva da santidade e pureza. O anjo também tem em uma das suas mãos um cordão de rosas, que relacionamos com o rosário, a oração mais conhecida em oblação à Virgem.



Figura 142 - Anjo com a lança. Foto do autor.

Anjo com lança, que é uma das armas do combate contra o mal, e também aparece nas mãos de São Miguel no painel 14 desse mesmo forro, ou ainda remete à lança simbólica que aparece na batalha de São João de Capistrano contra os mouros na sala da recepção. No escudo vemos uma ave que pode ser tanto uma pomba ou uma fênix.



Figura 143 - Anjo com Lírios e espelho. Foto do autor.

Anjo com o espelho e com o lírio. Mais uma vez aqui mencionamos a ênfase na Virgem sem mancha, sem o pecado original, por isso então é exemplo, reflexo e cópia da perfeição divina, juntamente com os lírios que reforçam sua pureza. A representação do espelho está no escudo, o que de certa forma faz menção à santidade, à pureza como uma das armas contra o mal.



Figura 144 - Anjo com lírios e o escudo com a pomba. Foto do autor.

Anjo com lírios e pomba no escudo, que podem ser relacionados à forma de concepção do Cristo pela Virgem, ou seja, por obra do Espírito Santo, simbolicamente representado pela pomba, com a forma pura sem relações sexuais representada pela pureza dos lírios.



Figura 145 - Anjo e o escudo com cordeiro. Foto do autor.

Anjo com cordeiro, que é um símbolo recorrente no forro. Essa repetição em locais distintos reforça o sacrifício do Cristo.



Figura 146 - Anjo e o sol. Foto do autor.

Anjo com sol, representado no centro do escudo. Se associarmos o sol à divindade, podemos pensar que esse é o mais eficaz escudo.



Figura 147 - Anjo com a espada e o escudo. Foto do autor.

Anjo com espada e escudo, o que faria menção à justiça – tanto a divina quanto a mariana.

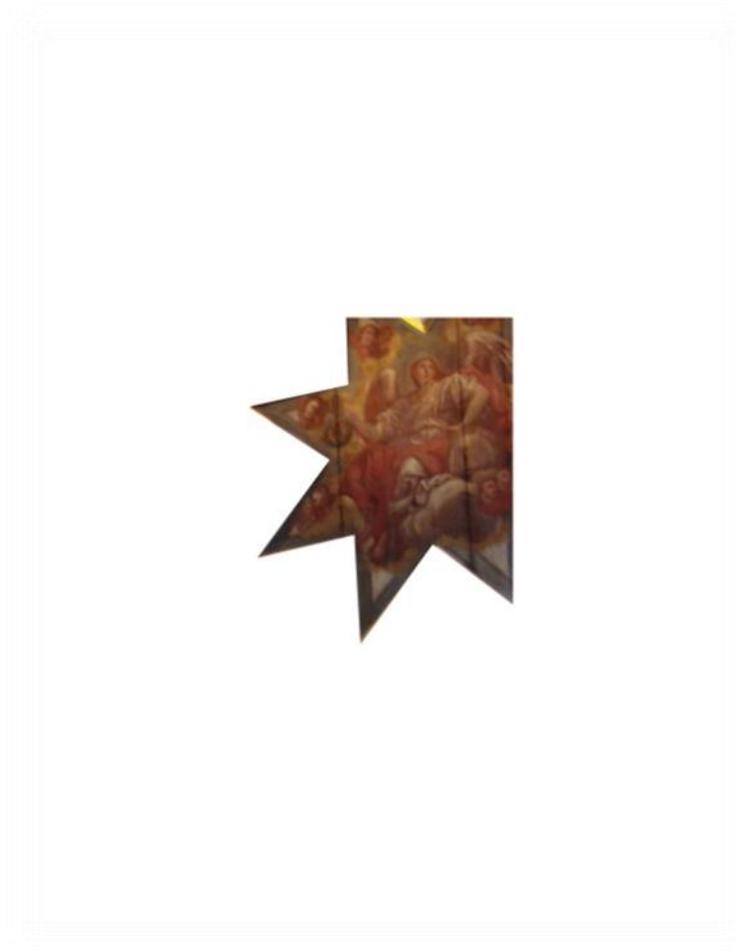


Figura 148 - Anjo com coroa de flores. Foto do autor.

Anjo com coroa de flores, que novamente remete à coroação.

4.3 Forro da sala do capítulo

Segundo Luis Moura Sobral, o forro da sala do capítulo foi executado por volta do ano de 1735, com autoria de Antônio Simões Ribeiro, artista que foi responsável pela pintura de outros forros do convento, como o da nave central da igreja²¹³.

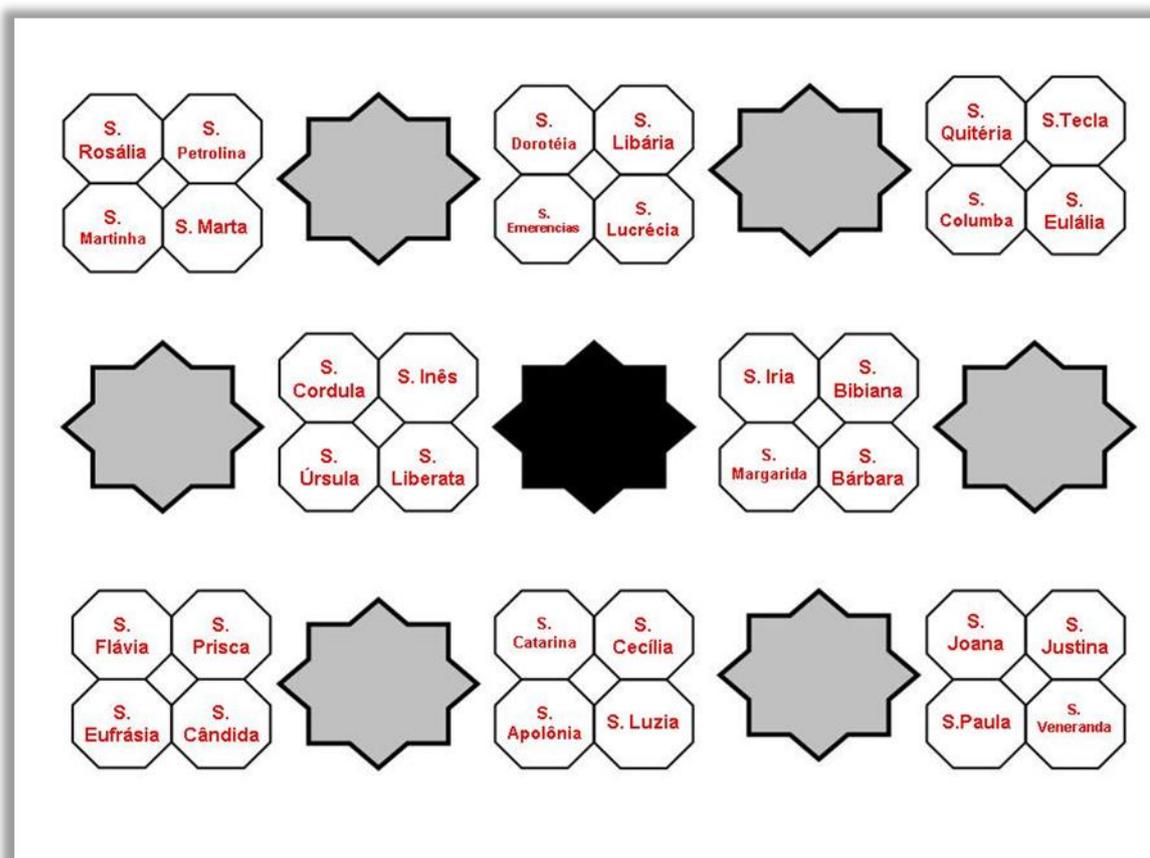
O seu modelo é possivelmente inspirado no estilo Serliano, que é uma especificação bem típica da primeira fase da pintura de tetos, no período

²¹³ SOBRAL, 2009, p. 288.

colonial do Brasil, também conhecida como pintura em caixotões. Assim Sobral o descreve:

O artesanado do teto pode ter-se, uma vez mais, inspirado em um modelo de Serlio, combinando habilmente os octógonos [trinta e dois agrupados em 4 por grupo – imagem 11] e as estrelas de oito pontas [seis]. Como acontece na sacristia, o compartimento central, uma das estrelas [no esquema gráfico 1 corresponde à estrela negra], foi reservado para o lustre. Como ali, está decorado com um relevo em talha dourada com o monograma Ave-Maria – as maiúsculas AV e AM entrelaçadas e separadas por um E – encimado por uma coroa.²¹⁴

A descrição do autor citada acima pode ser vista através do esquema gráfico 1, e na figura 2, pode-se ver o monograma da Virgem destacado por círculo vermelho.



Esquema gráfico 20 - Forro da sala capitular. Esquema do autor.

²¹⁴ SOBRAL, Luis de Moura. Ciclos da Pintura de São Francisco. In: _____ (org.). FLEXOR, Maria Helena Flexor Ochi e FRAGOSO, Hugo OFM. **A Igreja e Convento de São Francisco da Bahia**. Salvador: Odebrecht 2009. p. 288.



Figura 149 - Monograma mariano. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

As figurações deste forro se remetem a ladainha em louvor à Virgem Imaculada, como a tabela a seguir mostra²¹⁵.

É necessário chamar a atenção para o fato de que a Virgem é considerada e colocada como soberana dentre todas as mulheres: “bendito é o fruto entre as mulheres”²¹⁶. E assim, ela é colocada no centro da composição – ainda que de forma simbólica, através de seu monograma, tendo à sua volta as trinta e duas

²¹⁵ A referida Ladainha é a mesma que está no anexo deste trabalho.

²¹⁶ Como reza a oração Ave-Maria, e como mesmo o encontramos várias alusões acerca disso nos evangelistas que narram a vida de Jesus, como por exemplo: “...E exclamou em alta voz: *Bendita entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre*” (Lucas 1, 47)

santas pintadas nos octógonos, com suas respectivas armas trazida por anjos (Figura 149).

A linguagem visual possui um discurso pautado através de peculiaridades que permitem uma “leitura” de suas colocações, por meio das suas disposições no seu espaço pictórico. O posicionamento das figuras e dos símbolos é a demonstração da retórica visual dos franciscanos, que coloca a Virgem ao centro da composição, como a rainha do céu e de todos os anjos e santos, mãe da Igreja.

Nossa Senhora é tida como um novo exemplo de mulher, em relação a Eva, e emana sobre a humanidade, como exemplo de mulher cristã ideal. Considerando tais aspectos, o forro da nave do capítulo representa “Maria, a Rainha que está ao centro da composição” (de forma simbólica) e as demais santas à sua volta como as “novas Marias”, as mulheres que ao longo da história, sobretudo após a Encarnação, passam a ter e viver o exemplo da mãe do Cristo e deles mesmo.

No que diz respeito às santas, não nos pareceu necessário examinar detalhadamente suas vidas por duas razões: por um lado, por causa do espaço e do tempo que isso iria requerer, ainda mais considerando que muitas são bem pouco conhecidas; e por outro, pelo fato de que sua importância está, sobretudo, em fazerem parte do que poderíamos chamar das “cortes” celestes da Virgem. Assim, iremos nos interessar principalmente pelas qualidades que as associam à Virgem, ou seja, o que foi marcante na vida dessas mulheres e que as aproxima e as faz seguidoras da mãe de Deus.



Figura 150 - Sala capitular. Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.



Figura 151 - Teto da sala capitular (marcação do autor). Foto do autor.

Abaixo a descrição das primeiras características das santas contidas nos octógonos acompanhadas de notas de rodapé que citam sua principais características, bem como os fatos mais relevantes de suas vidas. Buscamos fazer uma análise dos gestos e atributos iconográficos quando eles aparecem. Ressaltamos que todas as pinturas nos caixotões possuem inscrições com os nomes das santas em letras douradas – o que facilitou sua identificação, uma vez que a maioria delas não portam outro atributo além da palma do martírio.



Figura 152 - Santa Rosália. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Rosália²¹⁷. A imagem é bem simples e não há outros atributos associados à santa, salvo a palma do martírio (figura 152).



Figura 153 - Santa Petrolina. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso

²¹⁷ Filha de um duque, morreu no século III em uma cova ao sul de Palermo". ROUILLARD,2005, p. 203.

Santa Petrolina²¹⁸. A virgem também carrega a palma do martírio e não apresenta outro atributo iconográfico. Com a mão esquerda, faz um gesto que poderia ser de exibição do monograma de Maria que está no centro da composição, representada como a rainha das virgens e de todos os santos (figura 153).



Figura 154- Santa Martinha. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Martinha²¹⁹. A santa não apresenta nenhum dos atributos tradicionais, mas tem em suas mãos a palma do martírio, que pode resumir todos os seus suplícios. No pescoço tem um colar de pérolas com uma cruz como pingente (figura 154).

²¹⁸ “Patrícia martirizada em Roma nos primeiros tempos. Seu sepulcro se conserva nas catacumbas de Domitila, com a sua representação pictórica. Há uma legenda que diz que a santa teria sido filha de São Pedro”. [tradução nossa] ROIG, 1950, p. 227.

²¹⁹ Jovem virgem romana, martirizada de diversas formas e finalmente decapitada por ordem de Alexandre o Severo, no ano de 227. Veste túnica e manto. Às vezes tem a coroa de. Seus atributos se referem às diversas formas de tortura: fogo, os ídolos romanos quebrados aos seus pés, leão agachado em atitude de humildade, alicate, garfos. ROIG, 1950, p.105.



Figura 155 - Santa Marta. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Marta²²⁰. Tem na mão esquerda a palma do martírio. A mão direita tem a palma voltada para fora (figura 155).

²²⁰ “Segundo a tradição, Marta nasceu em Astorga , sendo semelhante aos grupos cristãos que surgiram em torno do legionário converte do Norte de África. Seu irmão foi o Legião San Vidal , pai do Justo e Pastor Santos . De acordo com os minutos de seu martírio sob o imperador Décio foi denunciado como um seguidor de Cristo . Forçado a odiá-lo, ela se recusou e assim, o governador mandou torturar e aprisioná-la na cadeia. O governador tentou mais uma vez convencê-la, mas mudou de ideia e ele foi executado. A iconografia do santo é reduzida quase à Astorga muito e apresenta-o como uma menina com a palma do martírio e um livro nas mãos. Disponível em: <http://www.santamartaastorga.com/index.html>

Conjunto 2:



Figura 156 - Santa Dorotéia. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Dorotéia²²¹. Porta seu principal atributo iconográfico: uma cesta de flores com frutos, embora quase não se consiga vê-lo porque o estado de conservação não é muito satisfatório. Com uma de suas mãos segura o cesto e com a outra faz um gesto que parece ter a intenção de tocar o cesto ou mesmo mostrá-lo. Dorotéia é uma santa que apresenta uma peculiaridade das demais até agora descritas: ela tem quase todos os atributos iconográficos tradicionais (figura 156).

²²¹ Virgem mártir em Cesárea de Capadócia. Donzela de família senatorial, martirizada por ordem de Diocleciano no final do século III. Veste túnica e manto como as donzelas romanas. Às vezes tem coroa de princesa e flores. O seu atributo particular é um ramo de flores e frutas ou um cesto de flores e frutos, às vezes levado por um anjo. Como toda mártir, tem consigo uma palma. ROIG, 1950, p. 90.



Figura 157 - Santa Liberata. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Liberata²²². Tem os braços abertos e segura entre suas mão uma espécie de corda de flores, para a qual olha. Entre seus braços está a palma do martírio (figura 157).

²²² “Liberata, conta a história, nasceu aqui bem perto em Baiona no ano de 119 filha de Lucio Castelio Severo, governador romano de Gallaecia e Lusitania. A lenda contada por terras valencianas reza que Santa Liberata teve seis filhas e um filho no mesmo parto. Com medo de mostrar ao marido, que andava nas batalhas, sete filhos de uma vez mandou a criada deitar ao rio três em uma cesta. Só que pelo caminho a criada cruzou-se com o militar. Após muita insistência conseguiu ver o que a criada trazia na cesta e obter uma breve explicação. O marido de Santa Liberata pega então na cesta e leva os três bebês para os cuidados de uma ama. O militar regressa a casa e não diz nada à esposa. Volvidos uns quantos anos Santa Liberata e o marido resolvem organizar uma grande festa em casa para a qual convidam a família e amigos. O militar manda então fazer seis vestidos todos iguais que eram três para as filhas que tinha em casa e os outros três para as que estavam na ama. Quando a festa terminou o marido mandou Santa Liberata buscar as filhas. Quando chegou ao salão, onde decorriam os festejos, Liberata deparou-se com seis meninas todas iguais. Sem saber o que fazer volta para o marido e conta-lhe o sucedido. O marido então pergunta-lhe se as três raparigas que ela via a mais não seriam também filhas dela. Estupefacta perante o sucedido Liberata arrepende-se e morre com fama de santidade.”. Disponível em: <http://www.xornalgalicia.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=32269>



Figura 158 - Santa Emerência. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Emerência²²³ olha fixamente para a palma do martírio que segura em uma de suas mãos, e com a mão oposta parece ajeitar o manto sobre os ombros (figura 158).

²²³ “Irmã de Santa Inês, a romana seguiu o mesmo destino da irmã em pouco tempo no caminho do martírio”. ROUILLARD, 2005 85.



Figura 159 - Santa Lucrécia. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Lucrécia²²⁴. Está com a palma do martírio, para a qual olha, enquanto aponta com as duas mãos para a direção oposta, ou seja, em direção ao monograma da Virgem (figura 159).

Conjunto 03:



Figura 160 - Santa Quitéria. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

²²⁴ Sofreu martírio durante a perseguição de Diocleciano.

Santa Quitéria²²⁵. Representada com a palma do martírio e apontando para a sua cabeça, talvez para designar que fora decapitada.



Figura 161 - Santa Tecla. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Tecla²²⁶. Ela olha para a palma do martírio que está em um dos seus braços enquanto a sua outra mão toca o seu peito (figura 160).

²²⁵ “Viveu em uma época incerta. Sua legenda fala que a santa teria sido filha de um nobre galego pagão. Foi preciso se batizar as escondidas de seu pai, o qual posteriormente mandou que a decapitassem. Ostenta ricos vestidos de donzela ou de princesas romanas: túnica e manto”. ROIG, 1950, p. 233-234.

²²⁶ “Nobre donzela de Iconio (Ásia Menor) convertida através da pregação de São Pablo. Acusada de cristã, foi submetida ao fogo e a feras; mas não morreu neste tormento, depois disso, a santa foi viver uma vira retirada e morreu bem velha. Embora não esteja de acordo com o que foi descrito ao seu respeito, ela é representada jovem e bonita com cabelos longo, túnica e manto, e coroa real como as virgens mais ilustres”. ROIG, 1950, p. 253.



Figura 162 - Santa Columba. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Columba²²⁷. Está vestida como as demais e tem em um dos seus braços a palma do martírio. Leva a mão direita ao peito e segura a ponta de seu manto com a esquerda (figura 161).

²²⁷ “Columba de Cordova , mais conhecido como Santa Columba de Córdoba, foi um santo da Igreja Católica , que viveu em Córdoba sob domínio muçulmano durante o século IX .Segundo a lenda, São Columba de Córdoba foi decapitado pelos muçulmanos no mosteiro Tabanos em 853 , e seu corpo jogado no Guadalquivir mutilados. No entanto, quando seus restos mortais foram encontrados Columba estava intacto”.



Figura 163 - Santa Eulália. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Eulália²²⁸. Porta a palma na mão direita e segura o manto com a esquerda. Tem o rosto voltado para a frente (figura 162).

Conjunto 04:

²²⁸ Virgem mártir de Mérida. Jovenzinha de uns doze anos que se apresentou espontaneamente ao martírio. Sofreu vários tormentos entre eles os garfos de ferro. Veste a túnica e o manto das virgens romanas. ROIG, 1950, p. 101.



Figura 164 - Santa Córdula. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Córdula²²⁹. Teria sido irmã de Santa Cândida, também presente nesse teto, e companheira de Santa Úrsula. A virgem olha para a esquerda e tem em uma dos seus braços a palma do martírio. A outra mão está sobre o seu coração (figura 163).



Figura 165 - Santa Inês. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

²²⁹ Virgem mártir, irmã de Santa Cândida, foi martirizada em Tortosa. Seria, possivelmente, companheira de Santa Úrsula (século III). ROUILLARD, 62.

Santa Inês²³⁰. Segura a palma com a mão esquerda e prende o manto com a direita na altura do coração. Tem a cabeça voltada para a direita e para baixo, parecendo-se muito com a santa anterior, Córdula, mas em posição invertida (figura 164).



Figura 166 - Santa Úrsula. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Úrsula²³¹. Está coroada e leva consigo a palma do martírio. Segundo sua biografia, a santa teria liderado um grupo de virgens mártires que deram sua vida em prol do cristianismo (figura 165).

²³⁰ Mártir de nobre família romana (séc. III/IV), martirizada aos 13 anos, tendo sido decapitada depois de ser queimada e sobreviver. ROIG, 1950, p. 136.

²³¹ “Nobre filha de um príncipe de Bretanha, martirizada pelos hunos no ano de 383, na cidade da Colonia junto com outras companheiras. A legenda mostra uma lenda inverossímil de 11 mil virgens martirizadas, ao passo que no mesmo tempo relata suas aventuras com graciosos detalhes. Vestida ricamente, como corresponde à sua linhagem, uma túnica apertada e o manto. Geralmente com a coroa real (como as virgens mais ilustres); outras vezes com o diadema ou coroa de rosas, e raramente com um véu. Atributos: Além da palma do martírio, seu atributo pessoal é uma ou duas flechas, e as vezes também o arco, instrumento do seu martírio”. ROIG, 1950, p. 264.



Figura 167 - Santa Libária. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Libária²³². Abraça a cruz, símbolo principal do seu martírio, junto com a palma. Não possui a barba, que é um de seus atributos (figura 166).

Conjunto 05

²³² Segundo a lenda, se trata da filha de um príncipe lusitano (época indeterminada) que, para escapar de um pretendente escolhido pelo pai, rogou a Deus que fizesse crescer uma barba. Seu pai mandou então que a crucificassem. Em geral, é representada jovem e bela e com barba. Muitas vezes está na cruz ou tem os braços estendidos como se estivesse sendo crucificada. ROIG, 1950, p. 120.



Figura 168 - Santa Iria. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Iria²³³. Olha para o peito, onde está sua mão direita, possivelmente indicando o lugar em que fora apunhalada por seu ex-noivo. Na mão oposta segura a palma do martírio. Veste manto vermelho e esvoaçante (figura 167).

²³³ “Virgem e mártir portuguesa do século VII. Um jovem nobre renunciou a casar-se com ela por respeito ao seu voto de castidade, mas dando ouvido a falsas calúnias, a assinou e jogou seu corpo em um poço. Posteriormente seu cadáver de lá foi retirado e começou a receber culto pelo povo de Santarém. Verte hábito monástico indeterminado. Atributos: um punhal no peito e um ramo de açucenas em sua mão, ademais a coroa e a palma de mártir”. ROIG, 138.



Figura 169 - Santa Bibiana. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Bibiana²³⁴. Tem a palma do martírio na mão esquerda e aponta para a esquerda com a mão direita. A cabeça está voltada para a direção oposta. Veste um manto esvoaçante e usa colar de pérolas com a cruz como pingente (figura 168).

²³⁴ Jovem romana martirizada junto com a sua irmã Demétria e com seus pais, Fabiano e Dafrosa, no governo de Juliano O Apóstata, em 343. Veste larga estola e manto. Atributos: Vemos apoiada ou amarrada em uma coluna. Em suas mãos a palma do martírio ou um ramo de árvore. Um punhal em sinal da ferida em seu peito ou no seu colo. Um dos seus tormentos foi o açoite e às vezes é representada com o açoite". ROIG, 1950, p.64.



Figura 170 - Santa Margarida. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Margarida²³⁵. Porta em seus braços a palma do martírio e na mão oposta a uma corrente que estaria amarrando um dragão - embora não possamos afirmar com certeza, devido ao estado de conservação da pintura, mas que é um de seus atributos (figura 169).

²³⁵ Jovem nobre da Antioquia de Pisidia, martirizada no século III, no governo de Aureliano. É vista com uma túnica e manto como as virgens romanas; jovem, cabelos longos, coroa de flores (algumas vezes só margaridas), ou de princesas como a maioria das virgens mais ilustres. Também é vista como pastora, algumas vezes leva uma túnica simples velha e cingida com um cordão. Atributos: geralmente com a palma do martírio e um livro. “Seu atributo pessoal é uma cruz de várias formas e dimensões e uma tarasca, o dragão fantástico (demônio) aos seus pés”. ROIG, 1950, p. 187.



Figura 171 - Santa Bárbara. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Bárbara²³⁶. Trata-se de uma das representações mais completas das trinta e duas santas deste teto. A virgem exibe os principais atributos iconográficos: uma torre, ao fundo, e relâmpagos. Ela segura a palma do martírio com uma de suas mãos e na outra a espada do seu martírio (figura 170).

²³⁶ “Donzela de Nicomedia. Seu pai a trancou em uma torre e depois de vários tormentos foi decapitada, no ano de 306. Veste, como as demais virgens, a túnica das donzelas romanas e envolvida com um manto. Na arte medieval aparece com a coroa real ou de flores. Atributos: seu principal e mais constante atributo é uma torre com três janelas em seu braço, junto aos seus pés, ou ao fundo da paisagem; ademais a palma do martírio. Com menos frequência aparece com um ostensório, ou com a espada de seu martírio, um cânone por ser padroeira da artilharia, o fundo rasgado por relâmpagos, quando é invocada”. ROIG, 1950, p. 56.

Conjunto 06:



Figura 172- Santa Flávia. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Flávia²³⁷. Tem a palma na mão direita e levanta a outra, gesticulando. Tem vários adereços em pérolas (figura 171).

²³⁷ Há muito mais tradições envolvendo a existência de Flávia Domitila do que documentos históricos comprovados. Seu nome e santidade tanto se espalharam, nos primeiros tempos do cristianismo, que sua vida se mesclou a essas tradições pela transmissão dos próprios fiéis que fixaram o seu culto. Flávia Domitila teria sido convertida ao cristianismo por dois eunucos. Enquanto ela se preparava para o casamento com o filho de um cônsul, Nereu e Aquiles lhe falaram sobre Cristo e a beleza da virgindade, "irmã dos Anjos". Ela teria abandonado o casamento e se convertido imediatamente. Contudo o próprio imperador, inconformado, tentou vencer a recusa pelo compromisso da jovem com uma tarde dançante em sua homenagem. A morte repentina do próprio noivo aconteceu em meio às danças. Segundo a tradição, Flávia Domitila morreu queimada num incêndio criminoso que destruiu sua casa, sendo provocado por um irmão do noivo. Mas o que existe de real sobre a vida de santa Flávia Domitila é que ela era uma nobre dama romana, esposa do cônsul Flávio Clemente e sobrinha do imperador Vespasiano, pai de Domiciano. Esses dados foram encontrados em uma inscrição da época, conservada na basílica dos santos Nereu e Aquiles, que também morreram decapitados pelo testemunho em Cristo. No primeiro século, ela enfrentou a ira da corte por não esconder sua fé em Cristo. Banida do convívio social foi depois julgada e condenada ao exílio, sendo deportada para a ilha de Ponza. Sua morte aconteceu de forma lenta, cruel e dolorosa, em uma ilha abandonada, sem as menores condições de sobrevivência, conforme escreveu sobre ela são Jerônimo.

Disponível

em:

<http://www.paulinas.org.br/diafeliz/santo.aspx?Dia=7&Mes=5&SantID=219>



Figura 173 - Santa Prisca. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Prisca²³⁸. Tem a palma do martírio na mão esquerda e o corpo curvado em direção ao lugar que olha. A mão direita está levantada (figura 172).



Figura 174 - Santa Eufrásia. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

²³⁸ “Dama romana que deu seu nome à igreja situada no monte já desde o século IV. Aí era venerada como mártir. As atas muito tardias (século X) a identificam como uma mártir cujas relíquias haviam sido transladadas para a tal igreja. Também desde o século IX vem sendo identificada como Priscila, mulher de Áquila dos quais fala o Livro dos Atos dos Apóstolos (At 18,25-26)”. SANTIBRIAN & ASTRUGA, 22004, p. 215.

Santa Eufrásia²³⁹. Segura a palma do martírio com a mão direita, e o seu manto com a esquerda. Também tem adornos de pérolas (figura 173).



Figura 175 - Santa Cândida. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Cândida²⁴⁰. Segura com a mão direita a palma do martírio e com a outra, um tecido que envolve o seu ombro direito (figura 174).

²³⁹ “Monja. Nasceu em Constantinopla, 382; morreu no Egito em 412. Quando Eufrásia tinha sete anos, sua mãe enviou e levou-a para morar em Tabbenisi, no Médio Egito. A seu pedido, a menina foi deixada por algum tempo na companhia de um grupo de mulheres dedicadas à religião, mas acabou vivendo com elas o resto da sua vida. Depois da morte da mãe, Eufrásia rompeu seu noivado (aos cinco anos de idade tinha sido prometida em casamento ao filho de um senador), deu aos pobres a propriedade havia herdado e afastou-se completamente do mundo. Livrou-se das tentações encarregando-se dos mais pesados trabalhos domésticos da comunidade e infligindo-se penitências tais como ficar uma semana sem se alimentar. Isso despertou o ciúme de algumas irmãs qual acusavam de hipócrita e presunçosa, mas Eufrásia conseguiu conquistá-las pela sua paciência e bondade. ATTWATER, 105.

²⁴⁰ “Virgem romana, mártir nos primeiros séculos. O Papa Pascoal I trasladou seu corpo para a igreja de Santa Práxedes. Companheira de Santa Úrsula e é uma das onze mil virgens”. ROIG, 68.

Conjunto 07



Figura 176- Santa Catarina. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Catarina²⁴¹. Porta seu principal atributo, além da palma do martírio e a coroa: a meia roda cravada de espinhos de ferro (um dos instrumentos do seu martírio). A mão direita está sobre seu peito (figura 175).

²⁴¹ “Virgem e mártir de Alexandria, de família nobre. Sofreu vários tormentos e em uma discussão pública confundiu vários filósofos pagãos, porque é patrona da filosofia. Morreu decapitada por ordem de Majencio no ano de 307. Veste túnica e manto das donzelas romanas da moda da época. Frequentemente é representada com coroa de princesa como as virgens ilustres. Atributos: seu atributo principal é uma roda com espinhos de aço, assim como uma espada na mão; um dos instrumentos do seu martírio. Aos seus pés um busto de uma cabeça coroada do imperador Majencio, vencido pela sabedoria de Catarina”. ROIG, 1950, p. 71-72.



Figura 177 - Santa Cecília. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Cecília²⁴². É representada com um dos seus principais atributos, a ela associado após o século XV: o órgão. A santa tem no braço direito a palma do martírio e com a mão esquerda, aponta para o instrumento musical, que está em segundo plano – atitude esta que designa a Cecília como a padroeira dos músicos (figura 176).

²⁴² “Virgem mártir romana. De família muito nobre, foi martirizada no tempo do Papa Urbano, século III, morrendo decapitada em sua própria casa, convertida atualmente em uma basílica. Veste em geral túnica e manto das donzelas romanas, o traje da época. Coroa real como as mártires mais ilustres; de flores, de acordo com o que narra sua legenda. Atributos: desde o século XV, com um órgão, harpa ou outro instrumento musical”. ROIG, 1950, p. 74.



Figura 178 - Santa Apolônia. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Apolônia²⁴³. Segura a palma do martírio com ambas as mãos (figura 177).

²⁴³ “Virgem e mártir na Alexandria. Em idade avançada arrancaram seus dentes e a queimaram viva no ano de 249. Veste uma longa túnica e manto. Não se apresenta como uma anciã, apesar do que é retratado sobre a sua vida. Jovem, com a cabeça descoberta, e coroa real de flores como as virgens mais ilustres. Atributos: palma do martírio e um alicate que fora usado para extrair os seus dentes. Algumas vezes é representada com alicates e os dentes que foram arrancados em uma bandeja; e com freqüência a vemos junto de uma fogueira recordando a forma do martírio”. ROIG, 1950, p.48.



Figura 179 - Santa Luzia. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Luzia²⁴⁴. Tem em sua mão direita um prato com os olhos - principal atributo da sua iconografia. Na mão oposta, a virgem segura a palma do martírio. A santa, como algumas deste conjunto, olha para seu atributo (figura 178).

²⁴⁴ “Virgem mártir. Morreu em 304. Não há dúvida que Luzia foi mártir em Siracusa, Sícia, certamente durante a perseguição de Diocleciano. Venerada desde a Antiguidade, seu nome é mencionado na cânon da missa romana. Não há confirmação de que tenha sido denunciada como cristã por seu pretendente rejeitado e salva, milagrosamente, de ser exposta em um bordel e de morrer queimada. É bem possível que a tenham decapitado com uma espada. O nome Luzia, que sugere luz, foi talvez o motivo pelo qual ela era popularmente invocada para curar doença dos olhos. Na arte, é sempre representada segurando um prato com dois olhos dentro. ATTWATER, 195.

Conjunto 08:



Figura 180 - Santa Joana. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Joana²⁴⁵. Tem a palma do martírio na mão esquerda e com o manto cobre o que parece ser uma espada (figura 179).

²⁴⁵ “Donzela de Orleans, pastora em sua adolescência. A mando das tropas, resistiu contra o exército invasor. Mas ao fim, foi pega pelos inimigos e queimada viva como feiticeira em Rouen. A representação quase sempre vestida de guerreira medieval”. ROIG, 1950, p.161-162.



Figura 181 - Santa Justina. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Santa Justina²⁴⁶. Segura a palma do martírio com o braço esquerdo e parece olhar para sua mão direita (figura 180).



Figura 182 - Santa Paula. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

²⁴⁶ “Mártir. Datas desconhecidas. Jovem mártir, grandemente reverenciada em Pádua, onde uma igreja foi construída em sua homenagem, no século VI. O documento que afirma ter sido ela batizada por um discípulo de São Pedro e martirizada sob mando de Nero é, sem dúvida, uma invenção que teve origem na Idade Média”. ATTWATER, 183.

Santa Paula²⁴⁷. Assim como as demais segura a palma do martírio, na mão esquerda. A santa segura seu seio direito (figura 181).



Figura 183 - Santa Veneranda. Arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso .

Santa Veneranda²⁴⁸. Segura a palma do martírio com a mão direita e tem a oposta com a palma voltada para frente (figura 182).

Analisando os oito conjuntos, de forma geral, podemos observar que as santas possuem muito mais semelhanças do que diferenças. Elas parecem ter tido a mesma matriz para a sua construção, ou seja, a representação de uma mulher nobre ou princesa. Há certa sensualidade na forma como são representadas, em seus penteados, nos adereços de pérolas e no próprio esvoaçar do pano delineando o corpo. Tal apropriação não parece ter sido feita de forma

²⁴⁷ “Dama romana nobre. Colaboradora de São Jerônimo nos estúdios bíblicos. Fundou alguns mosteiros segundo a regra de São Jerônimo. É uma das mulheres mais interessantes da Igreja antiga. Algumas vezes se veste como as parteiras romanas: túnica longa. Com mais frequência é vista com habito monástico de forma e cor indeterminados e como é que levam as monjas jerônimas, da qual é fundadora. Também aparece vestida com vestido de estopa grossa, como os peregrinos que viveram em Belém e peregrinos dos lugares santos. Com atributos a vemos com um báculo de abadessa, com um crucifixo na mão e um livro aberto, com os instrumentos da paixão”. ROIG, 217.

²⁴⁸ “Na França é muito venerada esta virgem mártir dos primeiros tempos do cristianismo”. ROUILLARD, 225.

aleatória, mas sim com o objetivo de realçar a nobreza que a santidade implicaria. Das trinta e duas, as que mais apresentam atributos são Santa Bárbara, Santa Luzia e Santa Catarina, ou seja, as mais conhecidas.

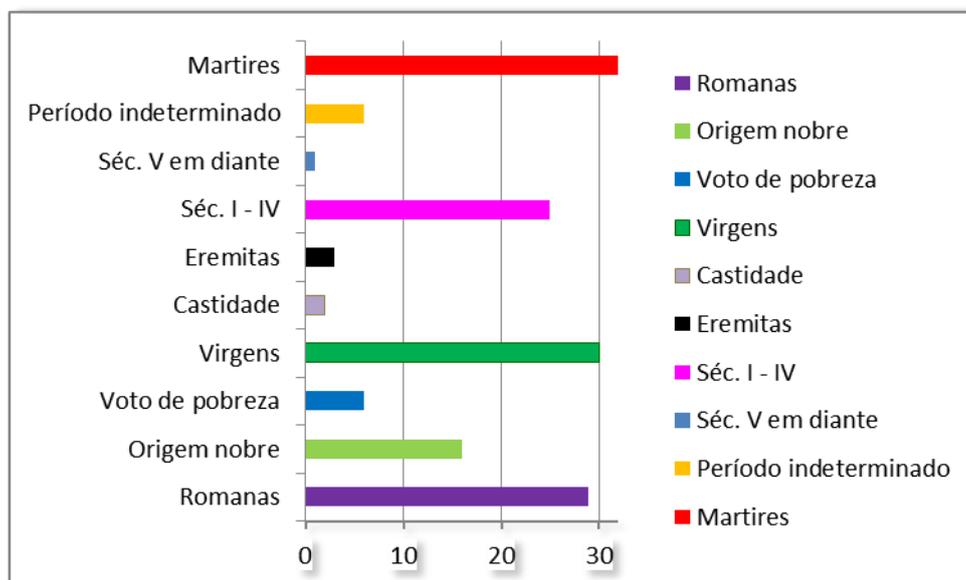


Gráfico 1 - características marcantes das santas da sala da recepção. Gráfico do autor.

Ainda sobre um aspecto geral e análise da tabela temos: 100% são mártires; 93,7% virgens; 6,2% fizeram voto de castidade (dentro dessa margem algumas foram casadas); 78,1% viveu entre o século I ao IV; 3,1% século V em diante; 6% indeterminados; 50% provém de origem nobre, 18,7% fizeram voto de pobreza e 9,3% foram viver como eremita²⁴⁹.

²⁴⁹ Em anexo tabela com as devidas especificações.



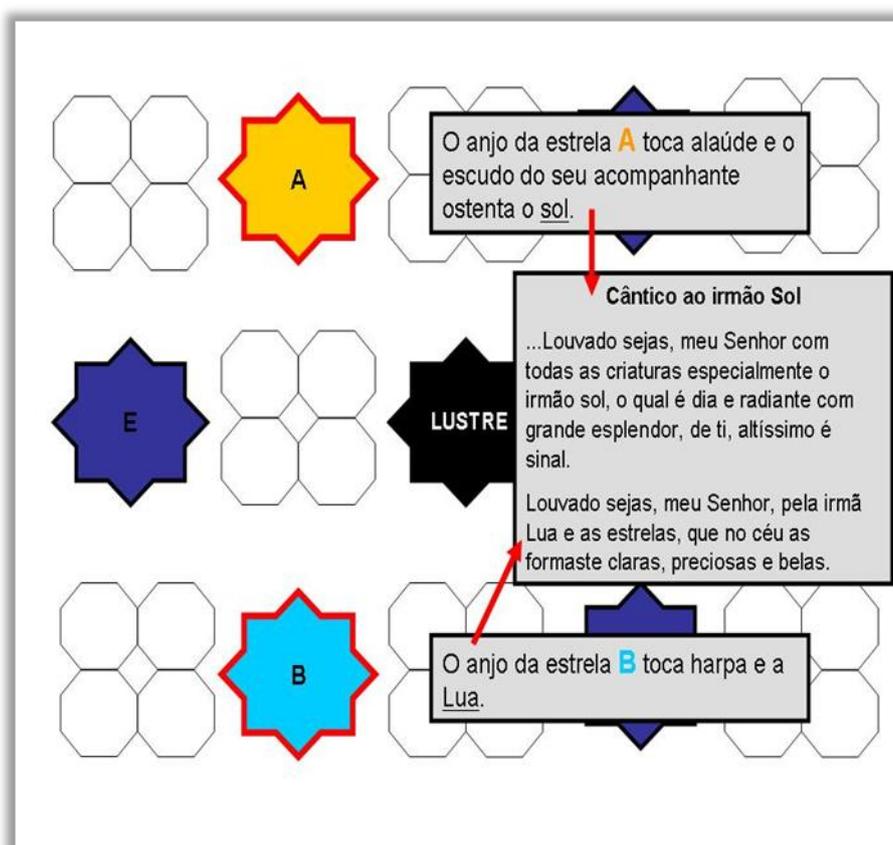
Esquema gráfico 21 - Olhares das trinta e duas virgens do teto da sala da recepção. esquema do autor.

Outra relação que podemos estabelecer entre as santas é a direção dos seus olhares. Como podemos ver no esquema gráfico 21, cada um dos conjuntos composto por quatro santas tem uma delas olhando pra direções variadas, às vezes na mesma direção, outras para lugares diferentes ou mesmo se entreolhando. Levando em consideração a representação da Virgem ao centro como rainha das santas e coroada como aparece na coroa do monograma, podemos entender essas mulheres como seguidoras do seu exemplo e pertencentes à sua corte celestial. Portanto, as virgens são auxiliares de Maria, ajudam na interseção divina entre homem e Deus. Um exemplo disso é uma imagem que está no capítulo seis, que mostra a Virgem enviando santas mártires em auxílio a um religioso acamado. Seus olhares, então, voltados para

todas as direções, traduzem-nos a constante vigília pelo mundo em auxílio a Maria.

A seguir, analisaremos o conjunto das sete estrelas de oito pontas contidas no forro da sala capitular. Nessas estrelas, há uma preestrutura composta por um anjo no centro da composição, acompanhado das chamadas Armas Marianas, que têm relação as qualidades da Virgem, e tocando um instrumento de corda.

De modo geral, os anjos que se apresentam com instrumentos musicais louvam a Virgem, o que por sua vez tem ligação com ofícios e ladainhas da Maria, mostrando seus poderes e qualidades.



Esquema gráfico 22 - Teto capitular destacando as estrelas A e B. Esquema do autor.



Figura 184 - Anjo com o alaúde e o escudo do sol. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

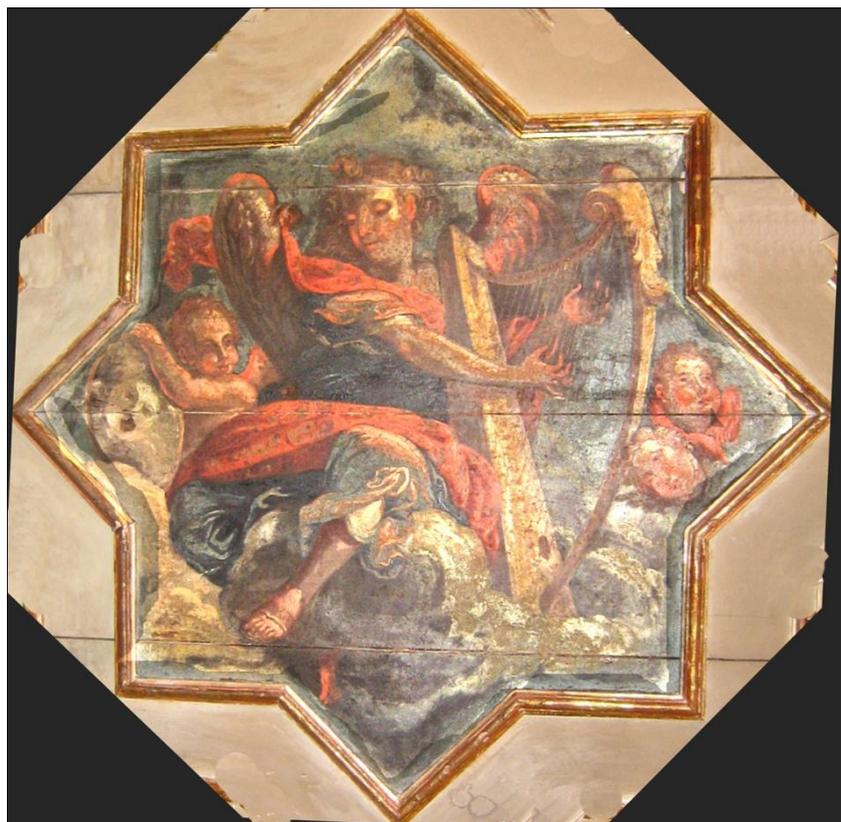


Figura 185 - - Anjo com a harpa e o escudo com a lua. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

No esquema gráfico 22, as estrelas destacadas de amarelo e azul foram denominadas A e B. O anjo A toca um alaúde e traz consigo um escudo com um sol. O anjo da estrela B toca uma harpa e traz a lua como arma. Esses elementos podem ser encontrados em uma das ladainhas de Nossa Senhora:

Como os raios claros do sol da justiça, resplandece a Virgem, dando ao sol cobiça. Mais adiante ainda sobre esse símbolo diz: fizeste nascer tão fecundo e como com nuvens cobristes o mundo.²⁵⁰

É importante destacar a figura da mãe de Jesus, que pode ser comparada ao exemplo de luz, de justiça e de fecundidade, como o “sol que nasce toda a manhã”, propondo uma analogia à soberania da Virgem como rainha²⁵¹. O nascer todo dia pode ser relacionado com a capacidade feminina da procriação.

²⁵⁰

Disponível em: <http://minhaprece.com/ladainhas/ladainha-de-nossa-senhora/>

²⁵¹

Apocalipse 12, 1.

A relação entre sol e lua pode, de certo modo, nos fazer estabelecer outras conexões com a Virgem como a rainha do sol, entre a ideia de masculino – sol e feminino – lua: o sol com a própria divindade e a lua com Maria, o que não deixa de ter uma ideia de hierarquia entre os astros, no que diz respeito ao seu tamanho e brilho.

Outra leitura possível dessas duas estrelas frisa suas posições: o sol e a lua estão um em cima do outro sugerindo um ciclo que não se encerra, eternamente, da mesma forma que tais astros podem ser vistos no cântico do irmão sol, criado pelo próprio São Francisco²⁵². E também com a própria mulher do Apocalipse, vestida de sol e com a lua sob seus pés.

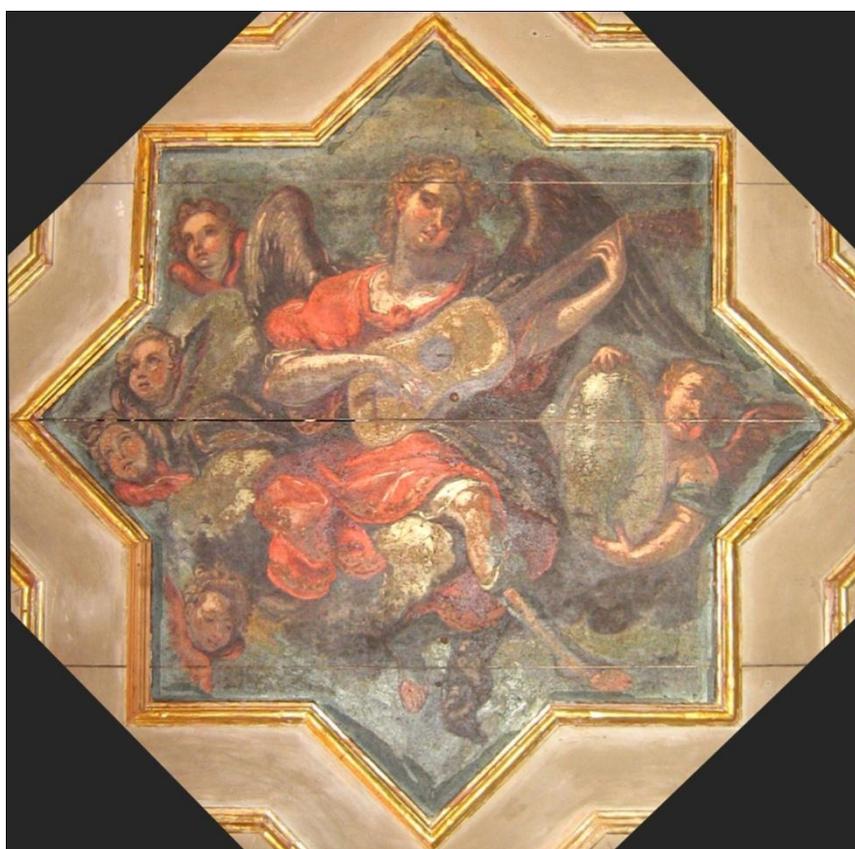


Figura 186 - - Anjo com o alaúde e o escudo com um ramo de oliveira. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

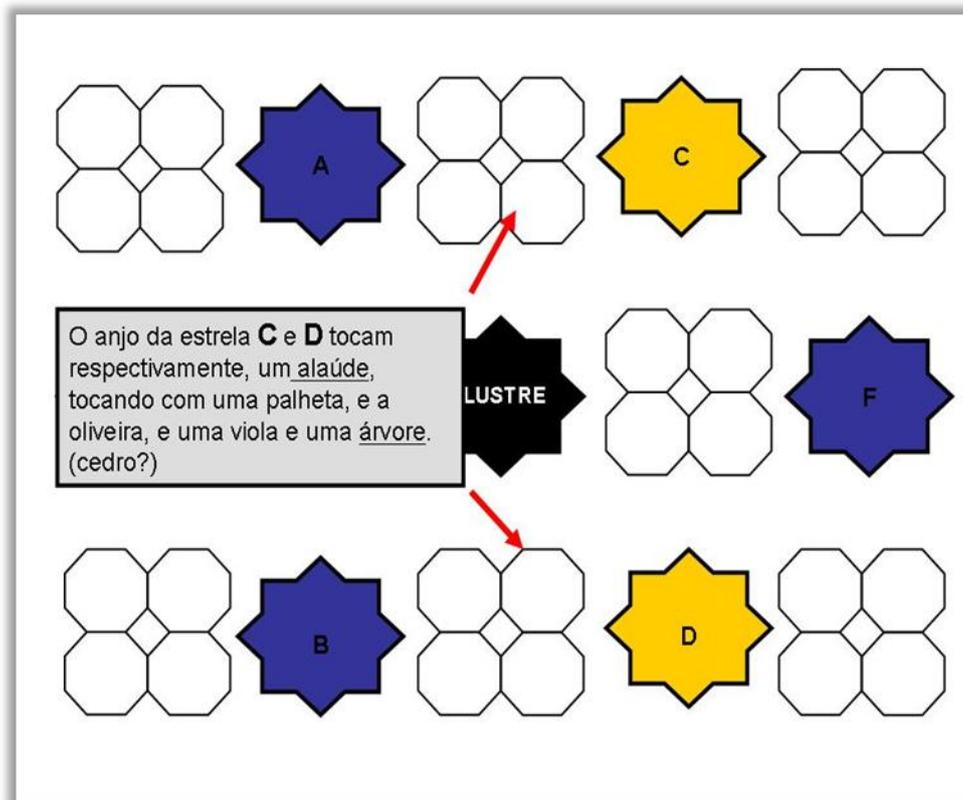
252

Cântico ao irmão Sol

“...Louvado sejas, meu Senhor com todas as criaturas especialmente o irmão sol, o qual é dia e radiante com grande esplendor, de ti, altíssimo é sinal. Louvado sejas, meu Senhor, pela irmã Lua e as estrelas, que no céu as formaste claras, preciosas e belas.” (Escritos Franciscanos I)



Figura 187 - Anjo com a viola e o escudo com a árvore. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

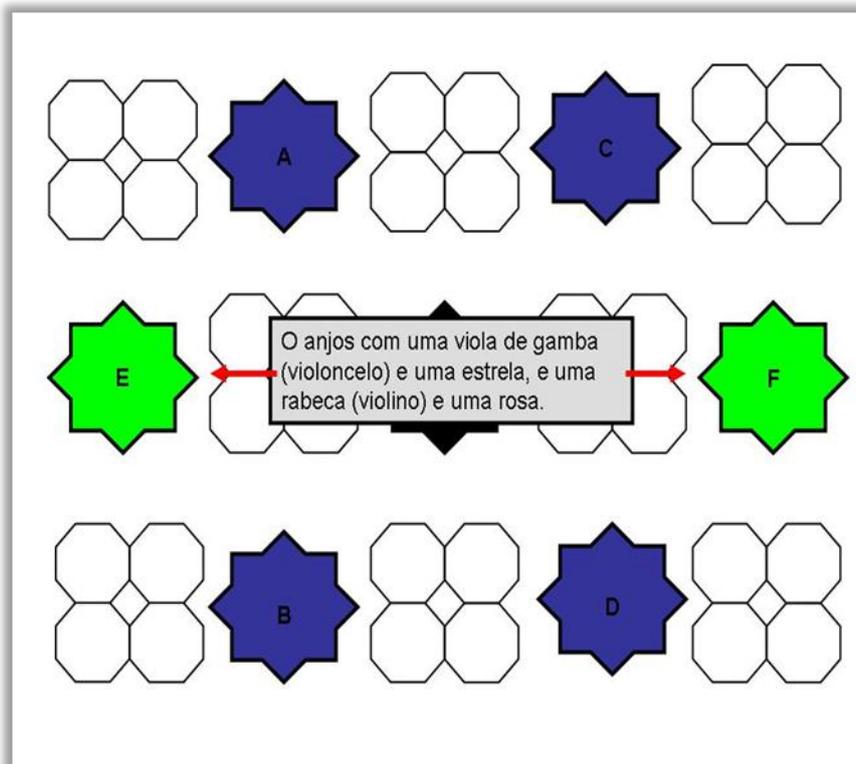


Esquema gráfico 23 - Teto capitelar destacando as estrelas C e D. Esquema do autor.

Os anjos C e D trazem oliveira e árvores, o que faz alusão à fertilidade, e isso porque, em uma de suas ladainhas, Maria é chamada de “florescente vara para ser mãe sua, e de Vós nasceu o Filho de Deus”²⁵³. A Virgem é o tronco da qual saem as flores e os frutos, assim como, no teto, ela está no centro da composição e os frutos à sua volta são as trinta e duas santas.

As referências ao lenho, à madeira, ao tronco e, sobretudo, à árvore, permitem-nos traçar uma analogia com a genealogia cristã, vista no esquema gráfico 27 deste capítulo. A Virgem é o canal direto entre Deus e o mundo para que o seu Filho venha a nascer.

²⁵³ Ver ladainha em anexo.



Esquema gráfico 24 - Teto capitelar destacando as estrelas E e F. Esquema do autor.

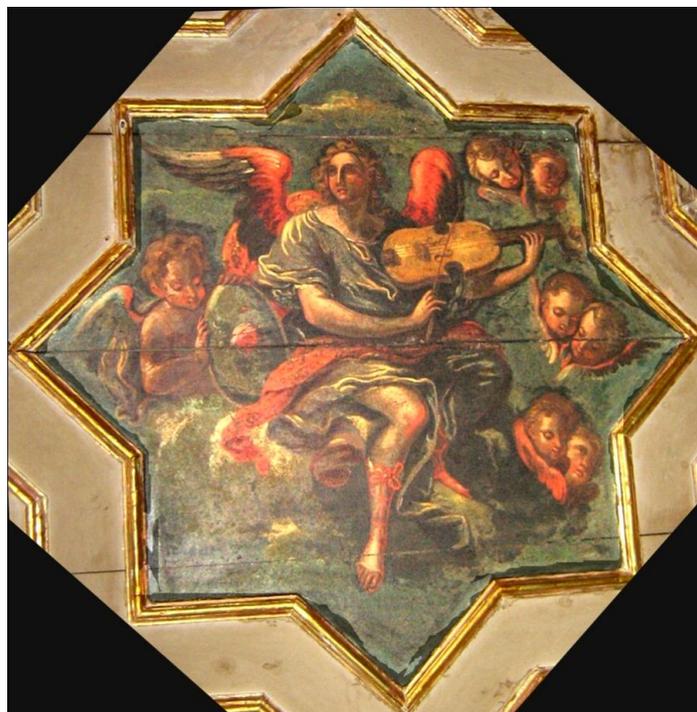


Figura 188 - Anjo com violino e o escudo com a rosa. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

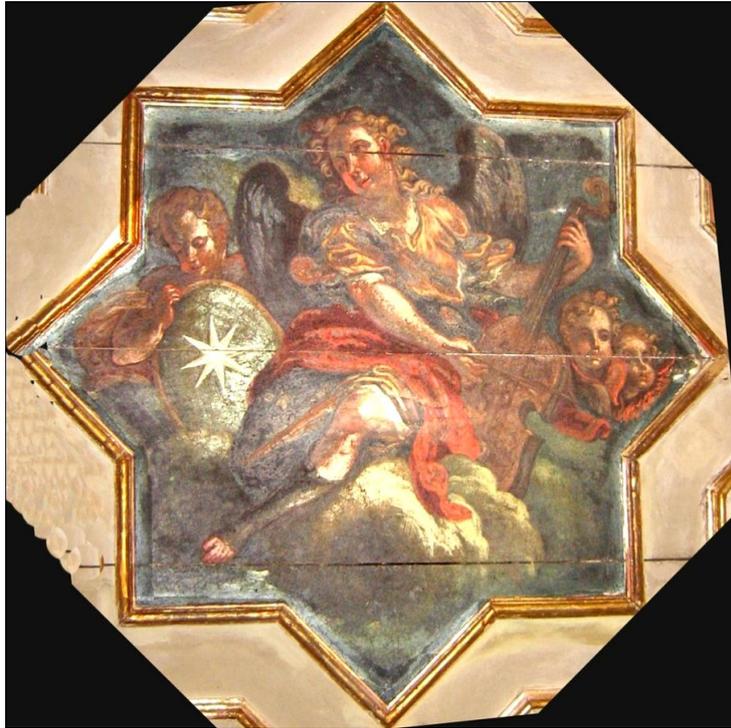


Figura 189 - Anjo com o violoncelo e o escudo com uma estrela. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Os anjos E e F trazem, respectivamente, uma estrela e uma rosa, que são elementos também presentes na ladainha de Nossa Senhora. As estrelas, cuja função é formar a coroa da Virgem, citada no livro de Apocalipse²⁵⁴, simbolizam eternidade e infinitude nas ladainhas, como: “*Rainha de clemência, de estrelas coroada.*” A Virgem aparece como estrela da manhã e também como a estrela de Jacó. Segundo Sobral, essa estrela já traduz a predestinação da Virgem²⁵⁵. A estrela repete-se, o que não deixa de ser uma reafirmação do simbolismo – pois o anjo e a estrela que aparecem no escudo são emoldurados por uma forma de estrela de oito pontas.

O anjo F carrega uma rosa que, segundo Lucker, pode estar

²⁵⁴ “Surgiu um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas”. (Apocalipse 12, 1)

²⁵⁵ SOBRAL, Luis de Moura. Ciclos da Pintura de São Francisco. In: _____ (org.). FLEXOR, Maria Helena Flexor Ochi e FRAGOSO, Hugo OFM. **A Igreja e Convento de São Francisco da Bahia**. Salvador: Odebrecht 2009. P. 298.

Associada simbolicamente ao amor, à morte e ao paraíso, em virtude de seu perfume, beleza, e transitoriedade. [...] Nas mãos dos anjos, as rosas indicam o Paraíso. A mãe de deus reina no Paraíso de Dante no cálice de uma rosa celeste branca. Como rosa “sem espinhos” (= sem pecado), Maria, símbolos de; a partir do século XIV, motivo iconográfico de “Maria na Sebe de rosas”. Na cor vermelha a flor indica a Paixão de Cristo e o sangue dos mártires; cinco rosas simbolizam as chagas de Cristo.²⁵⁶

associado ao que vemos na ladainha de Nossa “rosa mística”: a rosa transmite a ideia da Virgem pura, isenta do pecado. Ela reafirma a certeza de que Maria está no céu ao lado de Deus e faz alusão à mulher perfeita sem pecados mãe do Cristo, virgem e imaculada que concebeu o Cristo sem a mancha do pecado original.

Após essa breve análise, podemos observar como existe uma coerência entre os forros do convento, que foram pensados de forma a constituir um único discurso, e cujo tema central é defender a ideia da Imaculada Conceição. O forro capitular atribui um maior enfoque ao culto mariano, mostrando suas qualidades, sua soberania na hierarquia celeste. Assim como todas as que têm relação com a temática mariológica, sua iconografia está baseada nos textos, sobretudo Ofícios²⁵⁷, que cantam e louvam a Virgem.

4.4 Pintura de cavalete da sacristia

A Sala do Capítulo tem, afixado em suas paredes, um conjunto de dez painéis de madeira com temáticas marianas. Eles estão diretamente ligados às orações dedicadas à Virgem, especialmente à Ladainha de Nossa Senhora, onde podemos encontrar muitos dos ideais da campanha franciscana a favor do dogma da imaculada Conceição.

²⁵⁶ LUCKER, 263.

²⁵⁷ Mencionados no subitem 3.2.

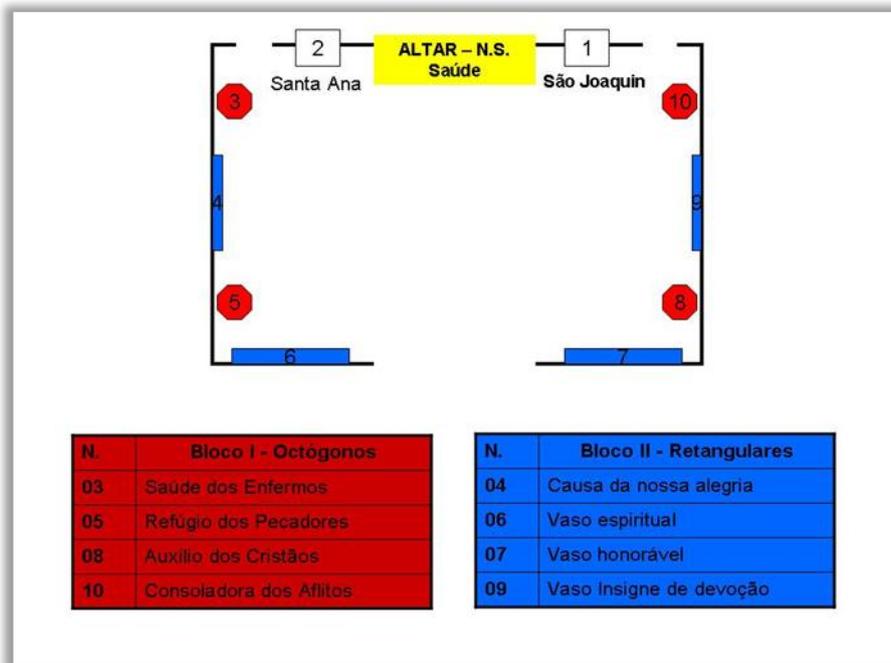


Figura 190 - Anjo e São Joaquim e Santa Ana - sala capitular. Fotos do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

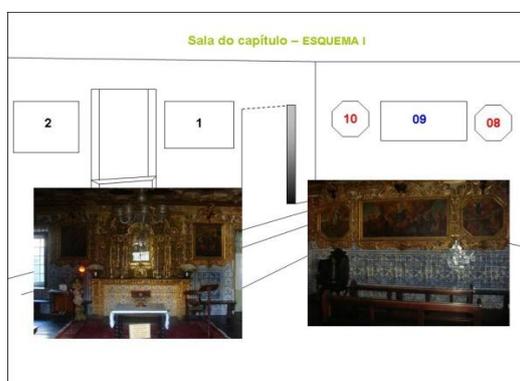
De acordo com Luis de Moura Sobral, o mesmo artista que pintou o forro desta sala, Antônio Simões Ribeiro²⁵⁸, teria pintado os quadros 1 e 2 (figura 190), com a figuração de São Joaquim e Santa Ana, pais de Maria, avós de Jesus. Os oito painéis restantes foram executadas por um artista baiano anônimo, tendo como insiração gravuras de Martin Engelbrecht, a partir de desenhos de Christoph Scheffler, contidas em um livreto presente na biblioteca do supracitado convento, publicado em Augsburg, em 1732, com as Litanias da Virgem.²⁵⁹

²⁵⁸ Sobral concorda com a afirmação de Carlos Ott, o primeiro pesquisador a ter feito tal constatação. (SOBRAL, 2009, p. 282)

²⁵⁹ Id, 283.



Esquema gráfico 25 - Planta baixa da sala capitular, com destaque das diferentes temáticas entre os painéis de madeira. Esquema do autor.



Esquema gráfico 26 - Recomposição gráfica da sala capitular com seus respectivos painéis. Fotos e esquema do autor.

Para Sobral, as pinturas de Antônio Simões Ribeiro constituiriam o “prólogo ao discurso plástico do conjunto”²⁶⁰. Consideramos tal colocação pertinente, uma vez que o discurso plástico assim construído, com prólogos e apresentações,

²⁶⁰ Id. Ibid., p. 282.

assemelha-se à própria estrutura litúrgica das ladainhas e ofícios que são iniciados através de prólogos.

O próprio Ofício da Imaculada Conceição cita o nome da Virgem dizendo no momento das “primas”: *Antes que nascida fostes, Virgem santa, no ventre ditoso de Ana concebida*²⁶¹. Por essa razão, os quadros iniciais mostram o casal progenitor da Virgem como forma de preparação dos discursos e demonstração de suas origens.

Todas as orações e ofícios realizados pelos frades obedecem a uma estrutura de invocações pautadas em hierarquias celestiais, onde inicialmente se louva a Trindade e posteriormente, nas antífonas, a Virgem, para que assim seja rezada a parte da oração referente ao que estava proposto naquele momento (exemplo: terça prima...), conforme o exemplo do início da própria Ladainha de Nossa Senhora:

Senhor, tende piedade de nós.
Jesus Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Jesus Cristo, ouvi-nos.
Jesus Cristo, atendei-nos.

Deus Pai do Céu, tende piedade de nós.
Deus Filho, Redentor do mundo, tende piedade de nós
Deus Espírito Santo, tende piedade de nós.
Santíssima Trindade, que sois um só Deus, tende piedade de nós.

Santa Maria, rogai por nós.
Santa Mãe de Deus, rogai por nós.
Santa Virgem das virgens, rogai por nós.²⁶²

Observa-se que, apesar desta Ladainha de Nossa Senhora enaltecer a figura de Maria, também há uma preocupação em, inicialmente, invocar o Pai, o Filho e o Espírito Santo, obedecendo-se à hierarquia celeste, para depois rogar à Virgem. É nossa hipótese que o discurso imagético do convento tenha base na

²⁶¹ Disponível em: <http://www.cademeusanto.com.br/Oficioimaculada.htm>

²⁶² Disponível em: <http://minhaprece.com/ladainhas/ladainha-de-nossa-senhora/>

estrutura litúrgica proposta pela Igreja, apresentando relações de paralelismo. Assim, em um local onde a Virgem será exibida através de representações visuais embasadas em textos religiosos, é coerente pensar que a estrutura do discurso visual tenderá a seguir o mesmo modelo de ilustrar as ladainhas e ofícios. A mensagem do texto das ladainhas, cantada e rezada, encontra seu correspondente nas imagens que podem ser vistas no teto e nas paredes.

Em relação aos oito painéis restantes, Sobral os divide em dois blocos distintos, que podem ser mais bem visualizados no esquema gráfico 32. Essa separação se dá de acordo com os versos contidos no texto da ladainha. O conjunto vermelho (bloco I) corresponde aos octógonos e os azuis (Bloco II) correspondem aos quadros retangulares/quadrados. Se tomarmos o seguinte trecho da Ladainha de Nossa Senhora²⁶³ e o compararmos com o esquema gráfico V, veremos que as frases de seus versos correspondem às legendas dos quadros do bloco I.

Saúde dos enfermos, rogai por nós.
 Refúgio dos pecadores, rogai por nós.
 Consoladora dos aflitos, rogai por nós.
 Auxílio dos cristãos, rogai por nós.²⁶⁴

Na tabela abaixo, é possível verificar as suas inscrições junto aos números correspondentes às gravuras do livreto das Litanias de Nossa Senhora²⁶⁵:

Tabela 5 - Santas do Bloco I - Vermelho

Legenda da Obra	Tradução	Gravura correspondente
<i>Salus Internorum</i>	Saúde dos enfermos	44
<i>Refugium Peccatorum</i>	Refúgio dos Pecadores	45
<i>Consolatrix Affictorum</i>	Consoladora dos Aflitos	46
<i>Auxilium Christianorum</i>	Auxílio dos Cristãos	47

²⁶³ O texto completo está em anexo.

²⁶⁴ Disponível em: <http://minhaprece.com/ladainhas/ladainha-de-nossa-senhora>

²⁶⁵ Neste libreto há gravuras que ilustram a litanias de Nossa Senhora, elas por sua vez seguem uma numeração e estão destacadas na tabela 06.



Figura 191 - Saúde dos Enfermos. Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.

Na imagem 16, (Figura 191) que tem como tema “Saúde dos Enfermos”, vemos a Virgem como mãe, como aquela que cuida dos seus filhos doentes. Maria, que está de pé ao fundo da pintura, traz em seu colo Jesus, e tem atrás de si alguns anjos. Mais à frente, vemos um homem deitado em uma cama, de braços abertos, com um rosário pendurado em seu pescoço. E no primeiro plano há uma mesa sobre a qual estão alguns recipientes de cor branca, juntamente a uma toalha e um crucifixo. A imagem ilustra um dos trechos da Ladainha de Nossa Senhora, como aparece na citação acima, e busca exibir a mãe do Cristo como remédio para aflição do doente que se mostra como seu devoto pelo fato de exibir o rosário em seu peito.

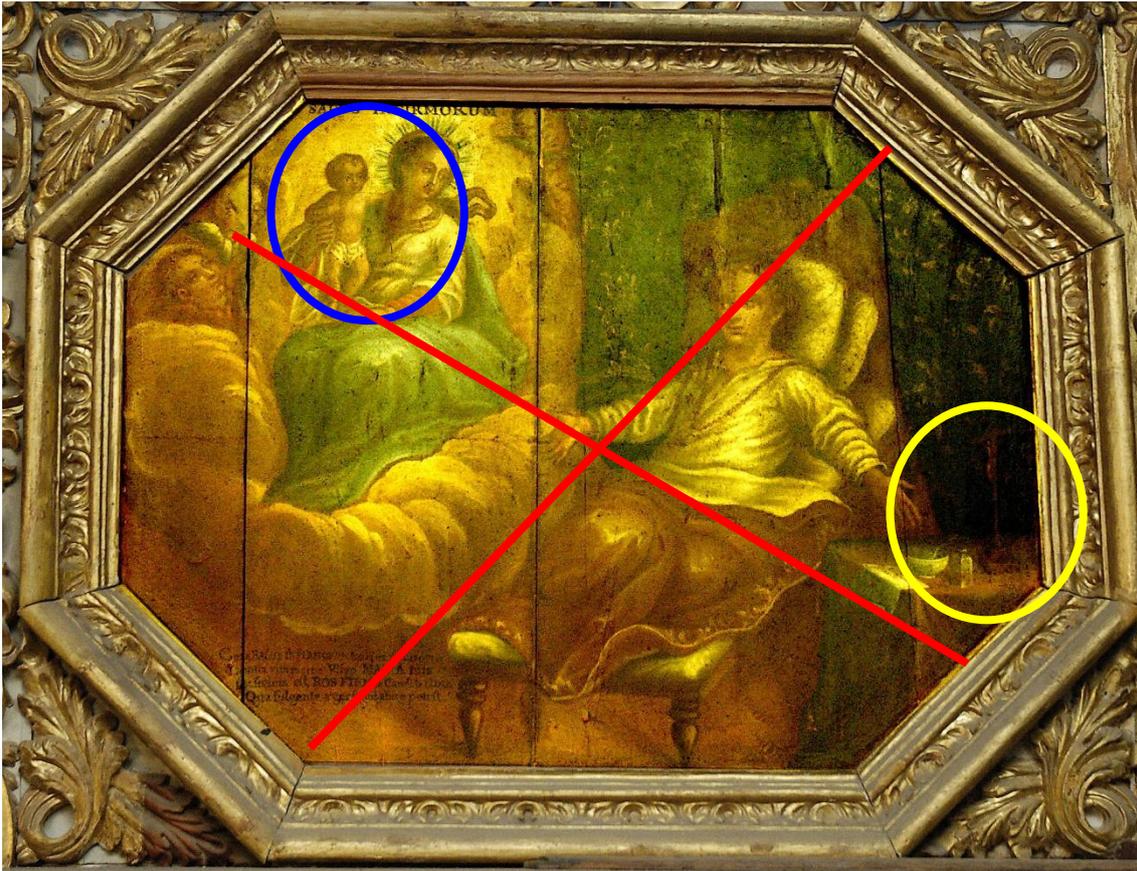


Figura 192 - Saúde dos Enfermos (marcação do autor). Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.

A composição está constituída em “X”, tendo uma diagonal que coloca nos extremos a Virgem e o fármaco (figura 192). Uma vez que a primeira é proporcionalmente muito maior do que o segundo, a imagem a exhibe como o maior e mais poderoso dos remédios para os doentes, aquela que pode interceder pela vida do enfermo junto ao seu filho, também ali presente. Além disso, Maria está acompanhada de seu exército de anjos, de acordo com o que diz a ladainha. O fato de exhibir seu filho, além da referência a seu papel de intercessora, também reforça seu caráter de mãe dedicada. A outra linha diagonal une a cama com o doente e uma inscrição aos seus pés, que se encontra ilegível, mas cujo teor conhecemos através da descrição de Sizing²⁶⁶.

²⁶⁶ Veremos logo abaixo.

Outro aspecto importante nesta imagem é o contraste entre morte e vida: entre o Cristo no crucifixo (círculo amarelo) e o Cristo vivo (círculo azul), sendo que o primeiro lado está mais escuro e o segundo está totalmente iluminado (figura 186). Da mesma forma, demonstra a fé e a oração representadas simbolicamente por aquele objeto, juntamente com o rosário, como via de aproximação de Deus, passando pelo caminho crucifixo/Cristo e Rosário/Maria.



Figura 193 - Comparação entre gravura e imagem do convento. Foto do autor e gravura. Foto e montagem do autor.

Na figura 192, podemos estabelecer uma comparação entre o painel “Saúde dos enfermos” com a sua fonte, a gravura retirada do livro “Elogia a Maria” publicado em Augsburgo em 1732²⁶⁷. Podemos observar, por meio da

²⁶⁷ REDELIO, A.C. *Elogia Mariana olim à A. C. Redelio Belg. Mechl: S.C.M.L.P. concepta Nunc devotæ Meditationi fidelium ad augmentum cultus Bmæ Virg: Deiparæ inventa et delineata per Thomam Scheffler, et aeri incisa à Martino Engelbrecht Chalcographo Augustano. Cum Priv. Sac. Cæs. Maj. A.º 1732.*

comparação que o pintor buscou compor a imagem com uma estrutura bem semelhante à da gravura: a posição das personagens em cena; a cama na diagonal no quarto; a gestualidade das personagens; a frase que sai da boca da Virgem; a mesa ao lado do acamado com portando os mesmos objetos. Contudo, pode-se observar que o artista de Salvador, desconhecido, adaptou a cena que aparece em uma moldura retangular a uma octogonal. Destacamos como a principal diferença nessa adaptação, a presença do menino Cristo no painel a óleo e não na gravura.

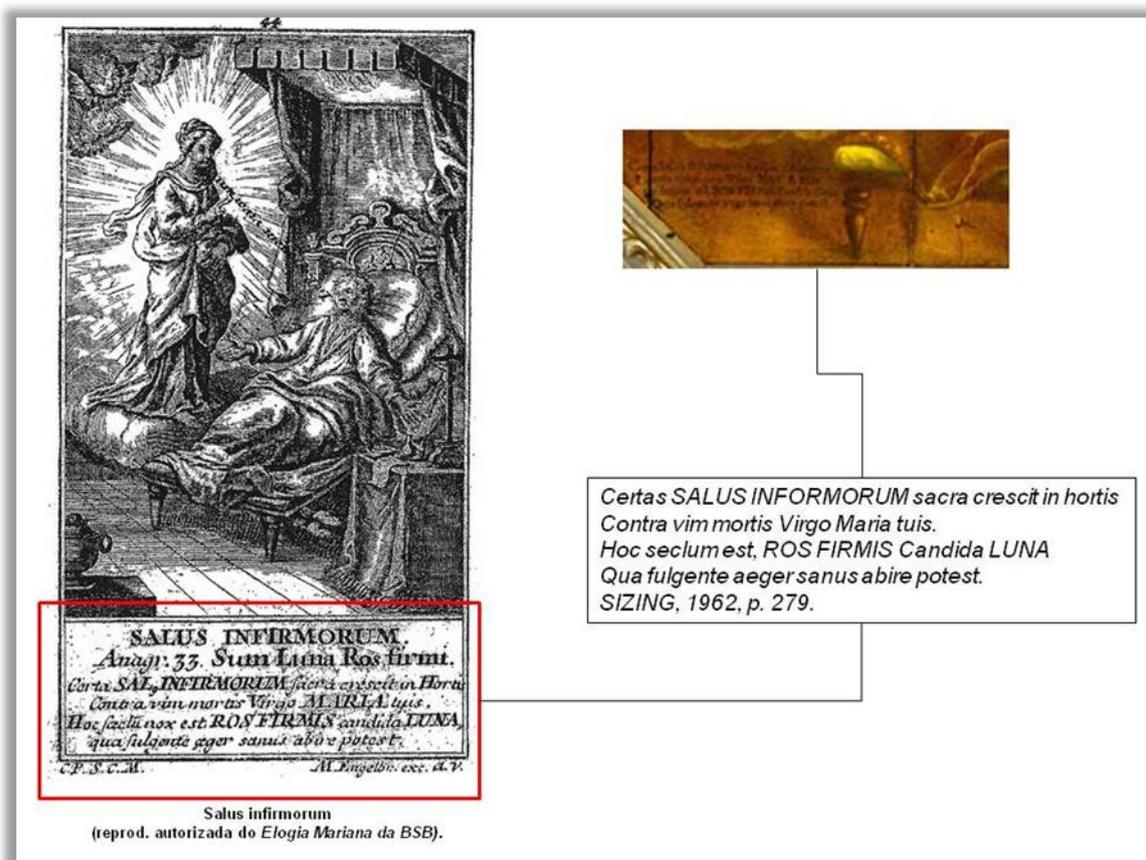


Figura 194 - Associação entre legendas da gravura e da pintura. Foto do e montagem do autor.

Conforme podemos comparar entre a figura acima e a transcrição de Sizing, o texto nas duas imagens é idêntico.



Figura 195- Refúgio dos Pecadores. Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.

A imagem reproduzida na figura 195 tem uma composição distinta. Triangular, no centro dela está a Virgem, e que pode ser intitulada de “Refúgio dos pecadores”, conforme descrito na própria imagem. Maria está de braços

abertos, cobrindo com seu manto um casal ajoelhado e de mãos levantadas, com a mulher à esquerda e o homem à direita. Em cada uma de suas mãos a Virgem segura um livro. Aos pés da Virgem, no canto inferior direito, encontra-se um esqueleto, e ao lado oposto há um demônio. Além disso, a Virgem, representada em escala desproporcional em relação às outras figuras do octógono, toca o céu com a sua cabeça, e está ladeada de anjos.

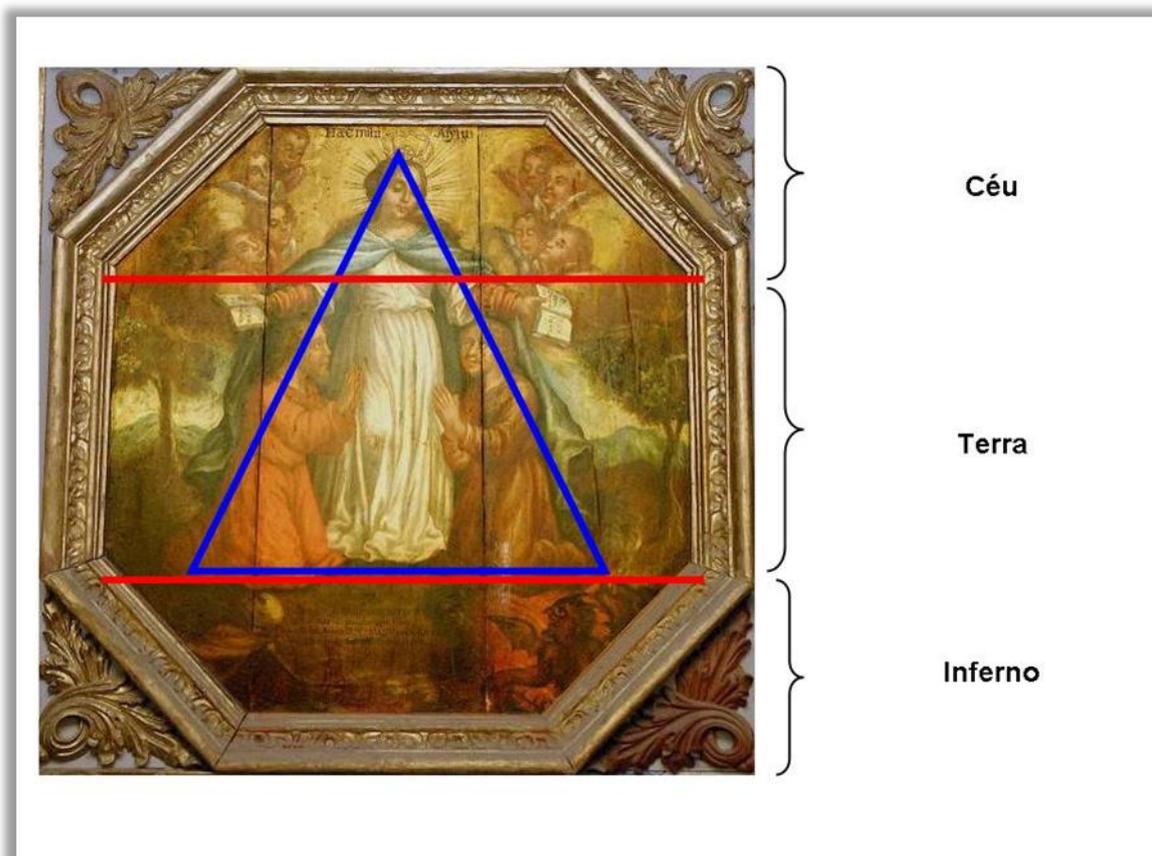


Figura 196- Refúgio dos Pecadores (marcação do autor). Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Frago e montagem do autor.

É importante salientar o fato de que o quadro apresenta três espaços: céu, terra e inferno (figura 196). No primeiro está o diabo, em meio a chamas, e ao seu lado, o esqueleto que evoca a morte dos pecadores.

No espaço terrestre está o casal, suscetível à influência do diabo e ao pecado. Ao fundo, é possível observar uma paisagem, com árvores e montanhas, que

reforça a identificação daquele espaço. De joelhos, eles pedem a intercessão da Virgem, que lhes mostra o caminho para alcançar o céu por meio da palavra de Deus, que é a Bíblia. A composição triangular sugere um estreitamento entre a graça divina e o alcance da salvação, especialmente comparando a base do triângulo com seu ápice, como diz o Evangelho: “Entrai pela porta estreita, porque larga é a porta e espaçoso o caminho que conduzem à perdição e numerosos são os que por aí entram. Estreita, porém, é a porta e apertado o caminho da vida e raros são os que o encontram.” (Mateus 7, 13-14). O fato de que se trata de laicos e não de religiosos, e isso em um local reservado a estes últimos, indicaria a intenção da Ordem de colocar os seus frades em uma posição acima deles.

O espaço celeste está representado pela cabeça coroada da Virgem, ladeada pelos anjos. Aos seus pés temos o diabo; simbolicamente ela teria pisado na cabeça dele quando deu a luz a Jesus, o filho de Deus.

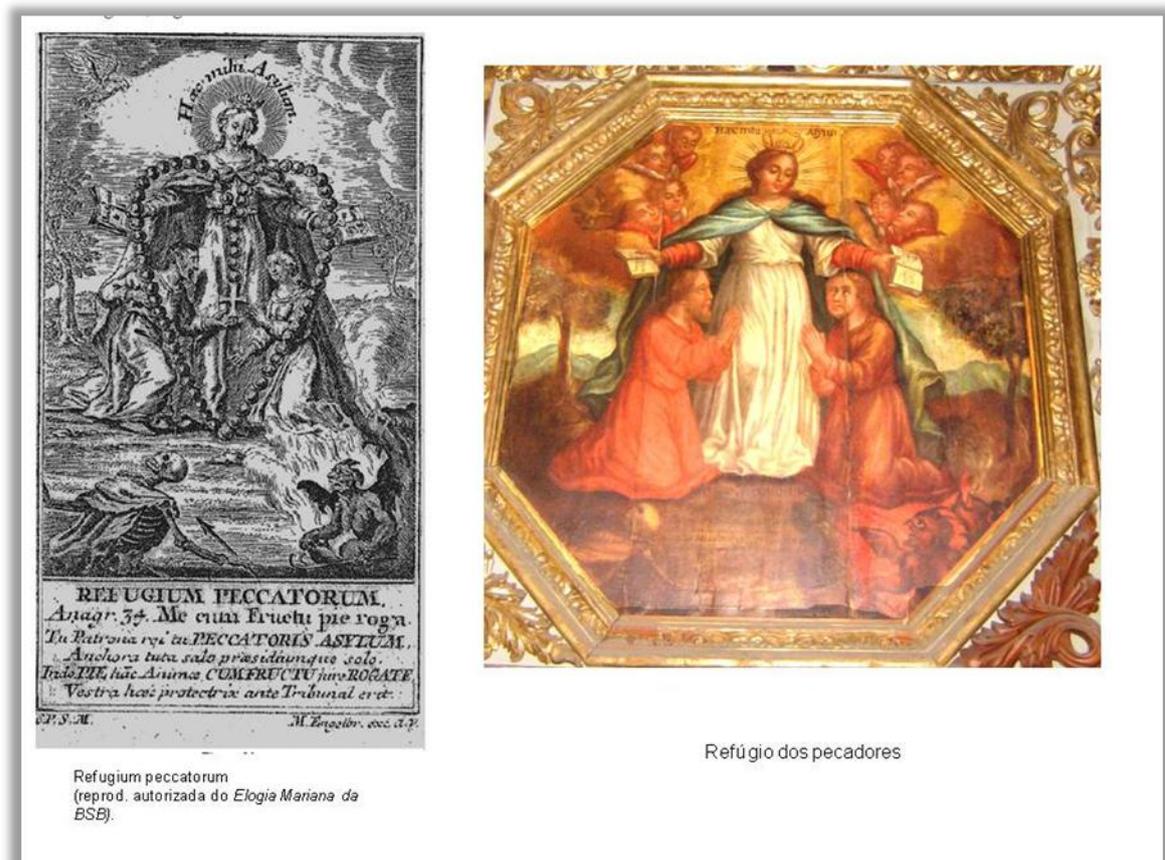


Figura 197- Comparação entre gravura e imagem do convento. Foto do autor e gravura.

Analisando a figura 198, podemos estabelecer as similitudes e diferenças entre a fonte iconográfica usada pelo artista do convento de Salvador e a pintura. Em relação às semelhanças, que predominam, podemos elencar: a estrutura da composicional da imagem; os gestos das personagens e a sua disposição nas imagens; e os atributos usados pela Virgem em suas mãos. Destacamos também que, embora aqui haja uma adaptação de linguagem visual, da gravura para a pintura, e ainda o tipo de suporte, a imagem copiada consegue manter as estruturas cenográficas propostas pela fonte. Entre as diferenças podemos citar: o rosário que na gravura aparece como se fosse o coração da Virgem e abraça seus filhos; os anjos querubins que ladeiam a cabeça da Virgem. Entretanto, podemos apontar principalmente duas mudanças importantes: na pintura, a Virgem assume um papel de maior destaque, pela

cor branca de sua túnica, pela própria ausência do grande coração e pelo espaço menor ocupado pelo diabo e pelo esqueleto.

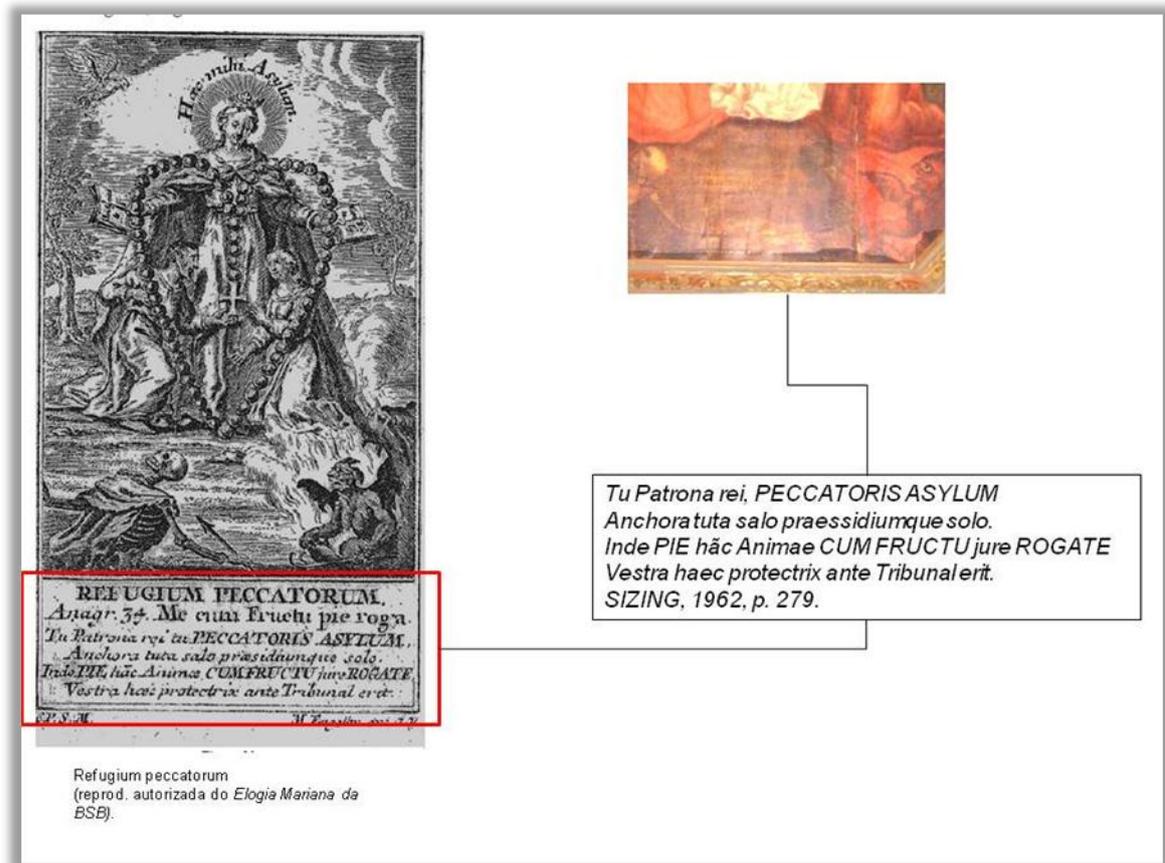


Figura 198 - Associação entre legendas da gravura e da pintura. Foto e montagem do autor.

Como é possível observar (figura 198), a pintura conserva a legenda, mas esta tem menos destaque do que na gravura, até por causa do próprio suporte dessa, um livro, que estimula a importância do texto escrito. Isso ocorre em todos casos que veremos a seguir.



Figura 199 - Refúgio dos Aflitos. Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.

A figura 199, cujo tema é “Consoladora dos aflitos”, traz uma nova aparição da Virgem. Ela está no centro da imagem e na parte superior, rodeada por anjos. Um deles segura uma partitura para o Cristo, que está de pé em uma nuvem à

frente da Virgem tocando um instrumento de cordas. Abaixo do espaço celeste se encontra um casal que olha para cima com semblante aflito. Dos olhos de ambos saem linhas com inscrições em latim que não são legíveis. Pela presença do rio separando-os, a aflição viria daí, de uma possível separação. A mulher, que está ao lado direito, enxuga o rosto com uma toalha.

Além da intenção de ilustrar o texto da Ladainha de Nossa Senhora, a imagem também transmite a ideia de que a Virgem é um caminho seguro para chegar a Cristo, uma vez que sempre é representada exibindo seu filho.



Figura 200 - Comparação entre gravura e imagem do convento. Foto do autor e gravura.

Na figura 200, chamamos a atenção para as seguintes semelhanças entre as imagens: a composição triangular entre as personagens que estão na terra e a Virgem com o Cristo no céu; o rio que passa entre o casal; os anjos que acompanham e auxiliam o Cristo e a Virgem. Entre as diferenças, podemos

destacar o cenário do fundo da pintura, mais simples do que o da gravura, com menos elementos. Na gravura, o terceiro plano tem uma cidade em chamas, ao passo que na pintura o horizonte é apenas composto por algumas árvores e o limite entre céu e terra. Essa simplificação da imagem deve ter sido causada pela adaptação ao suporte octogonal, além de concentrar mais a atenção na Virgem.

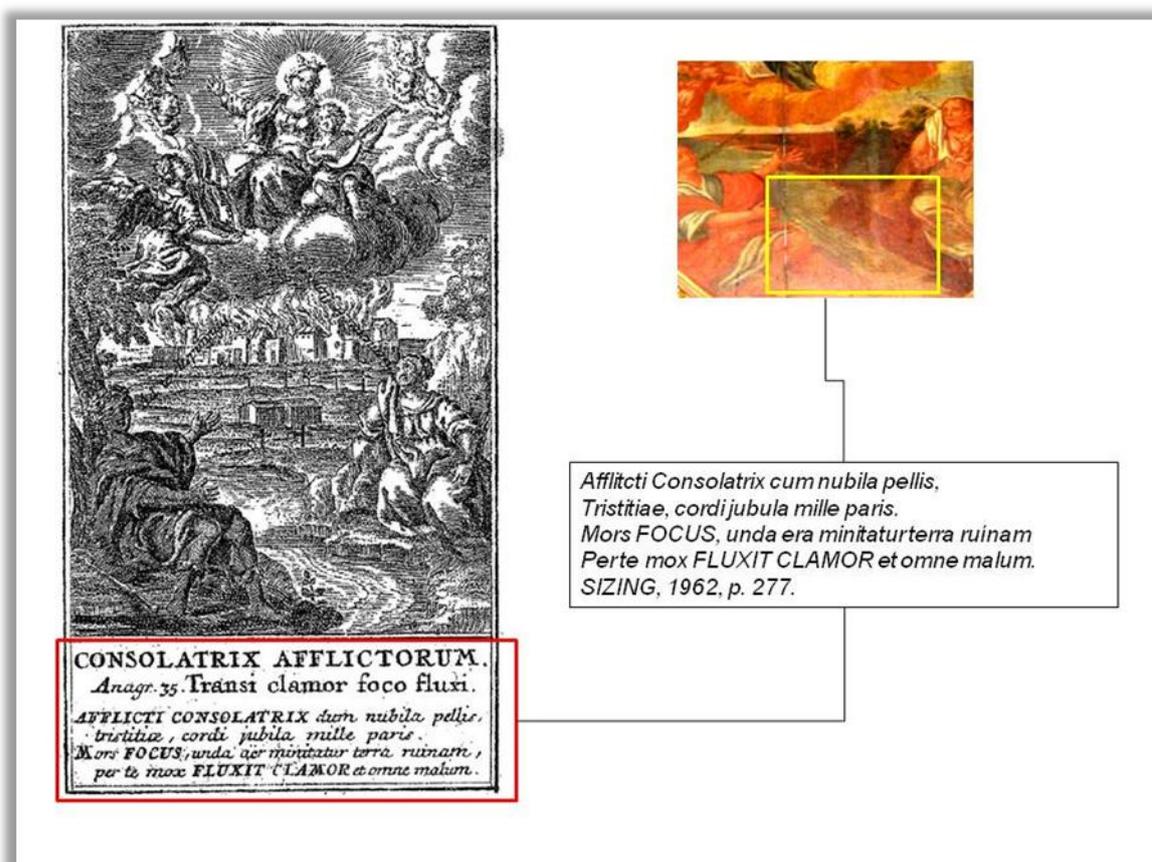


Figura 201 - Associação entre legendas da gravura e da pintura. Foto do e montagem do autor.

Na figura 201, a comparação nos permite constatar que aqui também há uma reprodução da legenda da gravura no painel de madeira.



Figura 202 - Auxílio dos Cristãos. Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso

Na imagem seguinte (figura 202), que tem como tema o “Auxílio dos cristãos”, a Virgem aparece no meio de nuvens, ao centro, para auxiliar um grupo de navegadores à deriva após um naufrágio, bem como o homem que está sobre uma ilha de pedra, pedindo a sua intercessão. A imagem representa a Virgem como aquela que auxilia os cristãos em todos os momentos, desde os maiores perigos até a hora da morte.

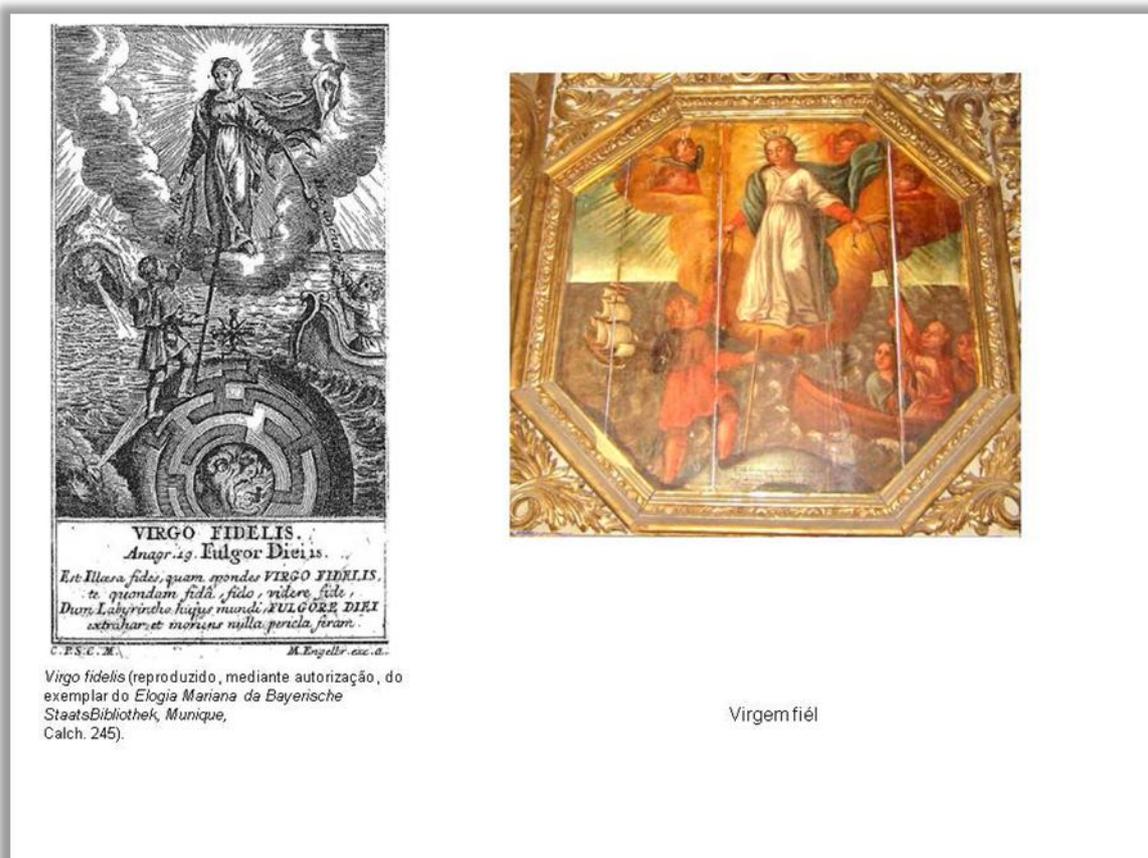


Figura 203 - Comparação entre gravura e imagem do convento. Foto do autor e gravura.

Na figura 203, vemos que o pintor do convento procurou manter a composição da imagem, a disposição das personagens e os atributos simbólicos portados por elas. Todavia, no que diz respeito ao cenário, há modificações consideráveis, sobretudo o desaparecimento, na pintura, do labirinto, tendo sido cortado mais acima, a ponto de parecer apenas um suporte, quase um rochedo. Possivelmente isso se deve à adaptação ao suporte octogonal, além da busca de conceder toda a ênfase à Virgem. Da mesma forma, essa simplificação fez excluir o sopro dos dois ventos que designam a tempestade. Por outro lado, na pintura, o barco ganhou mais personagens e a nuvem em volta de Maria foi povoada por anjinhos – o que se explicaria pelo fato de que a Nossa Senhora, invocada como a Virgem dos Anjos, ser a padroeira dos franciscanos.

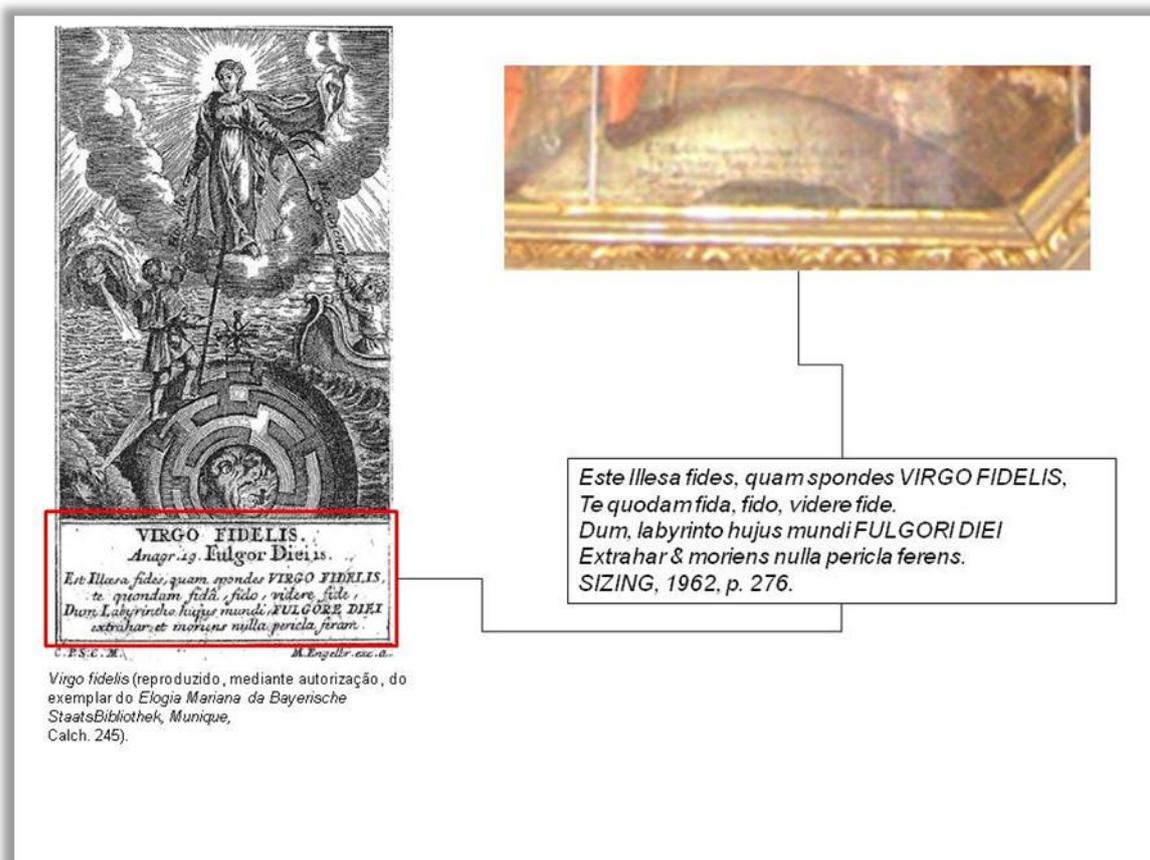


Figura 204 - Associação entre legendas da gravura e da pintura. Foto do e montagem do autor.

Na figura 204 vemos a comparação das legendas, sempre coincidentes.

Assim como fizemos com o bloco vermelho, também procederemos com o grupo azul (tabela 7).

Tabela 6 - Legendas do bloco II - azul.

Legenda da	Tradução	Gravura correspondente
<i>Causa Nostrae Laetitiae</i>	Causa da nossa alegria	33
<i>Vas Espiritual</i>	Vaso Espiritual	34
<i>Vas Honorabile</i>	Vaso Honorável	35
<i>vas insigne devotionis</i>	Vaso insigne de devoção	36

Antes de iniciarmos as análises dos ditos painéis, é importante destacar que nas gravuras originais as personagens franciscanas não aparecem. Ou seja, há uma adaptação delas ao contexto para quais os painéis foram criados, de modo a colaborar com seu programa iconográfico. Sobral chama essas adaptações de “franciscanizações”.



Figura 205 - Causa da nossa alegria. Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.

Nesta imagem (figura 205), intitulada “Causa da nossa alegria”, a Virgem está no centro da composição, rodeada por homens e anjos que tocam e cantam em seu louvor.



Figura 206 – Detalhe da Virgem dos Instrumentos. Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.

A Virgem (figura 206) no centro da composição está no céu e distribui os instrumentos para que o rito aconteça – a música. Ou seja, ela estimula através do seu ato, os cânticos em seu louvor. Além disso, ela está sentada sobre uma nuvem sobre a qual se pode ler: “*Non audita fuit suavior orbe chelys*”: “Não há música mais suave no mundo” – em um jogo com o conforto do assento de nuvens e com a suavidade da música.

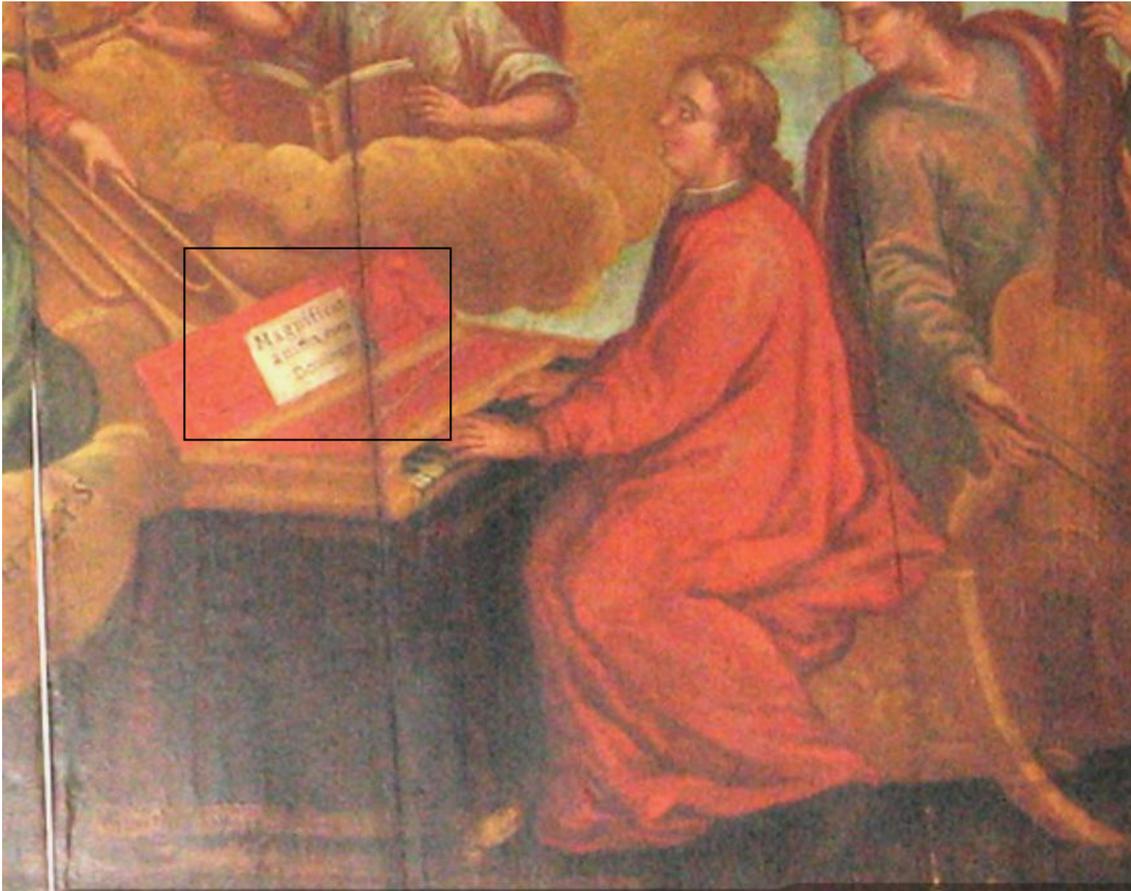


Figura 207 - Pianista e, em detalhe, partitura do *Magnificat* (marcação do autor). Foto do arquivo pessoal do Frei Hugo Fragoso.

No piano, observa-se uma partitura com uma inscrição do *Magnificat*, cântico criado a partir do louvor a Deus pela Virgem no Evangelho de Lucas²⁶⁸ (figura 207). O trecho da música que aparece na partitura do pianista com o título do texto visível mostra ao espectador a quem se dirige a música, assim como também mostra Maria ouvindo-a e aceitando-a.

²⁶⁸ “E Maria disse: Minha alma glorifica ao Senhor, meu espírito exulta de alegria em Deus, meu Salvador, porque olhou para sua pobre serva. Por isto, desde agora, me proclamarão bem-aventurada todas as gerações, porque realizou em mim maravilhas aquele que é poderoso e cujo nome é Santo. Sua misericórdia se estende, de geração em geração, sobre os que o temem. Manifestou o poder do seu braço: desconcertou os corações dos soberbos. Derrubou do trono os poderosos e exaltou os humildes. Saciou de bens os indigentes e despediu de mãos vazias os ricos. Acolheu a Israel, seu servo, lembrado da sua misericórdia, conforme prometera a nossos pais, em favor de Abraão e sua posteridade, para sempre. Maria ficou com Isabel cerca de três meses. Depois voltou para casa”. (Lucas 1, 46-56)



Figura 208 - Plano terreno e plano celeste (marcações do autor). Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Na imagem, vemos que há dois louvores que ocorrem concomitantes, o da corte celeste (destacado pelo quadrado amarelo) e o da corte terrena (destacado pelo quadrado vermelho). De certa forma, há uma reafirmação da exaltação da Virgem com cânticos, pois quando isso é feito na terra, o mesmo se repete no céu (figura 208).

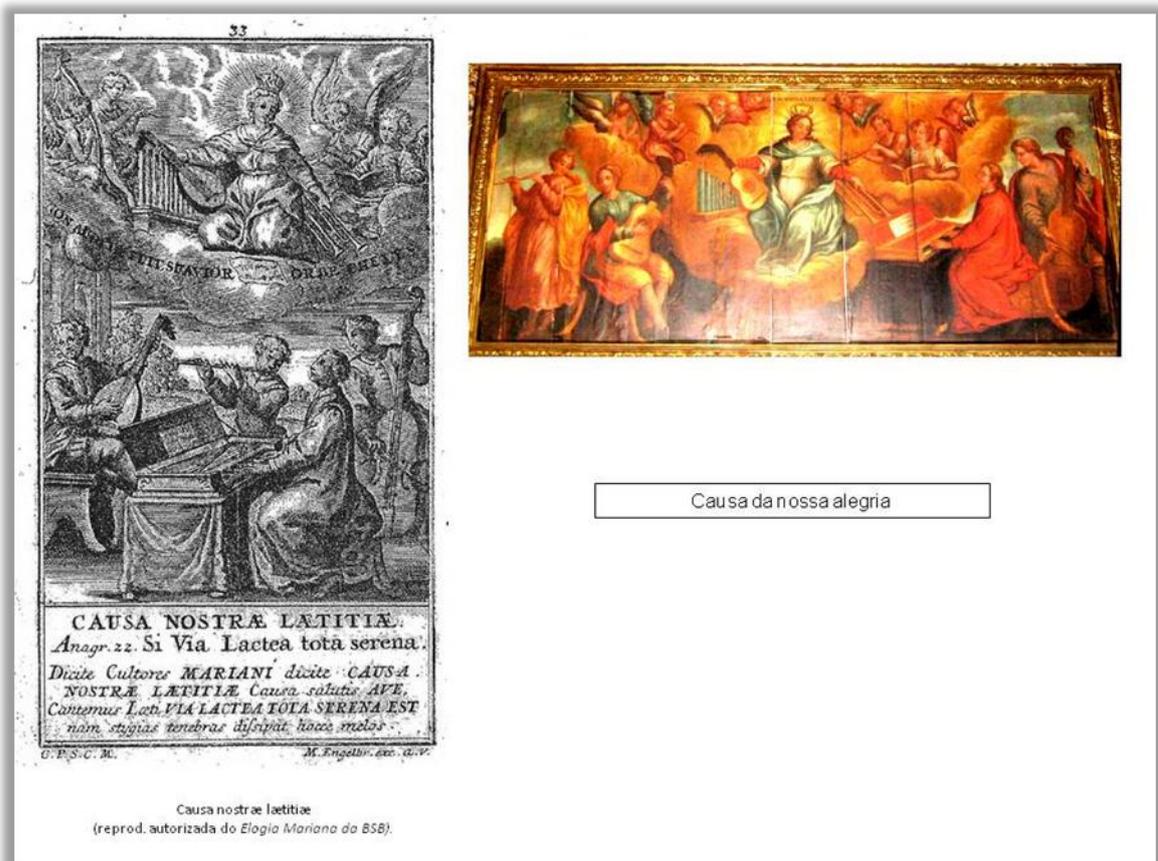


Figura 209 - Comparação entre gravura e imagem do convento. Foto do autor e gravura.

Na figura 209 fica evidente a adaptação da composição iconográfica da imagem no que diz respeito a forma. Na gravura – forma retangular, os músicos estão rodeando o pianista, seu cenário tem elementos arquitetônicos, e a Virgem divide o espaço de forma idêntica aos homens. Ao passo que na pintura é destacada a presença somente das personagens, Maria está no centro da composição, em destaque ocupando maior parte do espaço pictórico – o que pode ser associado também ao fato da imagem está em uma sala onde a sua iconografia é exclusivamente dedicada a Ela.



Figura 210 - Vaso espiritual. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Na figura 210, a Virgem exibe o menino Jesus às autoridades religiosas do clero secular – bispos que portam seus báculos – e autoridades do clero regular – por meio do frade que aparece mais próximo a Maria.



Figura 211 - Virgem e menino Jesus em detalhe. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

A Virgem está no centro da composição (figura 211), coroada com a coroa de doze estrelas, como as representações que estão no teto da igreja, segurando o seio direito com a mão direita e com a esquerda, o Menino Jesus. Aqui, a Virgem é o vaso espiritual, que alimenta a fé dos seus como se os fosse amamentar.



Figura 212 – Detalhe do anjo com faixa (da esquerda). Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

O Anjo ao lado dela segura uma faixa com a inscrição “*lac et mel*” leite e mel (figura 212), o que reforça o gesto da Virgem tocando seu seio – de onde se entende que jorrariam leite e mel, alegorias para as graças emanadas da Virgem.



Figura 213 – Detalhes dos anjos com faixa (direita). Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

No lado oposto de Maria, há outro grupo de anjos que seguram outra faixa falante (figura 212). Seu estado de conservação não mais nos permite saber o que estava escrito na mesma, mas graças à obra de Sizing, temos acesso ao que estava escrito: “*Hinc mera mella fluunt*”²⁶⁹ – “Este é um fluxo de mel”. Sendo assim, as faixas completam o sentido da pintura e nos permitem embasar nossos argumento que afirmam ser a Virgem alimento espiritual, fonte de pureza e doçura.



Figura 214 – Detalhe dos objetos dos religiosos (direita). Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

No detalhe (figura 214), podemos ver em detalhe a inscrição que está no primeiro plano da imagem, que diz em latim: “*Cernite quale melos Bernardo Virgo propinat. Ex vota, dum mera mella fluunt. Nam aspirat spirituale refertum. Deliciisque poll, divistique soli*”, retomando o tema central, e evocando a autoridade de São Bernardo de Claraval²⁷⁰.

²⁶⁹ SIZING, 1962, p. 278.

²⁷⁰ Abade beneditino da Ordem de Cister, atuante no início do século XII, autor de inúmeras obras, com tratados e homilias e, sobretudo, uma Apologia, escrita a pedido de Guilherme de Saint-Thierry, que defende os beneditinos brancos (os cistercienses segundo a cor de seu hábito) contra os beneditinos negros (cluniacenses).



Figura 215 – Detalhe de São Boaventura. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Neste detalhe (figura 215), podemos ver um cardeal de joelhos diante da Virgem, com a mitra e um chapéu vermelho ao chão. Sizing conjectura a possibilidade de se tratar de São Boaventura²⁷¹, e nós concordamos com a sua hipótese, uma vez que o santo na imagem está vestido como um cardeal – cargo ocupado pelo santo em vida²⁷². De toda forma, podemos observar na imagem o cordão dos três nós que saem por baixo da veste de cardeal – o que indica que o religioso em questão provém da Ordem Franciscana.

²⁷¹ Id. Ibid.

²⁷² Id. Ibid.

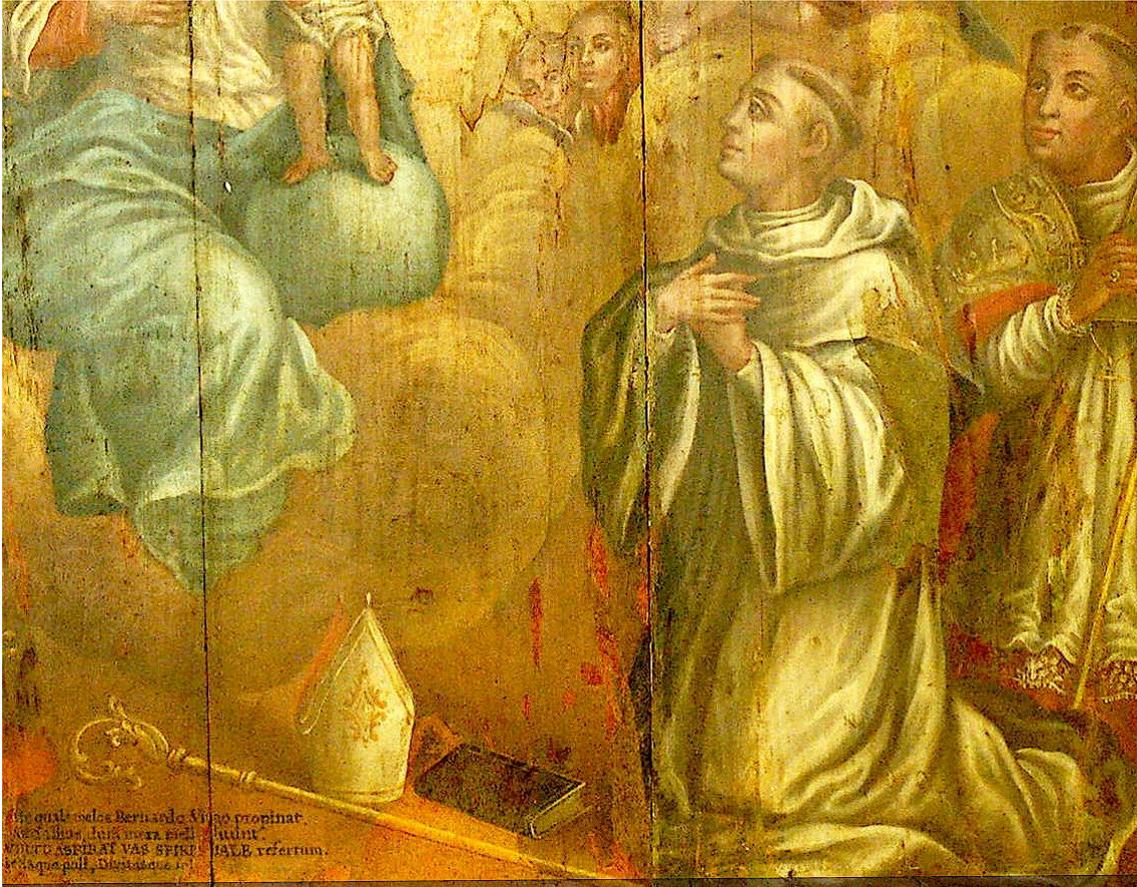


Figura 216 – Detalhe de São Bernardo. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Neste detalhe (figura 216), de acordo com a inscrição, identificamos São Bernardo. Aos seus pés, está um báculo (também usado por abades, como ele era), uma mitra (embora ele nunca tenha sido bispo) e um livro, que pode fazer menção tanto a suas obras literárias quanto aos Evangelhos que ele estudava.

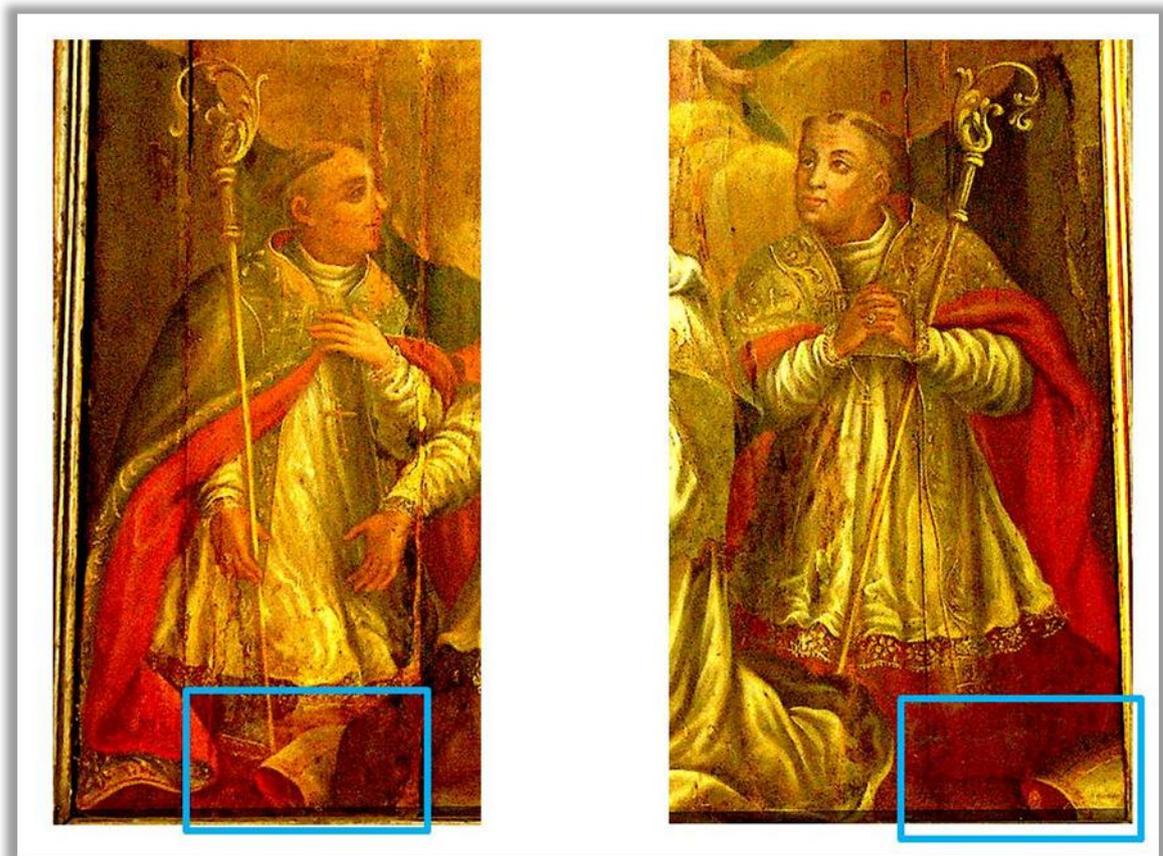


Figura 217 – Detalhes dos bispos franciscanos. Fotos do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

As demais personagens vistas na figura 217 também são bispos. Ao chão estão destacados pelo quadrado azul as suas respectivas mitras – retiradas em sinal de respeito à presença da Virgem e do Cristo – e as suas cabeças são tonsuradas, indicando que seriam clérigos de ordens regulares.



Vaso espiritual
 Ceruite quale melos BERNARDO Virgo propinat
 Ex voto illius, dum mera mella fluunt.
 Nam VULTU ASPIRAT VAS SPIRITUALE referti
 Delici poli, Diviti soli.

Vas spirituale
 (reprod. autorizada do Elogia Mariana da BSB).

Figura 218 - Comparação entre gravura e imagem do convento. Foto do autor e gravura.

A figura 218 mostra a imagem que tem como título “Vaso espiritual”. A sua adaptação ao novo contexto imagético é a mais significativa de todos os painéis da sala capitular. A diferença mais visível está na quantidade de religiosos, quatro na pintura e um na gravura. O cenário também é praticamente retirado, o tema da imagem fica exclusivamente voltado para a aparição da Virgem para os religiosos.



Figura 219 - Vaso de insígnias. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

A figura 219 tem como tema "*Vas insigne devotis*", e nela vemos a Virgem distribuindo dons entre os seus devotos.



Figura 220 – Detalhe da Virgem no centro da composição. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

A Virgem ocupa o centro da composição (figura 220), ladeada por anjos, e abre um vaso de onde caem para seus devotos vários símbolos relacionados à fé católica – como indica a inscrição que citamos acima. No fundo da pintura há inscrições, mas, segundo Sizing, desde a sua época não era possível decifrar o que foi escrito, devido à sua degradação.

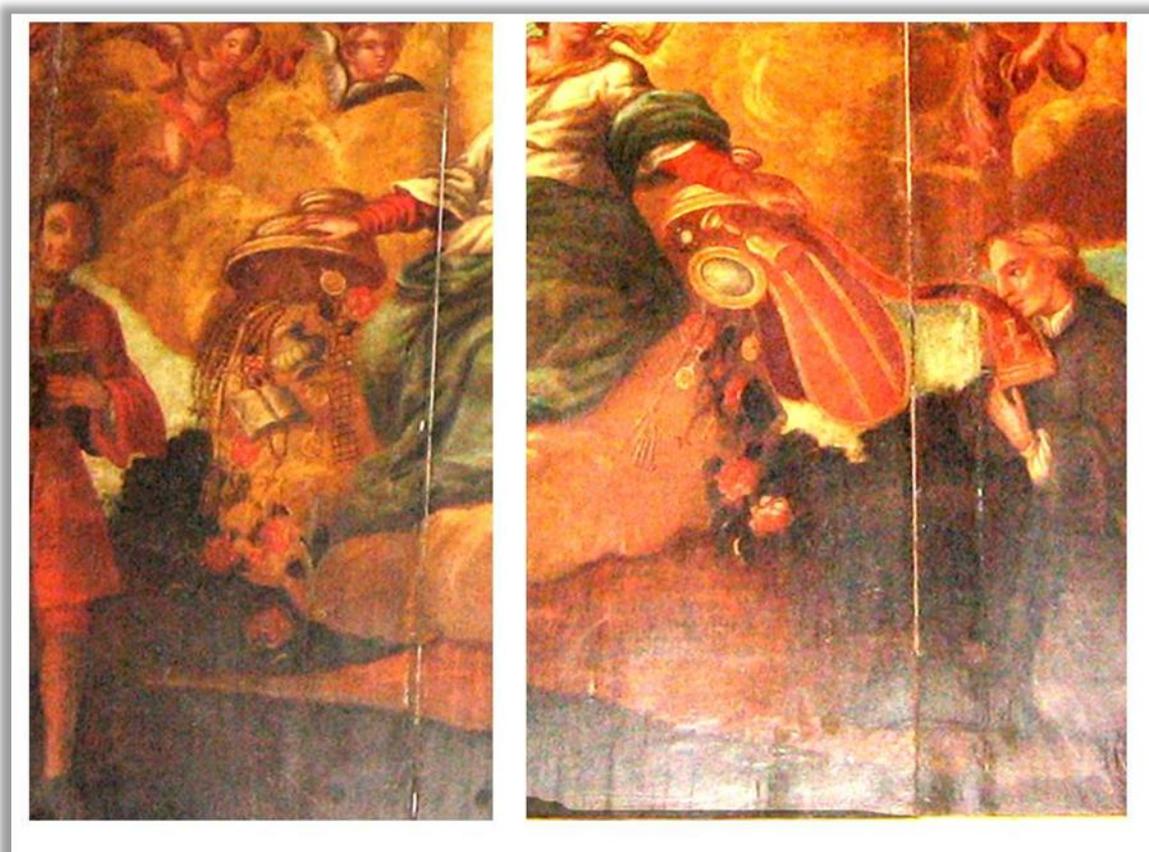


Figura 221 – Detalhes dos objetos da Virgem. Fotos do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

De acordo com a figura 221, estruturamos uma tabela com os símbolos usados pela Virgem:

Tabela 7 - Objetos ao lado direito da Virgem.

Cilício	Túnica, cinto ou cordão de crina, que se trazia sobre a pele para penitência
Rosário	Relacionado à oração mariana.
Medalhas	Suportes para imagens ou relíquias de santos,
Cordão	Relacionado à esfera franciscana, pode conter os três nós que se referem à castidade, pobreza e obediência.
Livro	Relação com a Bíblia, com os escritos dos santos, os missais etc.

rosas	Ver tabela em anexo.
-------	----------------------

Tabela 8 - Objetos ao lado esquerdo da Virgem.

Casula	Veste litúrgica
Disciplina	Chicote; açoite. Usado nos conventos para purgação de pecados ou livramento de tentação da carne.
Medalha	Ver tabela acima.
Cálice	Símbolo da eucaristia.
Livro	Ver tabela acima.
Estola	Neste caso está ligado ao sacramento da Ordem.

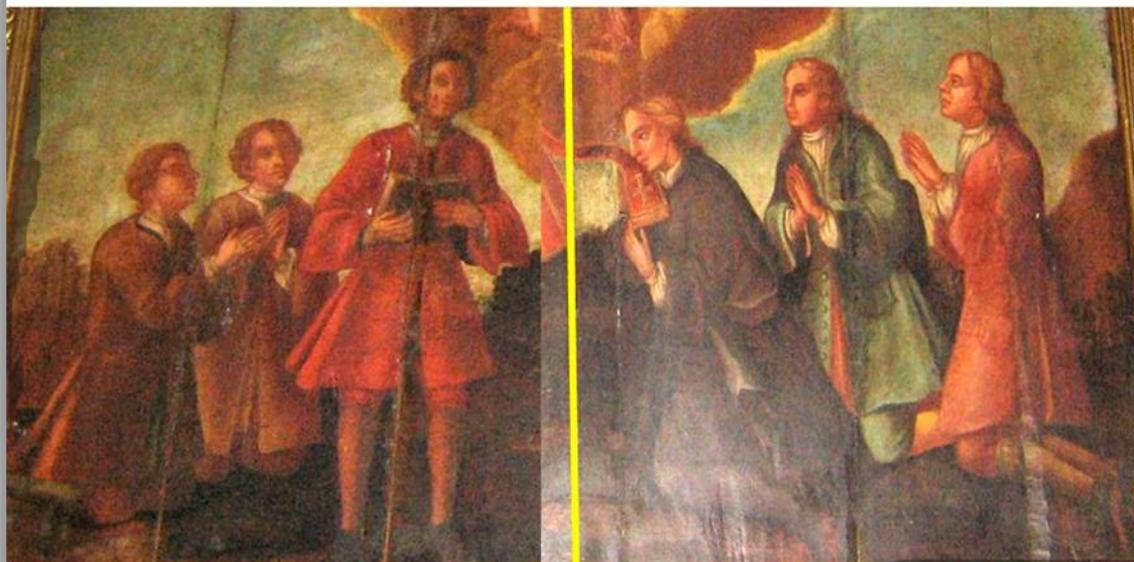


Figura 222 – Detalhes dos devotos da Virgem. Fotos do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

O público da aparição mariana (figura 222) trata-se de homens laicos – jovens que se mostram devotos e atenciosos aos benefícios que a Virgem lhes traz. Estão todos em oração, pela posição de joelhos e com mãos postas. Chamamos a atenção por todos serem do sexo masculino, o que indicaria uma possível relação com a Ordem Terceira. Pode ser que o conceptor da obra tenha querido mostrar o papel dos homens na sociedade diante dos seus compromissos com a fé ou mesmo a vida pregressa dos frades que ali estavam, sobretudo mostrando que a sua vocação vem do plano divino.

O jovem que beija a estola se diferencia do grupo no que diz respeito à indumentária escura e à sua atitude. Pensamos que o atributo, ou o dom, como chama Sizing, que Nossa Senhora traz para esse rapaz é a vocação do sacerdócio. Do seu lado oposto está um homem de pé com um livro aberto – vestido como laico. Sua posição se destaca da dos demais, especialmente pela sua atitude, que transmite a ideia de que está presidindo à oração. Sendo assim, é possível ver em ambos os lados aqueles que seguem a Ordem como leigos – relação com a Ordem Terceira – como aqueles que optam pelo sacramento da Ordem consagrando-se sacerdotes. O que parece então é que a imagem diz que tais caminhos são predestinações da vontade divina, uma vez que é a Virgem que as traz como presentes.



Figura 223 - Comparação entre gravura e imagem do convento. Foto do autor e gravura.

Na figura 223, observamos que mais uma vez há uma adaptação no que diz respeito à transposição da gravura para a pintura. Observamos a preocupação do artista em manter a simbologia da gravura, a atitude das personagens em oração a Maria, e sobretudo, daquele que beija a estola. Todavia, na pintura o número de homens devotos é maior, o que possivelmente se deve ao fato da pintura ter um tamanho maior e estar na horizontal, criando um espaço a ser preenchido. Destacamos, novamente, a adaptação dos anjos na imagem. Sizing não fez a transcrição da legenda da pintura, talvez por já estar ilegível, como na atualidade. Entretanto, acreditamos que seja a mesma da gravura.



Figura 224 - Vaso Honrável. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Nesta imagem (figura 224) encontramos mais uma aparição em que a Virgem está com o seu filho, e um grupo de homens religiosos e laicos – reis e autoridades. A imagem tem como título na parte central superior “vaso honrável”.



Figura 225 – Detalhes da Virgem e inscrições relacionadas a ela. Fotos do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

No centro da composição está Maria, que abre os braços atrás do Cristo. Ela se encontra coroada como rainha, o que faz alusão ao que dizem as ladainhas e ofícios²⁷³ (figura 225). Com o braço direito, Maria abençoa o conjunto de religiosos que está do mesmo lado e com o esquerdo mostra o seu filho aos homens. A Virgem está sobre nuvens que envolvem o Menino Jesus sobre um crescente de lua. Ao mesmo tempo aparecem esculturas e figuras reais, e a inscrição aos seus pés confirma isso, quando diz: “*Veneremur cernui*”, “ nós os adoramos”. O Cristo porta uma inscrição também em latim que diz “*hoc*”, “este”, e aponta para si mesmo – é como se ele afirmasse a si próprio como o caminho da verdade.

²⁷³ Orações contidas no anexo desse trabalho.

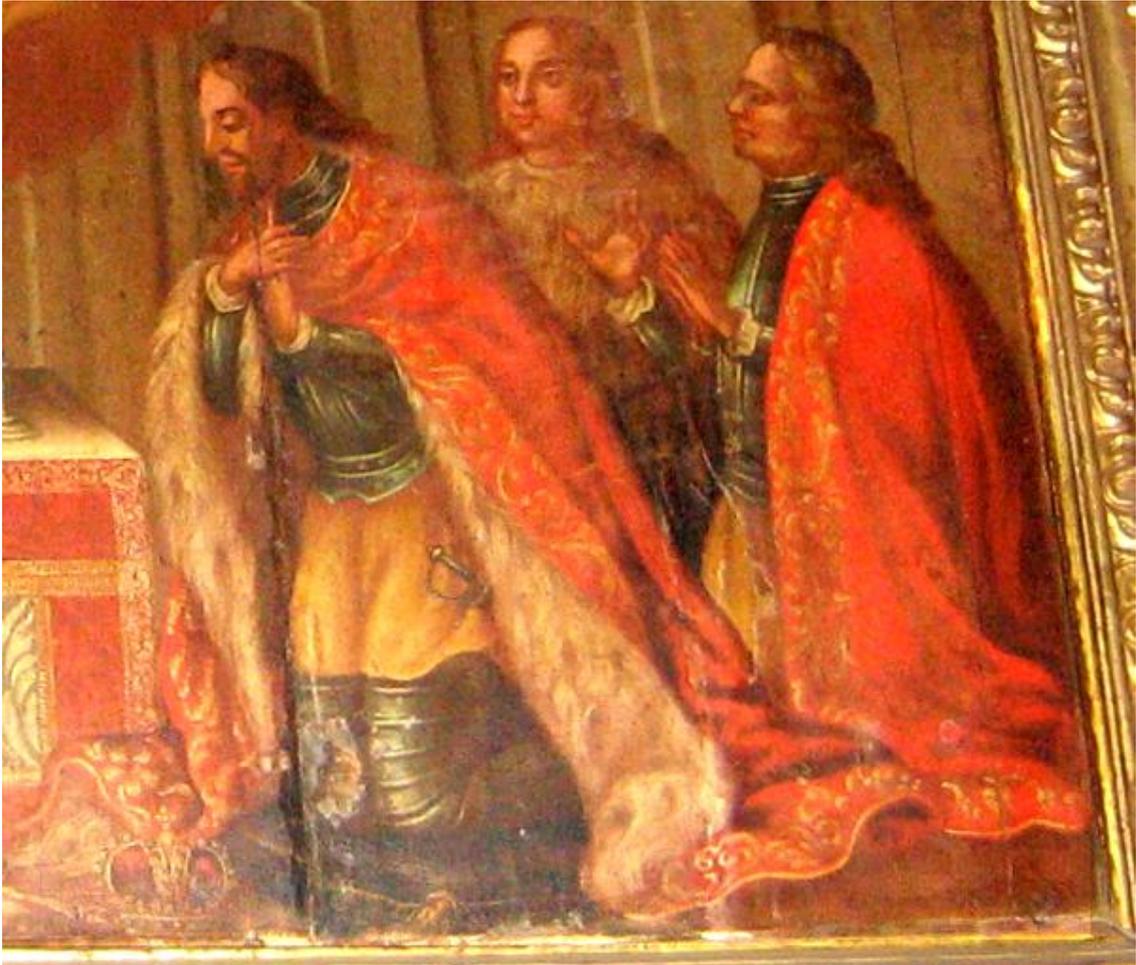


Figura 226 - Corte real representando o poder secular em detalhe. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

O Cristo olha para o conjunto à sua esquerda, que é composto por um monarca e mais dois fidalgos (figura 226). Aos pés do homem mais próximo do Cristo, ajoelhado sobre uma almofada – o rei – está a sua coroa. É provável que atitude do Cristo, ao olhar para os homens que representam o poder secular, as monarquias da época, enfatize a quem os homens devem fazer alianças – o que não deixaria, também, de remeter ao regime do Padroado então em vigor.



Figura 227 - Grupo de religiosos e São Francisco adorando a Virgem. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

No conjunto ao lado oposto do da realeza estão os religiosos (figura 227). O primeiro, mais próximo do altar, é São Francisco. O santo está ajoelhado e exhibe as chagas das mãos. Atrás dele está um grupo de religiosos do alto clero, inclusive um papa, que cremos ser Gregório IX, que lhe foi contemporâneo. A mitra papal pode ser vista no chão e deste modo apresenta até o representante de Deus na terra como alguém que inferior ao plano divino, pois o papa também tira seu “chapéu” diante da presença do Cristo e da Virgem.

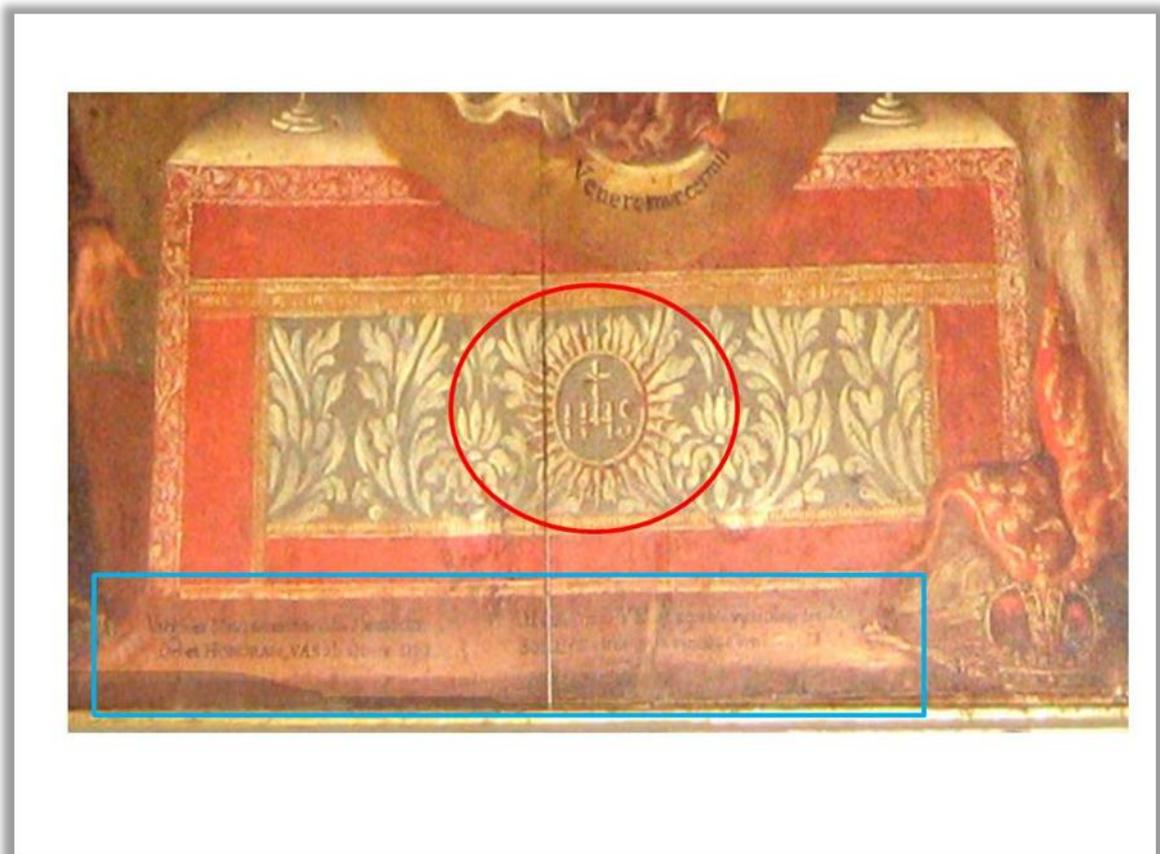


Figura 228 – Detalhe da mesa do altar. Foto do arquivo pessoal de Frei Hugo Fragoso.

Neste detalhe (figura 228), vemos o altar em que está a imagem do Cristo. No círculo vermelho está o símbolo eucarístico com o monograma HJS trabalhado no capítulo dois deste trabalho. Abaixo temos a seguinte inscrição em latim: “*Virginæ Matre submittite colla, Monarchæ, Debet honorari, VAS ab amore DEI. Ah mihi Virgo VENI corque hoc virtutibus imple SOLABOR vittis dum vacuatus erro*”, que sublinha o fato de ser receptáculo de amor e de dever ser objeto de devoção.



Vas honorabile
 (reprod. autorizada do Elogia Mariana da BSB)



Virginea Matri submitte colla Monarcha

Vaso honorável

Figura 229 - Comparação entre gravura e imagem do convento. Foto do autor e gravura.

Na figura 229, embora também haja uma reestruturação da imagem no que diz respeito à sua adaptação ao suporte, as similitudes ainda são bastante grandes: o cenário, que parece ser o interior de alguma basílica; os anjos que ladeiam a Virgem; e o Cristo que segura uma mensagem e a mostra ao rei que está ajoelhado. A mensagem das duas é idêntica, no que diz respeito à união entre poder secular e religioso.

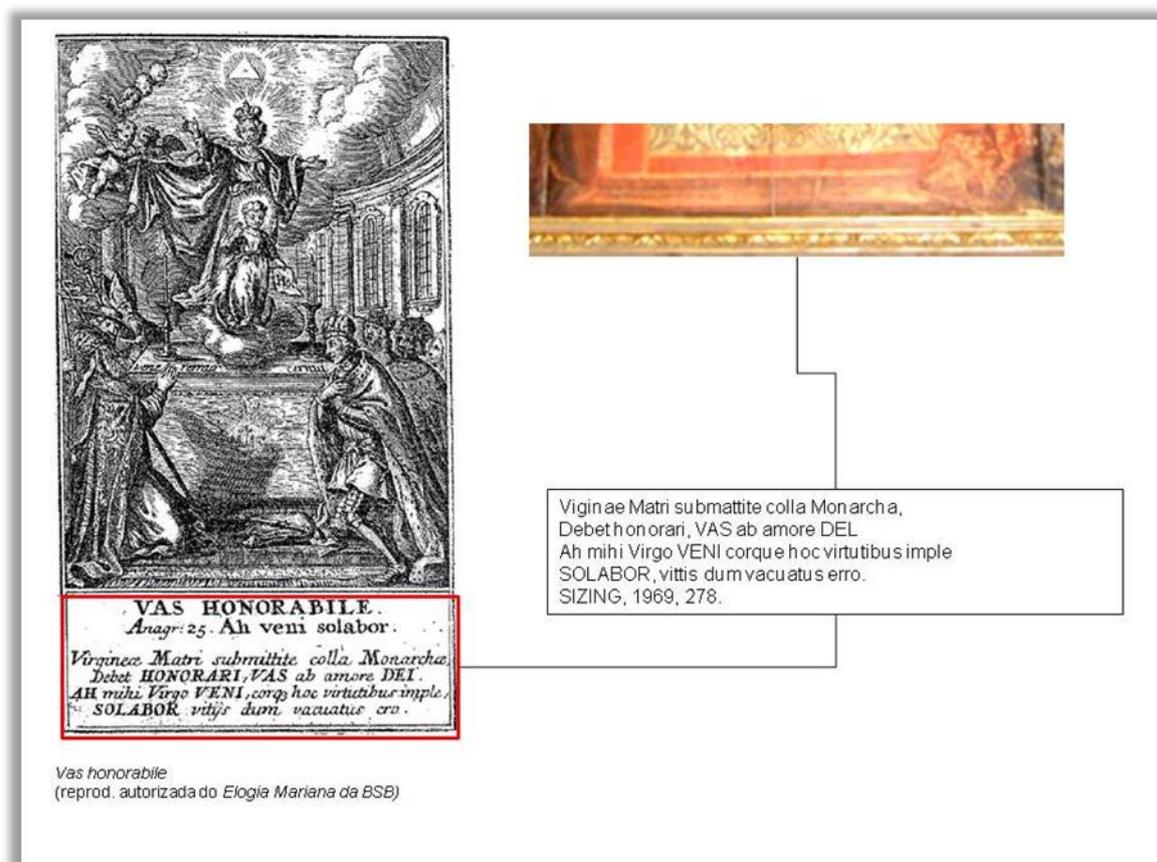
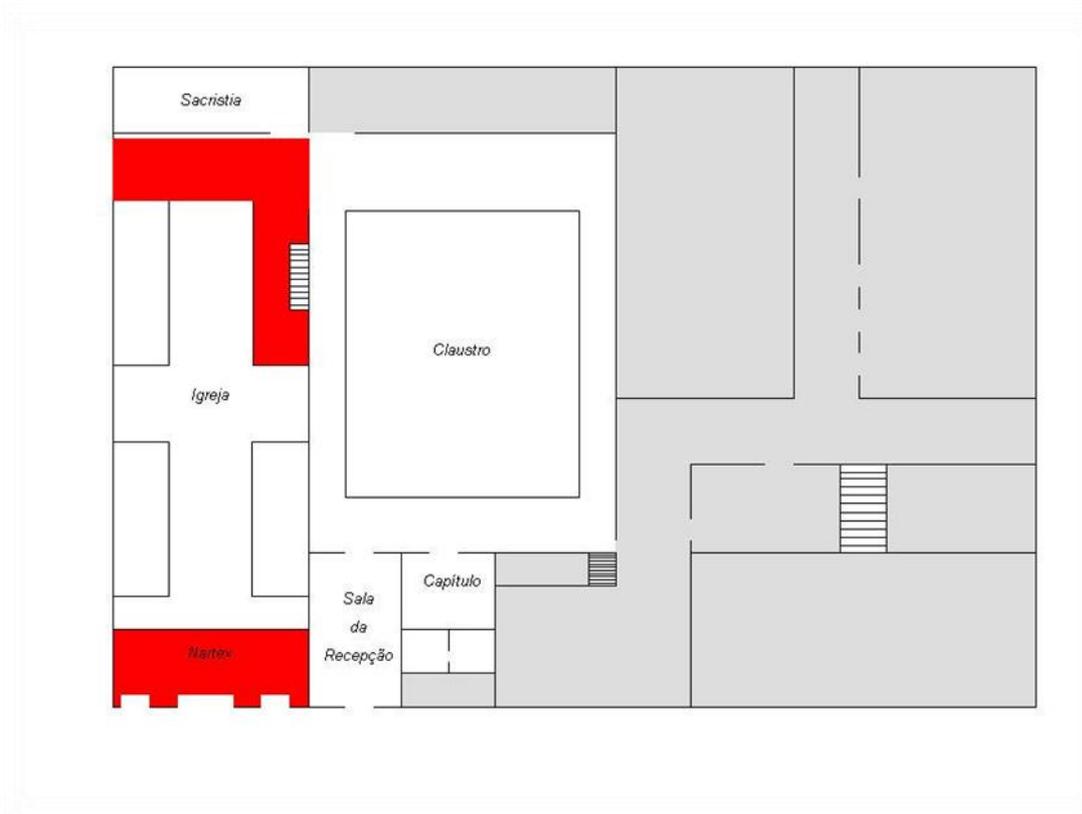


Figura 230 - Associação entre legendas da gravura e da pintura. Foto do e montagem do autor.

Na figura 230, podemos ver como nesta pintura a legenda é relegada a um lugar ainda mais secundário do que na gravura, na toalha da mesa.

5.0 Temática Cristológica



Esquema gráfico 27 - Em destaque na cor vermelha a localização da temática cristológica na planta baixa do primeiro pavimento do convento. Esquema do autor.

No capítulo 4, trataremos das imagens com temática cristológica, localizadas nos locais marcados em vermelho (esquema gráfico 31).

No forro do nártex há elementos simbólicos que remetem à Paixão do Cristo, e fazem alusões aos Evangelhos, além de outros santos mártires. Nos corredores, o tema recorrente também é relacionado à Paixão, e mais precisamente, à santa ceia, cena típica de templos franciscanos, e à relação de São Francisco com Jesus Cristos, e os demais santos franciscanos no céu.

5.1 Pintura de teto nos corredores:



Figura 231 - Cristo e franciscanos no céu. Foto do autor.

As imagens que analisaremos agora se encontram nos corredores do primeiro pavimento que unem a igreja à sacristia, e que possibilitam o acesso ao claustro. Iremos tratar das pinturas de forro, em óleo sobre madeira, com temática exclusivamente cristológica, e mais precisamente relativa à Paixão, mas que não deixam de vincular o Cristo e São Francisco (figura 231).



Figura 232 – Detalhe de São Francisco, São Boaventura e franciscanos. Foto do autor.

O maior dos painéis, localizado no forro da primeira parte do corredor pela porta à direita do transepto, mostra Francisco e seus seguidores prosternados diante do Cristo ressurreto (figura 232).

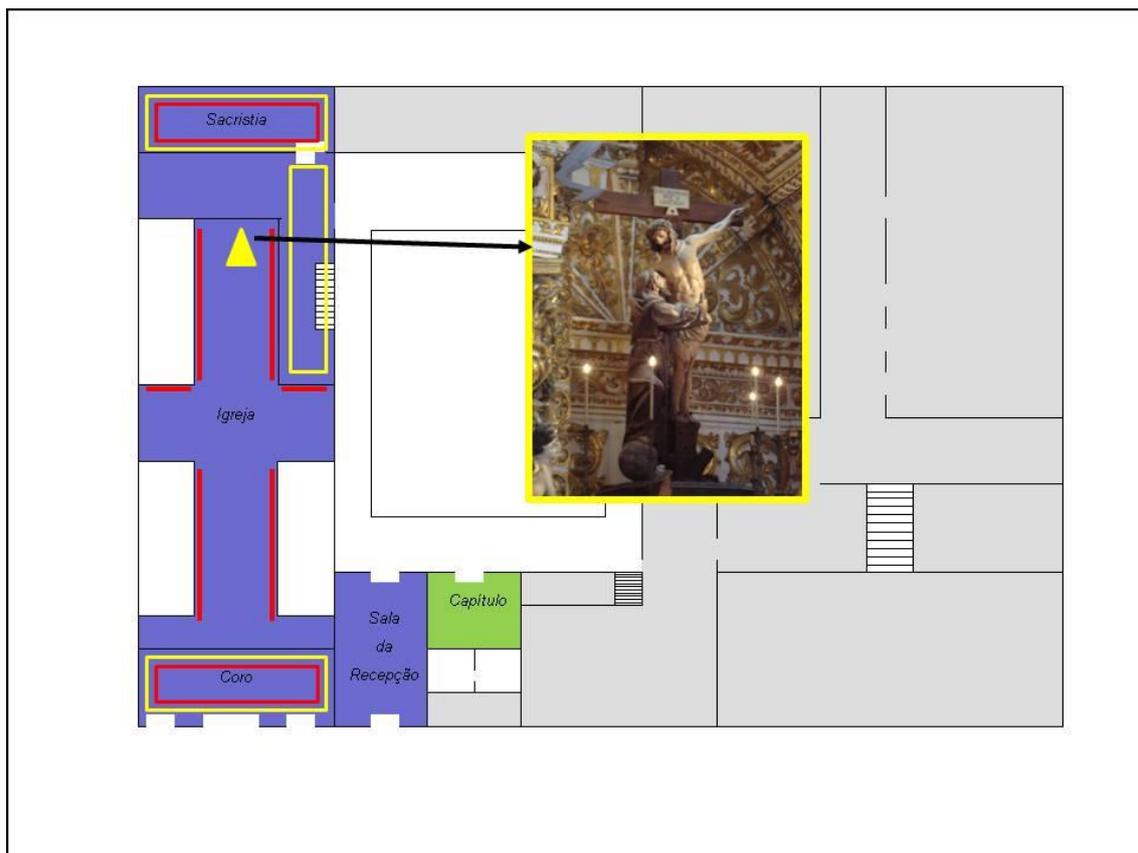


**Figura 233 - São Francisco descendo o Cristo da cruz - altar-mor da igreja conventual.
Foto do autor.**

A representação do Cristo ressurreto segue os moldes tradicionais que evocam sua vitória sobre a morte, estando de pé sobre nuvens e portando sua cruz, vestido do perizônio branco, além de um manto vermelho esvoaçante. Ele está ladeado por querubins, na parte superior, e por um grupo de dez santos franciscanos, na parte inferior, sendo cinco de cada lado. Antes de passarmos à análise dessa imagem, é importante estudarmos a escultura presente no altar-mor, e que tem relação com ela (figura 233).

A escultura em madeira policromada com a cena do Amor Divino, ou seja, São Francisco abraçando o Cristo na cruz, que se encontra no altar-mor da igreja, de certa forma sintetiza o foco principal do programa iconográfico global do templo. E isso não é surpreendente, tendo em vista que o altar-principal é, de fato, o local de maior destaque em toda a igreja. É diante dele que acontecem os principais ritos da celebração litúrgica.

Esta imagem, em princípio, coloca mais o Cristo em evidência que São Francisco, pois está mais ao alto, e na posição daquele que se abaixa para abraçar um homem de condição inferior à sua. No entanto, apesar de ser uma demonstração de posicionamento hierárquico, também é uma forma de exibir a proximidade entre ambos, e reforçar a ideia de que o santo é o *Alter Christus*. Percebe-se claramente, aos pés do santo, a presença de um globo, que remete ao mundo, o que pode ser interpretado como a superioridade de ambos em relação ao resto da humanidade, além de frisar o papel de mediador do santo. A imagem em questão é também um exemplo da devoção que se deve ter ao Cristo, e dos sacrifícios que se deve fazer – já que São Francisco pediu para receber as chagas.



Esquema gráfico 28 - Prevalência da temática franciscana sobre a cristológica. Esquema do autor.

No esquema gráfico 32, destaca-se a prevalência das imagens, em pintura, de temática franciscana sobre a cristológica. As linhas vermelhas localizam as imagens de cunho franciscano (sala da recepção, igreja e sacristia), ao passo que as amarelas identificam a cristológica (forro do nártex e corredores que ligam a igreja ao claustro inferior e superior e à sacristia). Na área preenchida pela cor verde não há a presença das temáticas em questão e o quadrado azul assinala que dentro da sacristia existe uma relação entre o forro, que apresenta em seus painéis imagens do Cristo, da Virgem e de franciscanos. O triângulo amarelo aponta a localização da imagem da descida do Cristo por São Francisco, que está claramente demonstrada no esquema. Esse conjunto de imagens estabelece uma relação entre a figura do santo e a de Jesus, e os diversos significados que podem ser atribuídos a isso.

A ideia de Francisco como veículo de aproximação com Cristo parece ser confirmada pela figura 230, pois, conforme mostrado no centro do painel que tem como protagonista o Cristo, o santo está mais próximo – ao lado esquerdo – de Jesus. No lado oposto estaria Santo Antônio, segundo Flexor, já que se trata do patrono da cidade²⁷⁴. No plano mais ao fundo, há outros franciscanos que, seguindo o seu patrono, adoram o Filho de Deus.

O detalhe revelado na figura 231 refere-se à pintura de teto, e é importante ressaltarmos que todos os religiosos posicionados próximos ao Cristo e junto a São Francisco estão sobre uma nuvem. Este posicionamento sugere que tais franciscanos estariam no céu, junto ao Cristo, como recompensa pelas suas atitudes realizadas na vida terrena. O posicionamento de São Francisco na imagem, mais próxima do Filho de Deus, reforça a ideia de alusão ao santo como um veículo para chegar ao Cristo e conseqüentemente ao céu. É importante destacar que somente os frades têm acesso ao local em que se encontra essa pintura.

Outro ponto que merece destaque é o número de frades na imagem. Trata-se de um conjunto de dez franciscanos, ou seja, um número par, que ilustra o postulado de Francisco pelo qual os religiosos saiam pelo mundo em pares, com o objetivo de pregar. Além de ser um número bastante apropriado para manter a simetria da imagem.

²⁷⁴ FLEXOR, 2009, p. 125.



Figura 234 - Santa Ceia nos corredores do primeiro pavimento do convento da Ordem Primeira de Salvador. Foto do autor.

A próxima imagem está localizada transversalmente à saída da igreja em direção à sacristia, paralelamente a esta, como podemos localizar no esquema gráfico 31. Seu estado de conservação é precário (figura 234), mas não ao ponto de impossibilitar a identificação do seu tema: trata-se da representação da Santa Ceia.

Retomando a questão sobre a ênfase atribuída à Paixão de Cristo neste convento e nos demais templos franciscanos brasileiros, a Santa Ceia é uma imagem presente em muitos deles, como na da Ordem Terceira de Salvador, figuras 234.



Figura 235- Santa Ceia na igreja da Ordem Terceira de Salvador Bahia. Foto do autor.

A imagem (figura 235) sintetiza três momentos da Paixão de Cristo: a Última Ceia, a prisão no Monte das Oliveiras e a Partilha das vestes. A mesa está posta adequadamente para um número de personagens superior aos que estão sentados a sua volta – dez. Através desta contagem é possível visualizar a imagem mais como uma representação simbólica do evento do que o próprio acontecimento em si, pois, segundo o relato dos Evangelhos²⁷⁵, treze personagens estiveram presentes no referido evento, sendo os doze apóstolos e o Cristo.

Se compararmos a imagem da Ceia afixada no convento da Ordem Primeira com a da Ordem Terceira, podemos perceber que não houve uma busca de figurar a cena de forma idêntica à narrativa dos Evangelhos, mas sim de interpretá-la. A ceia que está na Ordem leiga conta com um número bem menor de personagens do que a da Primeira: são cinco apóstolos, além da

²⁷⁵ “Jesus respondeu: “Ide à cidade, procurai certo homem e dizei-lhe: ‘O Mestre manda dizer: o meu tempo está próximo, vou celebrar a ceia pascal em tua casa, junto com meus discípulos’”. Os discípulos fizeram como Jesus mandou e prepararam a ceia pascal. Ao anoitecer, Jesus se pôs à mesa com os Doze”. João 13, 1-3.

presença do Cristo e uma figura atípica não identificada nas narrativas bíblicas: uma criada que serve o grupo.



Figura 236 -- Prisão de Jesus - detalhe. Foto do autor.

Na imagem (figura 236), pode-se observar o detalhe do canto inferior direito da pintura de forro, que mostra quatro soldados olhando a cena que ocorre no primeiro plano da imagem, onde Cristo é preso por outro soldado com a ajuda de uma pessoa que provavelmente é Judas. O Evangelho de Mateus narra o momento específico:

Jesus ainda falava quando chegou Judas, um dos Doze, com uma grande multidão armada de espadas e paus. Iam da parte dos chefes dos sacerdotes e dos anciãos do povo. [...] Jesus lhe disse: Amigo, faça logo o que tem que fazer. Então os outros avançaram, lançaram as mãos sobre Jesus e o prenderam²⁷⁶.

²⁷⁶ O traidor tinha combinado com eles um sinal: “Aquele que eu beijar, é ele: prendei-o!”⁴⁹. Judas logo se aproximou de Jesus, dizendo: “Salve, Rabi!” E beijou-o. Mateus 26, 48-49.



Figura 237 – Detalhe dos soldados rasgando as vestes do Cristo. Foto do autor.

A imagem não tem que ser a tradução fidedigna do texto – e nem pode sê-lo. Ela muitas vezes representa para o seu espectador uma interpretação da narrativa escrita. No caso da imagem ora examinada, ela é subdividida em três cenas através dos planos em perspectiva: no primeiro plano, o momento em que o Cristo é preso está representando de forma hibridizada com a sua flagelação. Na prisão, vemos o momento em que a personagem de indumentária branca segura a cabeça de Jesus, como se estivesse ajudando o soldado que está à sua frente a amarrar o prisioneiro. Essa personagem pode também representar Judas Escariotes, o apóstolo traidor²⁷⁷, e a cena está associada ao momento em que os soldados rasgam as vestes do Cristo, conforme narra o Evangelho de Mateus: “E havendo-o crucificado, repartiram as suas vestes, lançando sortes, para que se cumprisse o que foi dito pelo

²⁷⁷ “O traidor tinha combinado com eles um sinal, dizendo: “Jesus é aquele que eu beijar; prendam.” Mateus 26, 46.

profeta: Repartiram entre si as minhas vestes, e sobre a minha túnica lançaram sortes”²⁷⁸ (figura 237); enquanto no segundo, quando ele institui a eucaristia no texto, ocorre exatamente o contrário. Contudo, sob a perspectiva da proporcionalidade, o segundo plano apresenta uma escala privilegiada e, conseqüentemente, mais valorizada, principalmente se considerarmos que a eucaristia é o alimento espiritual da Igreja.

5.2 Forro do nártex



Figura 238 - Forro do nártex. Foto do autor.

O forro do nártex da igreja conventual possui exclusivamente uma temática cristológica, e mais precisamente referente à Paixão de Cristo (figura 238). É importante observar que o nártex é uma espécie de antessala da nave central,

²⁷⁸ “Depois de o crucificarem, repartiram as suas vestes tirando a sorte”. (Mateus 27, 35).

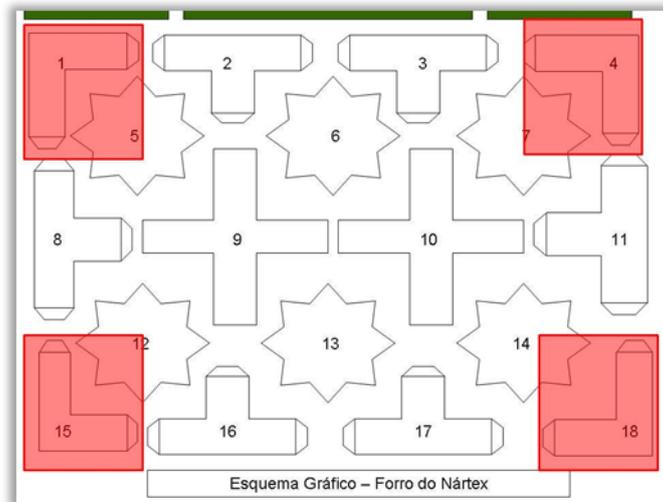
onde ficavam a recepção da igreja/templo, e é o local reservado para os negros assistirem aos ritos litúrgicos.

Inicialmente, é importante dizer que o atual estado de conservação não é muito propício para o estudo das imagens. No entanto, apenas restem vultos em alguns painéis, é possível conjecturar através dos seus resquícios e do olhar geral do conjunto as atribuições iconográficas e ainda propor considerações acerca deste teto.

É importante também observar que a figuração explícita da Paixão do Cristo não ocorre no nártex, apenas há os instrumentos da Paixão, portados por anjos nos diversos caixotões da pintura desse forro (tabela 9) – que segue o modelo serliano, característico da primeira fase da pintura de teto colonial brasileira

Tabela 9- Grupos simbólicos do forro do nártex. - tabela do autor

Grupo (números)	Forma	Temática
1, 4, 15, e 18	Caixotões em forma de “L”	Decorativa
2, 3, 16 e 17	Caixotões em forma de “T”	Evangelistas
8 e 11	Caixotões em forma de “T” (deitado) 	Mártires
5, 6 e 7	Estrelas	Personagens relacionadas à Paixão do Cristo.
12, 13 e 14	Estrelas	Anjos com instrumentos relacionados à Paixão.
09, 10	Cruz	



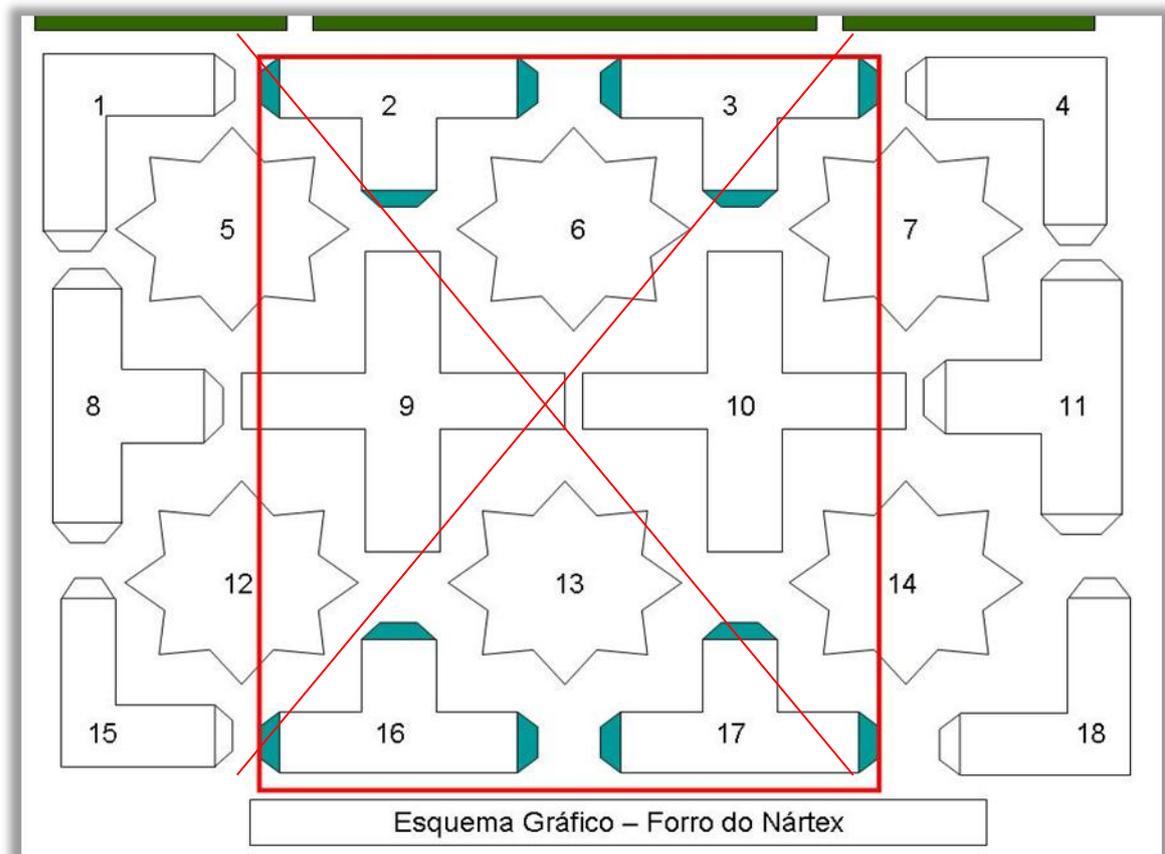
Esquema gráfico 29 - Forro do nartex destacando os caixotões decorativos. Esquema do autor.

O grupo representado na primeira linha da tabela 9 e no esquema gráfico 37 são arremates decorativos das quinas do forro. Eles possuem adornos decorativos com anjos que ladeiam a composição total.



Figura 239 - Caixotão do Forro do nártex - foto do autor.

Os caixotões mencionados na segunda linha da tabela 9 estão organizados no centro das linhas externas da composição, entre os painéis decorativos, em frente aos outros dois, posicionados no lado oposto, conforme esquema gráfico 37. O seu estado de conservação precário impossibilita análises detalhadas, pois dois dos quatro estão praticamente apagados.



Esquema gráfico 30 - Forro do nártex destacando os caixotões que mostram os quatro evangelistas. Esquema do autor.

As imagens pertencentes aos caixotões 2 e 3²⁷⁹ mostram homens escrevendo em livros, tendo abaixo deles, respectivamente, um boi e uma águia – o que nos permite identificá-los como Lucas e João. No entanto, nos painéis 16 e 17, as imagens estão praticamente invisíveis: no número 16 somente é visível o vulto de um homem barbudo escrevendo em um livro. Entretanto, considerando os dois primeiros e a presença do livro, tratar-se-ia dos outros dois Evangelistas, Marcos e Mateus.

A composição quaternária dos quatro Evangelistas distribuídos nas extremidades diagonais do quadrado está presente em outras composições

²⁷⁹ Essas numerações foram propostas por nós como estratégia didática para o melhor entendimento do trabalho. Elas estão de acordo com o esquema gráfico 38.

franciscanas deste convento e de outros no Brasil, e é uma tradição que deriva da Idade Média

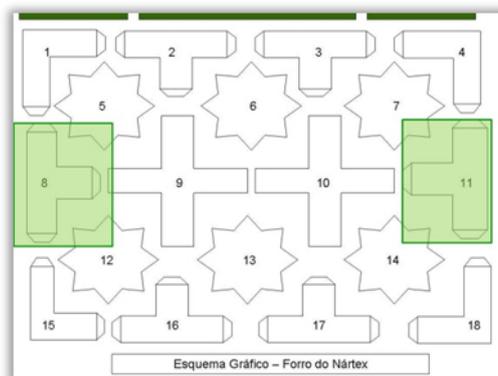
Na figura acima, os painéis estão dispostos formando um quadrado em cujas extremidades (quinas) estão localizados os Evangelistas. Essa forma de disposição das personagens também é encontrada em outros templos da mesma Ordem, como no forro da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Uma característica marcante na caligrafia pictórica franciscana desse período é que seus compositores equilibravam as personagens na composição.



Figura 240 – Detalhe da execução de São Manuel. Foto do autor.



Figura 241 – Detalhe da execução de São Manuel. Foto do autor.



Esquema gráfico 31 - Forro do nártex destacando os caixotões que mostram cenas de martírio. Esquema do autor.

Os painéis 8 e 11 mostram cenas de martírio. No centro do painel 8 observa-se uma concha que se abre e apresenta um santo sendo martirizado com um prego nos ouvidos. Trata-se de São Manuel, que teria sido martirizado com

pregos martelados em seus ouvidos²⁸⁰, ainda nos domínios do Império Romano pelo imperador Juliano (sucessor de Constantino) (figura 240). Embora não haja uma ligação direta entre o santo e a vida do Cristo, a sua biografia atribui o seu martírio em favor de Cristo. A imagem reproduzida na figura 241, localizada no lado oposto, mostra a decapitação de São João Batista na mesma estrutura analisada anteriormente é encontrada na figura 241²⁸¹. Devido à forma como é executado e também pela presença junto a ele da Virgem com o menino Jesus, é possível afirmar que essa figura seja a representação de São João Batista²⁸².

²⁸⁰ São Manoel, embaixador do Império Persa foi com outros cristãos, em missão, para negociar a paz com Juliano, que aceitou o pedido de paz do Império Persa, e os convidou para comemorar a paz entre os impérios em uma festa dedicada a Deusa Diana. Tendo os persas negado o culto a tal Deusa, Juliano tomado de raiva chamou o cristianismo de praga que iria dominar o mundo, e mandou prender os irmãos e torturá-los tentando obrigá-los a cultuar deuses pagãos em troca de liberdade, tendo eles resistido a todo tipo de tortura em que eram submetidos. Por fim Juliano mandou que os amarassem e mandou que pregassem pregos em seus ouvidos, matando-os no ano de 363 d.C. O império Persa invadiu o império romano matando o imperador Juliano. Conta-se que, mortalmente ferido e remoendo-se de raiva, lançou contra o céu um punhado de sangue de sua ferida, exclamando: "Venceste, oh Galileu".

Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Manuel_\(m%C3%A1rtir\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Manuel_(m%C3%A1rtir))

²⁸¹ O quadro 11 também tem a forma do "T" deitado e apresenta uma concha no centro, que exhibe uma cena de decapitação.

²⁸² "Filho de Zacarias e Isabel, João era primo de Jesus Cristo, a quem "precedeu" como um mensageiro de vida austera, segundo as regras dos nazarenos. São João Batista, de altas virtudes e rigorosas penitências, anunciou o advento do Cristo e ao denunciar os vícios e injustiças deixou Deus conduzi-lo ao cumprimento da profecia do Anjo a seu respeito: *"Pois ele será grande perante o Senhor; não beberá nem vinho, nem bebida fermentada, e será repleto do Espírito Santo desde o seio de sua mãe. Ele reconduzirá muitos dos filhos de Israel ao Senhor seu Deus: e ele mesmo caminhará à sua frente..."* (Lc 1, 15) São João Batista desejava que todos estivessem prontos para acolher o Mais Forte por isso, impelido pela missão profética, denunciou o pecado do governador da Galileia: Herodes, que escandalosamente tinha raptado Herodíades - sua cunhada - e com ela vivia como esposo. Preso por Herodes Antipas em Maqueronte, na margem oriental do Mar Morto, aconteceu que a filha de Herodíades (Salomé) encantou o rei e recebeu o direito de pedir o que desejasse, sendo assim, proporcionou o martírio do santo, pois realizou a vontade de sua vingativa mãe: *"Quero que me dê imediatamente num prato, a cabeça de João, o Batista"* (Mc 6,25)"

Disponível

em:

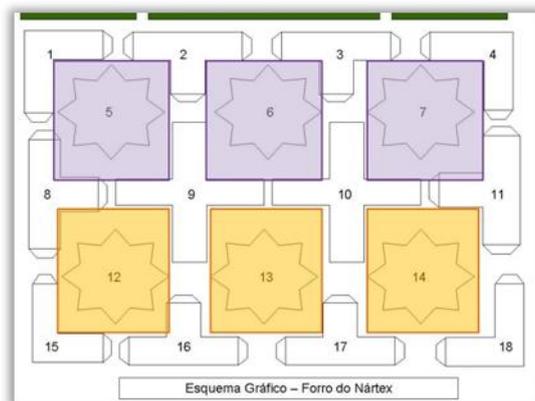
<http://www.cancaonova.com/portal/canais/liturgia/santo/index.php?dia=29&mes=8>



Figura 242 - Execução de são João Batista - Foto do autor.



Figura 243 – Detalhe da execução de são João batista - Foto do autor.



Esquema gráfico 32 - Forro do nártex destacando os caixotões que mostram simbologias que aludem a Paixão de Cristo. Esquema do autor.

Em toda a extensão deste forro há seis pinturas em formato de estrela, e todas fazem alusão à Paixão, embora de dois modos diferentes. O primeiro grupo corresponde às imagens 5, 6 e 7, e traz personagens que possuem relação direta com este episódio da vida do Cristo.



Figura 244 - João Batista e Cristo no colo da Virgem. Foto do autor.

Na figura 244, correspondente à imagem 5 (estrela) do forro do nártex, encontra-se a representação da Virgem com o Cristo ainda menino nos braços e seu primo João Batista, precursor do Cristo em pé, ao seu lado. João Batista viria ao mundo para anunciar a vinda do Cristo à Terra e preparar os seus caminhos²⁸³. Há uma ligação entre o santo e o próprio Cristo. Além do fato de mais velho ter batizado o mais novo, conforme narrativa dos Evangelhos²⁸⁴.



Figura 245 - Personagem não identificada. Foto do autor.

A personagem presente na figura 245 não pôde ser identificada devido ao seu precário estado de conservação.

²⁸³ Eis que vou enviar o meu mensageiro para preparar o caminho à minha frente. De repente, vai chegar ao seu Templo o Senhor que procurais, o mensageiro da Aliança que desejais. Eis que está a chegar! - diz Javé dos exércitos. (Malaquias 3,1).

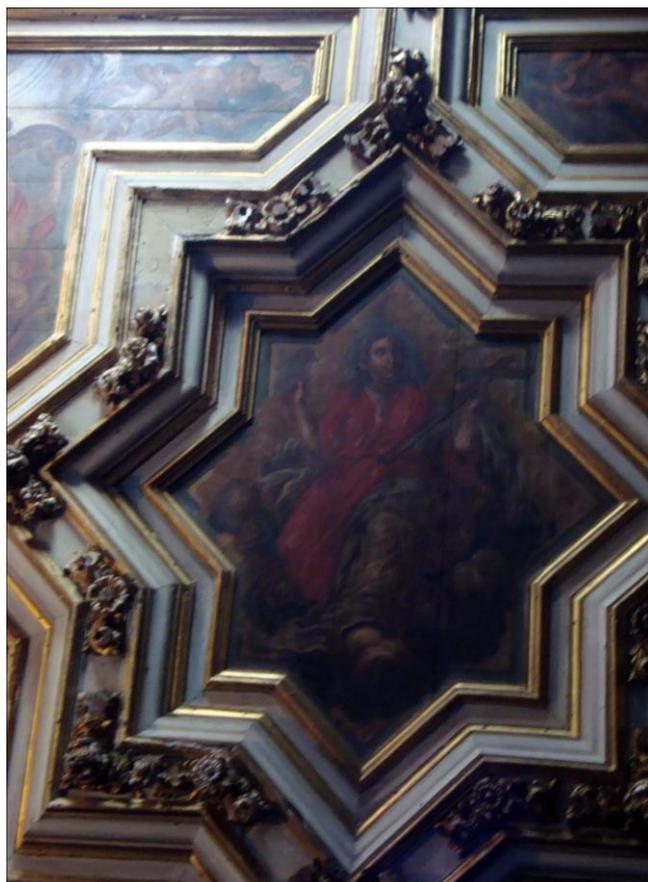


Figura 246 – Personagem não identificada portando a cruz e a o alicate. Foto do autor.

Personagem não identificada que carrega em uma de suas mãos um crucifixo representando o martírio do Cristo, e na outra um cálice, instrumento presente na celebração litúrgica eucarística, que faz alusão direta ao sangue Cristo – que foi derramado na cruz²⁸⁵.

A segunda parte das pinturas em estrela, correspondentes aos números 12, 13 e 14, respectivamente, mostra anjos portadores de instrumentos relacionados à Paixão de Cristo. Os símbolos portados por esses anjos estão representados na tabela 10.

²⁸⁵A tabela no anexo representa as simbologias cristãs decorrentes no plano iconográfico do convento.

Tabela 10 - Instrumentos de tortura presentes nos painéis 12, 13 e 14 do forro do nártex

Número do quadro	Símbolos
12	Pelourinho
13	Balança e espada
14	Alicate



Figura 247 - Anjo e o pelourinho. Foto do autor.

A imagem reproduzida na figura 247 mostra o anjo que porta o pelourinho, representado em forma de coluna romana. Segundo o Evangelho de Lucas, Cristo teria sido açoitado antes do caminho para o calvário: “Pilatos então mandou flagelar Jesus” (Lucas 19-1).

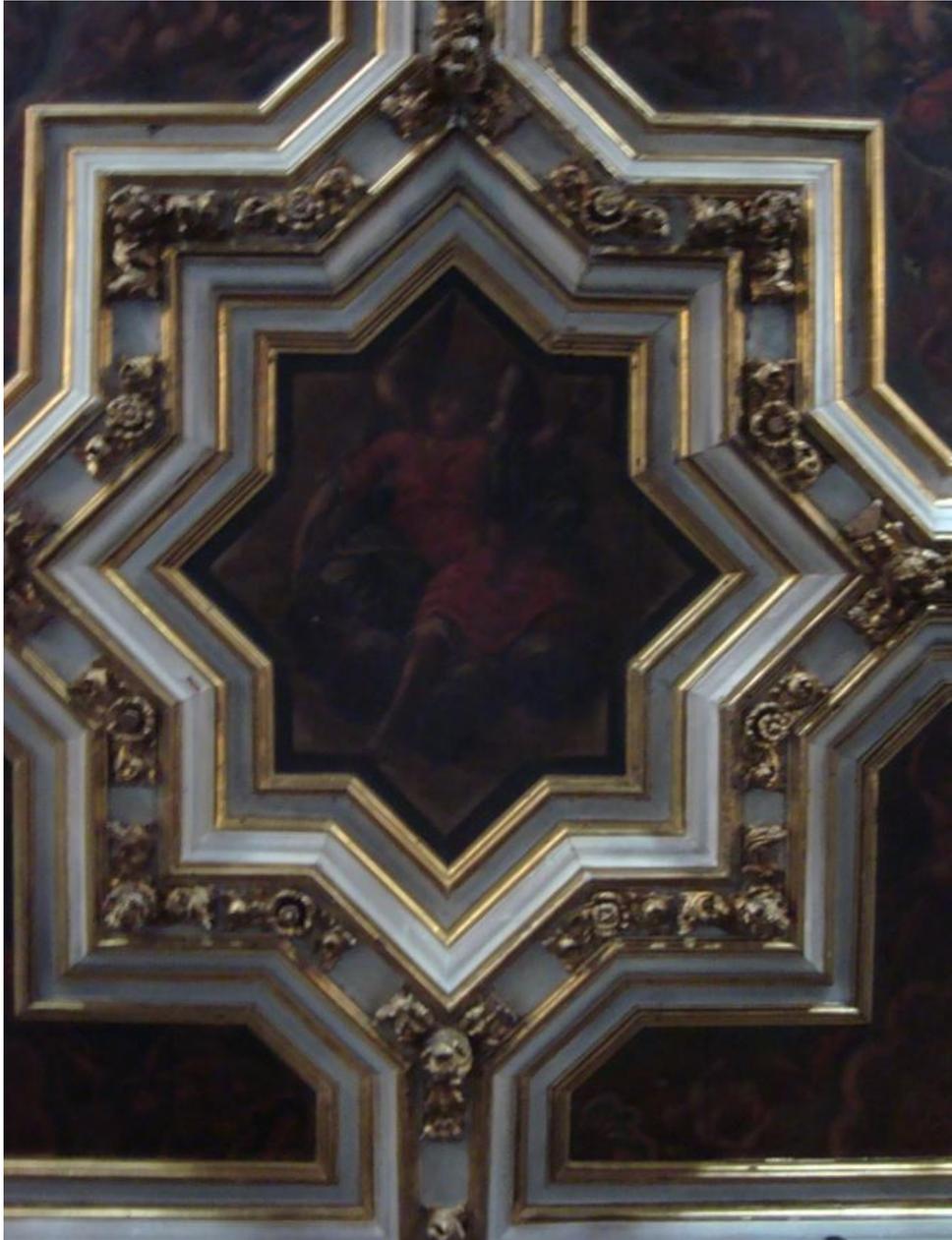


Figura 248 - Anjo com a balança e a espada. Foto do autor.

A imagem (figura 248) mostra o anjo que porta a balança e a espada (ver tabela em anexo), o que faz alusão à ideia de julgamento e justiça, próprias ao Cristo, ainda mais se pensarmos no Juízo Final, e no arcanjo Miguel.

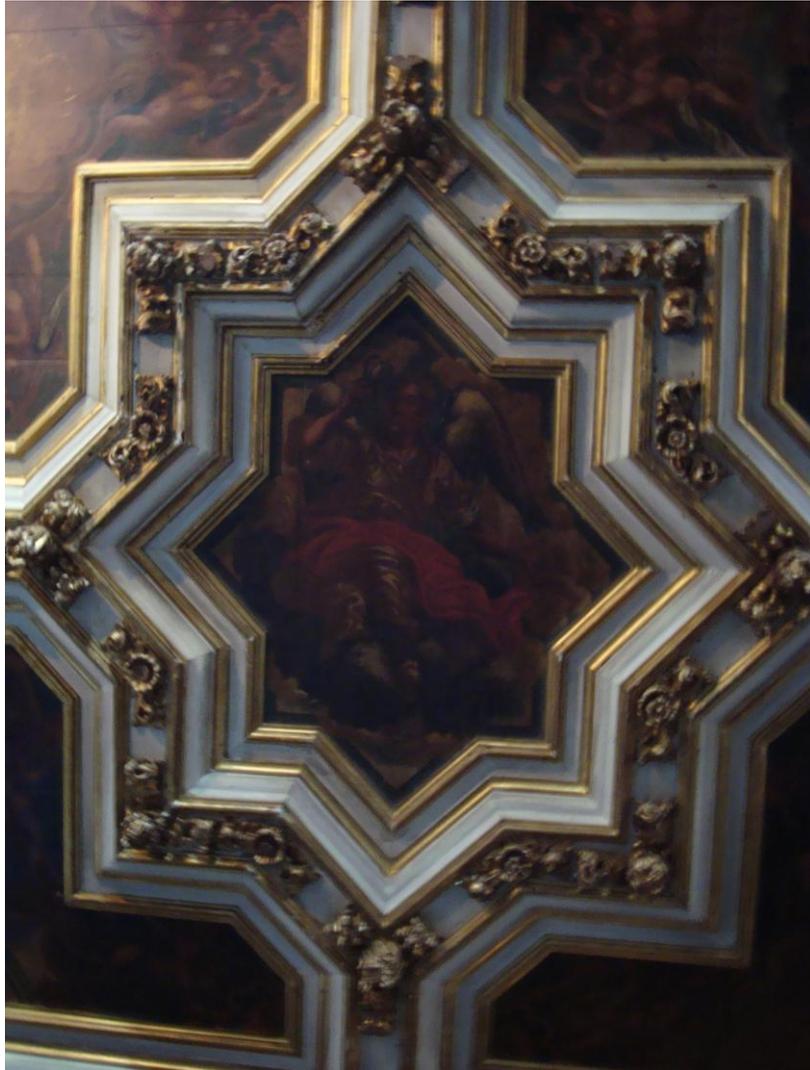


Figura 249 - Anjo e o alicate - Foto do autor.

Nesta imagem (figura 249), vemos o anjo que segura uma espécie de alicate, o que faz referência à descida do Cristo da cruz, quando são tirados os pregos que transpassaram suas mãos e seus pés.



Figura 250 - Anjo e os lírios. Foto do autor.

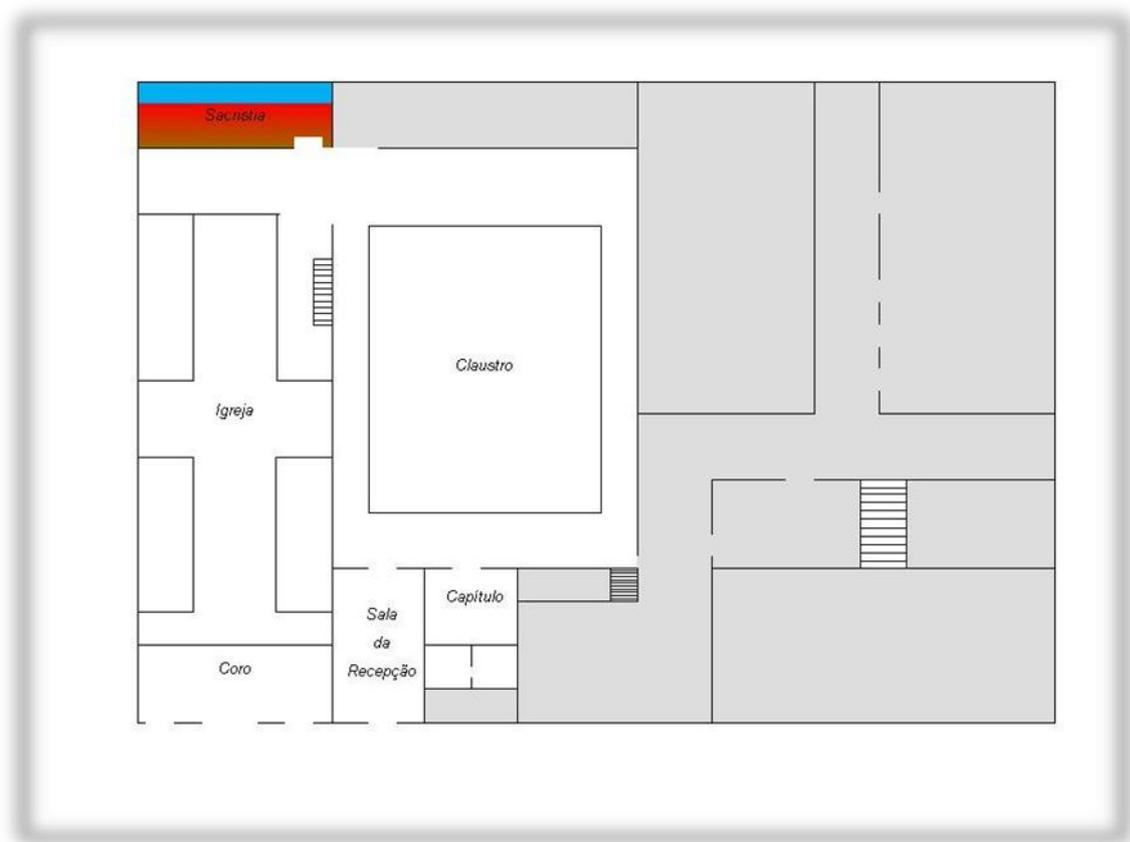


Figura 251 - Anjo e a cruz. Foto do autor.

As imagens no centro da composição (figuras 250 e 251) possuem um suporte com um significado simbólico muito sugestivo, em forma de cruz. Sendo assim,

a interpretação pode ser iniciada a partir do próprio suporte que faz alusão direta ao ponto central da vida terrena de Jesus, sua crucificação. No entanto, o que é interessante é que a imagem central do painel não se refere ao próprio Cristo, e sim à Virgem. Na figura 231 há um anjo que porta lírios em suas mãos, símbolo associado à pureza virginal de Maria²⁸⁶. E na figura 233 observa-se o anjo que porta a cruz, o que está diretamente relacionado ao Cristo.

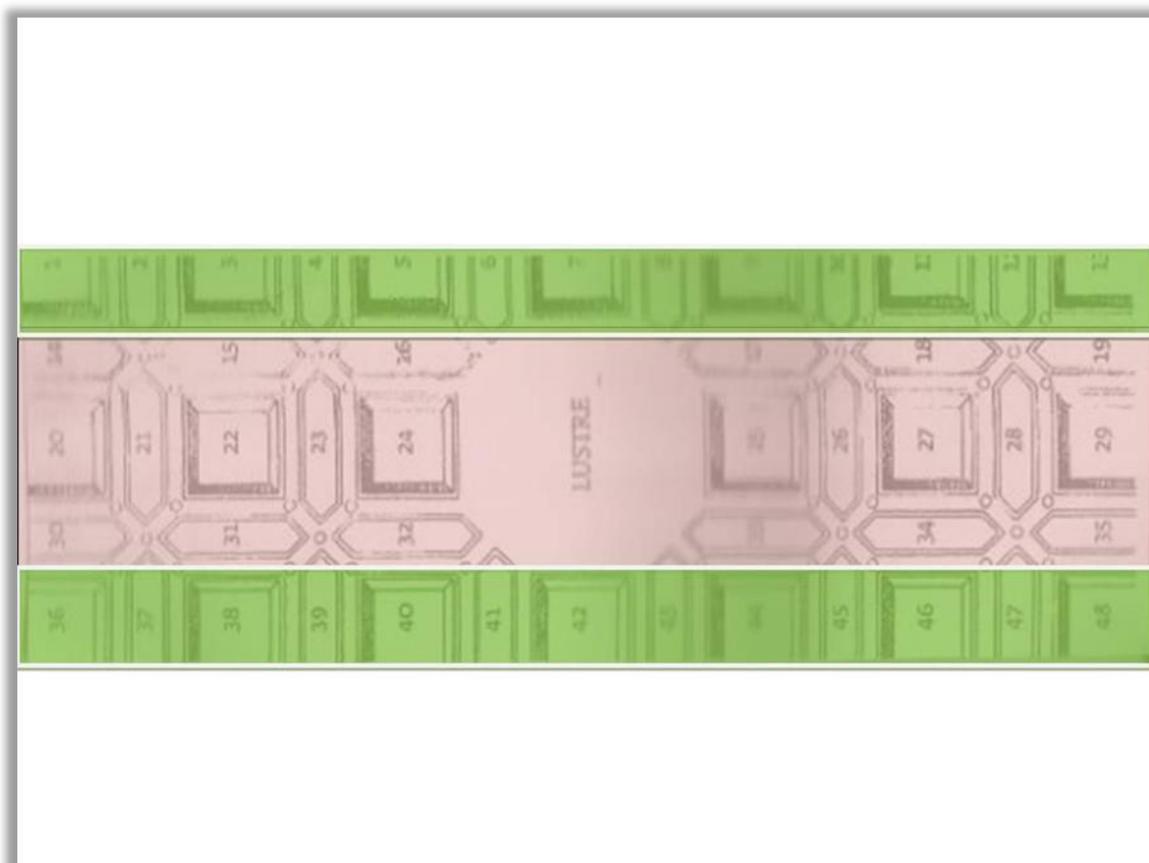
6. Forro da Sacristia



Esquema gráfico 33 - Planta baixa com localização da reunião das três temáticas na sacristia. Esquema do autor.

²⁸⁶ Vide tabela de simbologias no anexo deste trabalho.

O presente capítulo abordará as imagens que reúnem as três temáticas principais destacadas por este estudo: mariológica, franciscana e cristológica. O modelo usado para a confecção do teto da sacristia segue os moldes estabelecidos pelo arquiteto Sebastiano Serlio, o que ficou conhecido como estilo Serliano. De acordo com Sobral, no caso específico dessa construção, uma adaptação foi feita pelo construtor para se adequar ao espaço de 1,0X2,5 metros, resultando em um teto composto por “cinco octógonos completos em seu eixo longitudinal”²⁸⁷.



Esquema gráfico 34 - Desenho do teto da sacristia com numeração (marcação do autor). SOBRAL, 2009, p. 277.

Na tabela abaixo, é possível observar quantitativamente a composição dessa estrutura:

²⁸⁷ SOBRAL, 2009, p. 277.

Tabela 11- Quantidade de caixotões do teto da sacristia de acordo com a sua forma geométrica.

04	Painéis quadrados
12	Hexagonais
16	Painéis retangulares
16	Quadros pentagonais
48	Total de painéis

Percebe-se que a estrutura central é composta por dezesseis painéis (entre quadrados e hexágonos), destacados no quadrado rosa, ao passo que os demais (trinta e seis) estão destacadas pelos quadrados azuis nas laterais.

No que diz respeito à autoria, Sobral sugere o nome de José Pinhão de Matos, que teria sido o primeiro pintor a executar o forro da Ordem Terceira, que já não existe mais, e que, segundo relatos, seguiria o mesmo estilo do que está em análise. Ele considera essa a melhor das hipóteses devido à proximidade dos templos e à forma de apresentação da obra. É válido ressaltar, uma vez mais, que não estamos particularmente interessados nessa dissertação em discutir questões autorais, mas sim de estudar as imagens e seu discurso. No entanto, é importante destacar que não se conhecem as pinturas originais de José Pinhão de Matos, pois, de acordo com Marieta Alves, elas teriam sido repintadas por outro artista em uma reforma da capela, cinco anos após a sua inauguração²⁸⁸.

Em relação às fontes literárias que serviram de suporte para a definição do programa iconográfico do forro da sacristia, Sobral aponta os “Fioretti di San Francisco de Assis” (Pequenas flores de São Francisco de Assis)²⁸⁹.

No que diz respeito aos temas tratados, iremos nos basear na descrição elaborada em 1932 por Frei Sizing, que segue abaixo:

²⁸⁸ ALVES, 1948, p. 47.

²⁸⁹ uma bibliografia que narra lendas do santo de caráter popular.

Tabela 12 - Atribuições e descrições por Sizing dos caixotões do forro da sacristia.

N°.	Temáticas atribuídas por Sizing
01	A Virgem entrega o menino Jesus a um franciscano ajoelhado – Não parece ser Santo Antônio por faltar a auréola.
02	Cristo está prestes a ferir o com os raios de sua justiça o mundo pecador. A Virgem ajoelhada diante de seu filho, aponta para dois santos, que vão reformar o mundo: São Francisco e São Domingos.
03	Jesus e Maria concedendo indulgências para São Francisco na Capela da Porciúncula.
04	A Virgem prestando auxílio a um franciscano no seu leito de morte – Cristo dos céus com os braços estendidos. Sizing levanta a hipótese de se tratar da morte de Santo Antônio devido à semelhança de um quadro que aborda este assunto no convento franciscanos do Rio de Janeiro.
05	Maria aparece a um franciscano diante do altar – enquanto da porta aparece (de uma casa a direita) aparece a figura de um anjo ou de uma mulher.
06	Nossa Senhora aparece a um franciscano moribundo ou doente.
07	A inscrição “ <i>consolatrix Affictorum</i> ” – consolo dos aflitos – sai da boca de um frade que é auxiliado pela Virgem.
08	Quadro em três planos: no terceiro a Virgem; no segundo, um franciscano que roga pela Virgem; no primeiro há dois franciscanos estendidos por terra surpresos com a visão.
09	Do alto sobre nuvens está a Virgem, sentada e com filho ao seu colo. Está ajoelhado um franciscano em oração, aparecendo-lhe no nicho ou altar, por cima, um grande crucifixo. Do lado esquerdo há outros franciscanos apreciando a cena.
10	Franciscano está rezando junto ao leito de um moribundo ou morto. A Virgem está ajoelhada diante de Cristo intercedendo por ele.
11	São Francisco com as chagas, e seguido de um dos seus filhos, está rezando humildemente curvado. No alto, Cristo, sentado sobre as nuvens, atende-lhe as preces. À direita de Cristo fica a sua santíssima

	mãe; à esquerda, São João Batista, caracterizado pela águia, e São João Batista com o cordeiro.
12	Um franciscano no leito de morte, assistido por dois irmãos. No alto, além de cinco cabecinhas de anjos, aparecem Jesus Cristo e sua santíssima mãe – que intercede pelos moribundos.
13	Uma cena semelhante à anterior, um franciscano no leito de morte é reconfortado por três santas mártires, tendo cada qual a palma do martírio e duas coroas. A primeira santa do martírio está tirando da boca do moribundo as rosas, nas quais se lhe transformaram os louvores a Maria Santíssima, que aparece do alto.
14	Franciscano recebe da Virgem o Menino Jesus que o acaricia o rosto.
15	Tem três planos: primeiro está assoprando um navio; no segundo está saindo das águas dois franciscanos; no terceiro, aparece a Virgem, que lhes apresenta o rosário, em que se seguram.
16	Dois franciscanos recomendam a Nossa Senhora um confrade ajoelhado no plano inferior.
17	A Virgem aparece em cima do monte com o Menino Jesus enquanto aos pés do mesmo monte se abraçam dois franciscanos.
18	Sacerdote franciscano dá o santo Viático a um moribundo, descendo das nuvens Maria santíssima para trazer-lhe conforto.
19	Um franciscano está em um respeitoso colóquio com Maria santíssima, acompanhada de quatro santas, cada qual com sua palma, ornada de duas coroas de Virgem e Mártir.
20	Um frade franciscano levanta os olhos e o coração para o céu, onde a Virgem o recomenda a seu Filho, aparecendo aí também as figuras de vários apóstolos, entre os quais são Pedro, são Paulo e santo André.
21	Um pregador franciscano fala aos ouvidos das glórias de Maria que aparece ao alto.
22	A figura de um demônio contra um religioso – ele recorre a Maria que vem ao seu auxílio.
23	Em cima das nuvens está a Virgem com seu filho, descendo o Espírito

	Santo sobre um franciscano em oração.
24	Apresenta São Francisco colocando sua mão sobre a cabeça de Santa Clara e recomendando-a a Nossa Senhora, que ao alto aparece com o Menino Jesus.
25	Um jovem de excessiva proporção está atrás de dois franciscanos que carregam uma pesada laje; não falta, no alto, a figura de Nossa Senhora.
26	Um sacerdote elevando a hóstia na missa – aparece a Virgem e o menino Jesus.
27	Uma continuação do 25º com o qual tem em comum a falta de proporções. Dois franciscanos aos quais a santa Virgem dá suas mãos, deixando desligar o menino Jesus para os braços estendidos de um filho de São Francisco.
28	Volta ao assunto conhecido da vida de Santo Antônio. A Virgem abriu as mãos, deixando deslizar o menino Jesus para os braços estendidos de um filho de São Francisco.
29	Um religioso franciscano com livro na mão está sentado à mesa, olhando para cima, onde lhe aparece Nossa Senhora. Em plano um pouco inferior ao da Virgem, sentado também sobre nuvens, vê-se outro habitante do céu.
30	Repete o assunto do painel anterior. Por ordem de Maria santíssima aproximava-se do leito um franciscano moribundo três virgens-mártires, das quais a primeira é Santa Catarina, caracterizada pela roda do martírio.
31	Um anjo conforta um franciscano exausto estando ambos em pé, e animando-os Nossa Senhora, plano superior.
32	É o mesmo que se conhece da sacristia do Convento Franciscano de Olinda. E uma cena de Natal, sendo ladeado o Menino Deus, reclinando sobre palhas, por São Francisco e Santa Clara, e surgindo no findo a mãe santíssima.
33	Nossa Senhora, em pé, dá a um franciscano ajoelhando um cálice a beber.

34	Diante de um franciscano prostrado em oração, vê-se um anjo que tira da boca do religioso as rosas de suas Ave-Marias, enfileirando-as. A Rainha do céu assiste a cena, no plano superior.
35	Apresenta os anjos que, por ordem de Nossa Senhora, sustentam nos braços um franciscano desfalecido.
36	Lembra uma cena conhecida da vida de Duns Scotus: um franciscano, ao pé de um edifício encimado por uma pequena cruz, dirige as saudações à Virgem que está no céu.
37	Completa a terceira dúzia dos quadros do teto, um jovem, de joelhos aos pés de SS. Virgem, recebe-lhe das mãos um manto ou hábito para vestir. No fundo vê-se uma cidade em chamas.
38	Malfeitores amarram dois franciscanos ao tronco de uma árvore. Recorrendo a Nossa Senhora, esta, segurando no braço a coroa de rosas, nas quais transformaram as orações de seus devotos, vem-lhes a afugenta dos malfeitores.
39	Um franciscano, com pés acorrentados, está em uma prisão onde o demônio a tormenta. A SS. Virgem, porém, por ele invocada, vem consolá-lo.
40	Parece ser Duns Scotus que, seguido de um confrade, pede SS. Virgem o ilumine e ajude.
41	O demônio agarrando um franciscano e dirigindo contra ele chamas vivas que lhe saem dos olhos, vê-se coagido a largar a sua presa, graças à intervenção de Nossa Senhora.
42	Um anjo, guiado por Nossa Senhora, põe uma coroa de rosas na cabeça de um franciscano ajoelhado em oração.
43	Virgem enxugando as lágrimas de um franciscano.
44	Reproduz o aparecimento de Nossa Senhora a um filho da ordem de São Francisco que a invoca.
45	Um franciscano, acompanhado de um confrade, está rezando diante de uma imagem da Rainha do céu.
46	Um anjo estende os braços para um franciscano em oração ao pé do

	altar de Nossa Senhora.
47	Após escrever um livro que está sobre a mesa, um franciscano cai sem forças, a SS. Virgem, porém, vem-lhe em auxílio.
48	A Senhora oferece a um franciscano, que lhe está aos pés, um escapulário, penhor de sua proteção.

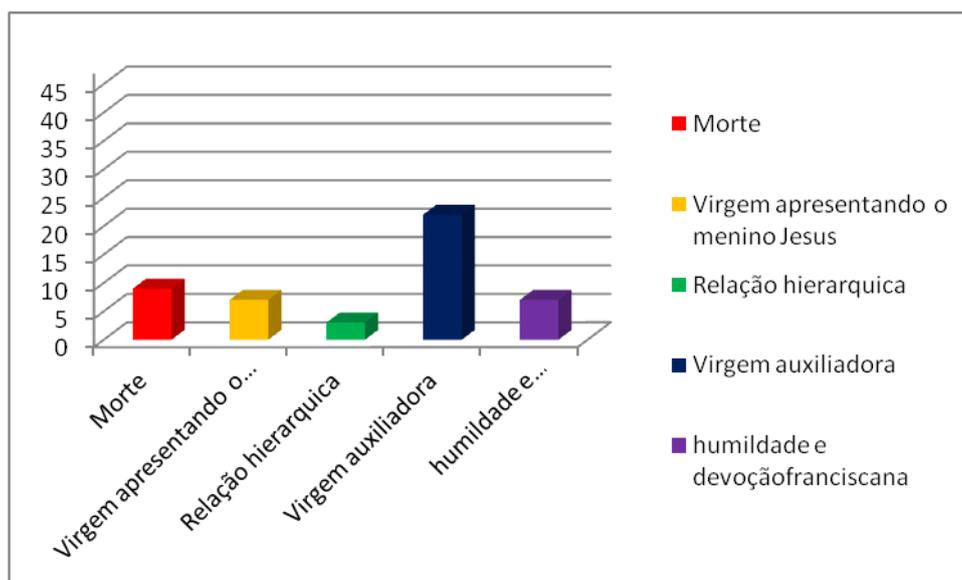


Gráfico 2- Temas dos painéis do forro da sacristia.

Sobral coloca em dúvida algumas identificações de Sizing, mas reconhece a dificuldade daquele autor, assim como a dos estudiosos atuais, tendo em vista o precário estado de conservação do forro²⁹⁰. Além disso, ele chama a atenção para a repetição das cenas: “certas pinturas representam episódios muito parecidos, pois a hagiografia franciscana que eles ilustram é repetitiva e monótona”²⁹¹. Embora concordemos com essa observação sobre o estado de conservação da obra, ainda é possível propor algumas relações entre as pinturas, principalmente graças a comparações com outras imagens de outros locais do convento.

²⁹⁰ “... só muito raramente identificou com precisão um ou outro tema, acentuou o caráter eminentemente mariano do recinto”... SOBRAL, 2009, p. 279.

²⁹¹ Id. Ibid.

Como em outros lugares do convento, aqui também há uma íntima relação entre as imagens e as temáticas cristológicas, mariológicas e franciscanas, pois elas sempre exibem a figura do Cristo associada à Virgem, que sempre presta auxílio a algum franciscano.

Em algumas delas, a hierarquia é evidenciada pela composição da imagem, mostrando sempre o Cristo em um plano superior em relação à Virgem, responsável por estabelecer uma espécie de canal com algum franciscano. No entanto, é complicado relacionar fatos ou denominar a maioria das imagens, seja em virtude de seu estado de conservação ou de sua pequena escala dimensional.

As imagens desse teto também podem ser interpretadas como uma exaltação à Virgem, com a intenção de “transformá-la” em um veículo que aproxima os homens de Jesus Cristo, além de exaltar a temática da Boa Morte²⁹², bastante difundida nas pinturas de outras igrejas e conventos franciscanos. De modo geral, podemos observar que a Virgem é mais frequentemente representada que o Cristo, e está sempre em uma posição de intercessão ou mesmo de auxílio, conforme pode ser também notado nas suas litânias: “Virgem Auxiliadora”²⁹³. Entretanto, embora haja um maior número de representações dela, naquelas em que o Cristo também é mostrado, ela está sempre abaixo dele.

No que diz respeito à Boa Morte, ela está presente em muitos templos franciscanos do Brasil colonial, como, por exemplo, na capela de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto, Minas Gerais, onde encontramos no seu nártex um painel que alude à perenidade da vida por meio de uma simbologia e de faixas comunicativas com frases bíblicas: “Lembra-te que morrerá, vaidade das vaidades, tudo é vaidade”²⁹⁴. Esse painel traz outra forma de abordagem da morte, direcionada aos membros da Ordem Terceira, diferenciando-se do convento de Salvador, que trata do assunto de forma mais direta e focada em um público seleta.

²⁹² Classificação dada a Maria no Ofício de Nossa Senhora.

²⁹³ Vide texto em anexo.

²⁹⁴ Eclesiastes 1,2.



Figura 252 - Virgem em auxílio ao frade enviada por Cristo. Foto do autor.

O primeiro conjunto de imagens contém as que revelam a aproximação e as ligações entre as três temáticas principais. Na figura 252, é possível observar como Maria é enviada por seu filho para prestar auxílio a um franciscano doente. Não é possível afirmar se a imagem trata de um milagre específico, porém, é possível identificar os lugares hierárquicos na corte celestial.

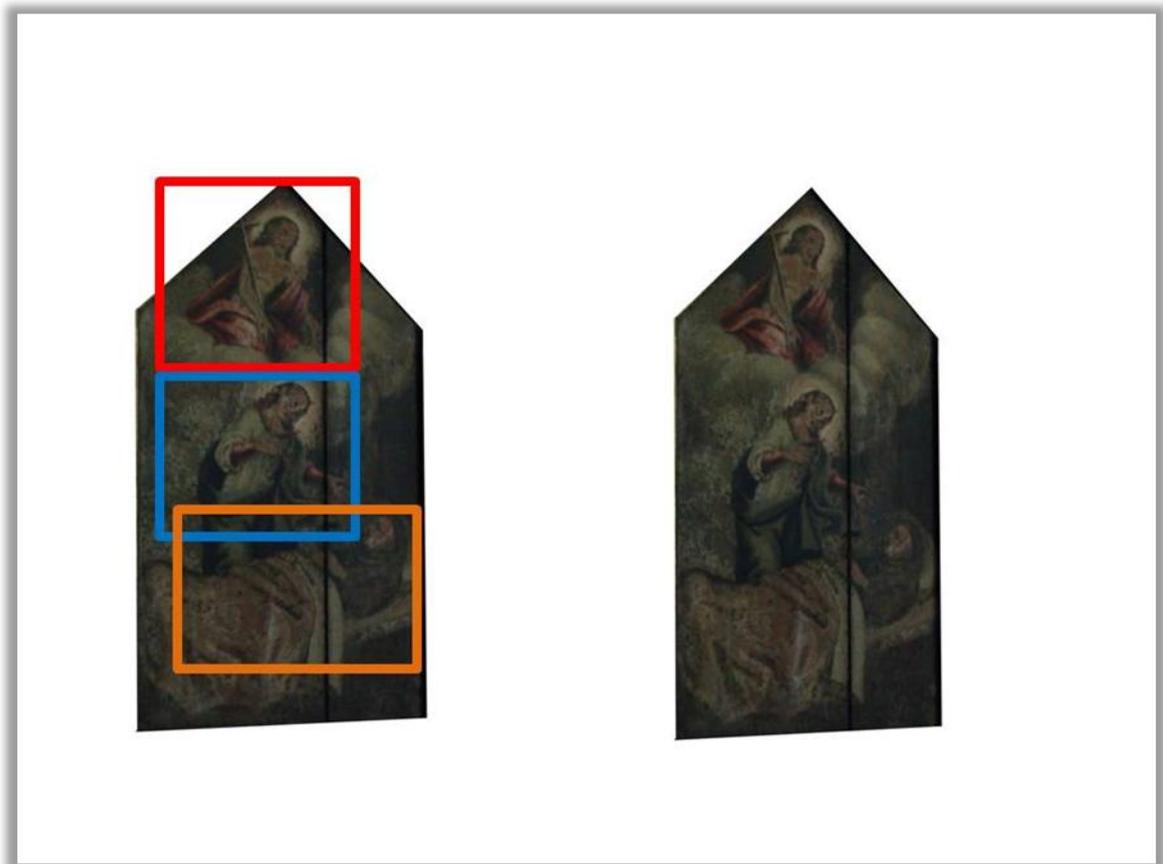


Figura 253 - Relação hierárquica e demonstração das três temáticas reunidas em um dos caixotões da pintura do forro da sacristia (marcações do autor). Fotos e montagem do autor.

Destacado pela cor vermelha, está o Cristo no céu, sobre as nuvens enviando sua mãe como intercessora (figura 253). A Virgem está marcada no quadrado azul, em pé, ao lado da cama que abriga um franciscano convalescente. É interessante acentuar que a Virgem funciona como elemento de ligação entre o

Cristo e a Ordem. Essa última se faz presente através do frade deitado na cama, e diante dele está a Virgem e sempre ocupando posição inferior em relação às demais personagens.

No conjunto de painéis que abordam a morte, sempre é transmitida uma ideia ambígua, primeiramente sobre o aspecto geral a que se referem todos os grupos: Maria como a Virgem Auxiliadora. Também é frequente a ideia de recompensa àqueles que foram fiéis à fé. A Virgem sempre aparece no leito de morte de seus filhos franciscanos, o que funciona como estímulo ao religioso, que considera uma espécie de premiação manter-se reto em sua vida religiosa até o final dos seus dias.

A representação de Maria como veículo entre o seu Filho e os homens é interessante. Através desses painéis, é possível ver que a concepção não se trata somente de uma questão de intercessão religiosa relacionada a pedidos de oração ou de salvação da alma, mas que a Virgem também “realizaria a passagem” das almas dos seus “filhos” do mundo terreno para o espiritual. A Virgem está presente na hora da morte, conforme reza as suas litânicas e a própria oração da Ave-Maria: “agora e na hora de nossa morte”.

Nos momentos em que ela aparece acompanhada por seu Filho, sempre representado hierarquicamente em um plano acima dela, ele designa sua mãe para prestar o auxílio na hora da morte e a consolar o moribundo no momento de aflição. Uma vez que a morte é considerada uma passagem misteriosa para o homem, nada melhor do que alguém do plano divino para acompanhar uma alma humana até esse terreno misterioso.



Figura 254 - Cristo e a Virgem auxiliando frades franciscanos. Foto do autor.

Na figura 254 é possível observar o Cristo e a Virgem no plano superior, olhando o frade moribundo deitado sobre a cama. Ao lado dele há uma pessoa

que parece ser outro franciscano. O Cristo parece apontar para a Virgem, que olha o convaléscente, estruturando um jogo de olhares que reafirma as posições hierárquicas dos personagens, e que ratifica Maria como figura auxiliadora dos homens junto a Deus.



Figura 255 - Virgem envia anjo em auxílio de franciscano. Foto do autor.

A figura 255 mostra a Virgem sozinha velando por um de seus filhos franciscanos doentes. Ela aparece soberana na imagem, que não conta com a presença do Cristo, como no painel anteriormente analisado. A mãe de Jesus está solitária, em destaque, e envia um anjo para prestar socorro ao religioso

na Terra. É interessante destacar a escala hierárquica considerando a Virgem como subalterna à Santíssima Trindade, porém, como rainha dos anjos, conforme a exata definição contida em suas ladainhas.



Figura 256 – A Virgem envia suas santas auxiliadoras (mártires) para acudir franciscano. Foto do autor.

Neste outro painel (figura 256), há também uma relação hierárquica de enaltecimento da figura mariana. Nele, é possível visualizar Maria como rainha do céu e dos anjos, assim como nos outros tetos em que ela é apresentada como a rainha das virgens. No canto superior esquerdo da imagem, observa-se a mãe do Cristo que estende os braços para o franciscano moribundo deitado

na cama. Nesse caso, quem faz o resgate da alma do religioso são as santas que estão ladeando seu leito de morte. No entanto, não é possível identificar aquelas que foram designadas para a execução de tal ato, apenas que se trata de mártires, pois todas carregam consigo a palma do martírio. É interessante observar que, como no forro da sala capitular, elas não portam véu, que em geral é um símbolo da castidade feminina, mas penteados de mulheres comuns.



Figura 257 - Virgem prestando auxílio a moribundo. Foto do autor.

Embora Sobral critique a repetição e a monotonia dessas pinturas, há algumas pequenas diferenciações entre elas. Em relação à composição e à temática, a figura 257 é similar à figura 253: em ambas, a Virgem é mostrada prestando auxílio a alguém, através do envio de anjos e santos, no leito de morte. Entretanto, o que muda nessa representação é a figura intermediária entre as protagonistas. Dessa vez, a personagem secundária não é um anjo, mas uma

mulher leiga, o que alude ao caráter assistencialista da Ordem franciscana. Isso é ratificado pelo fato de o próprio convento contar com o atendimento de uma enfermeira para cuidar não apenas de religiosos, mas dos fiéis em geral.

No grupo seguinte encontram-se as imagens em que a Virgem é mostrada como auxiliadora de uma forma diferente, salvando franciscanos de apuros ou mesmo atendendo aos seus pedidos. Antes de exibir a imagem, é necessário compreender o propósito afirmador de estabelecer a devoção mariana como uma garantia da segurança da qual o religioso desfrutará quando precisar enfrentar as intempéries do mal.



Figura 258 - Cristo envia sua mãe em auxílio de franciscano. Foto do autor.

Na figura 258, é possível perceber nitidamente o que começamos a afirmar no parágrafo anterior: a Virgem é representada socorrendo o frade, que está sendo tentado pelo demônio. A criatura alada do mal parece estar atacando o

religioso que se encontra em um local ermo – prática de meditação comum entre os franciscanos. Então, ele ora pela Virgem, que aparece para salvá-lo da tentação do demônio. A imagem alude ao próprio Cristo, que também foi tentado no deserto, e a São Francisco, que também teria sido tentado em momentos de reflexão. No entanto, não é possível afirmar se o frade em questão seria o próprio patrono da Ordem ou algum outro santo que teria passado pelo mesmo suplício. Todavia, a proposição do seu fundador era que ele e que seus descendentes fossem modelos, cópias do exemplo do Cristo, e conseqüentemente, seus seguidores deveriam agir da mesma forma, tanto em momentos de triunfo quanto nas provações.



Figura 259 - Imagem não identificada - relação entre Virgens e franciscanos segundo o que vemos em seus vestígios. Foto do autor.

O estado de conservação da figura 259 está bastante degradado, o que impossibilita a realização de algumas considerações sobre ela. No entanto, é possível perceber que se trata de uma aparição mariana a frades franciscanos, que se encontram em posição de oração, talvez em uma mesa.



Figura 260 - Cristo e Virgem auxiliando religioso. Foto do autor.

Na figura 260, o Cristo é mostrado novamente acompanhado de sua mãe, e sempre em uma escala hierárquica mais elevada, para que ela observe que ele está posicionado um pouco acima dela e volte o olhar para ele, como se lhe designasse algo. Neste momento, o Cristo parece ratificar o apoio da Virgem à Ordem franciscana, que lhe pede que auxilie o religioso que está ajoelhado em oração/súplica. Neste painel está representado mais um dos momentos em que as três temáticas principais do convento se unem com um objetivo diferente do anterior, ou seja, o auxílio na hora da morte. No entanto, aqui a ajuda é

demonstrada por meio de uma súplica e uma oração, o que também ratifica esta última como a comunicação entre o plano terrestre e o divino, uma garantia de que daquela maneira Deus os ouviria, especialmente se for considerado o local em que tais imagens se encontram – lugar de preparação, reflexão espiritual para iniciar e finalizar os atos litúrgicos.



Figura 261 - Frade tem a visão da Virgem e do Cristo em plena pregação. Foto do autor.

A figura 261 apresenta as três temáticas reunidas. Entretanto, a situação em que Cristo e sua mãe aparecem é diferente: a visão do franciscano ocorre quando ele está em sua pregação. Sendo assim, a imagem pode sugerir a relação da pregação evangélica com a sacristia, especialmente no sentido de preparação do religioso para os sermões realizados nos púlpitos da igreja.



Figura 262 - Virgem apreciando a consagração da hóstia por um padre. Foto do autor.

É importante destacar que este forro sublinha a importância da preparação do religioso para os ritos. Ratificando tal importância, a imagem (figura 262) figura um religioso erguendo e consagrando a hóstia. Há um milagre duplo, ou seja, a visão da Virgem e do menino Deus e a transubstanciação. A presença do Cristo é mostrada de forma também dupla, de maneira simbólica, através da hóstia consagrada, e de forma humana, como uma criança sentada ao colo da Virgem.



Figura 263 - Aparição da Virgem para São Francisco e Santa Clara. Foto do autor.

Nesta imagem (figura 263), a Virgem novamente exhibe seu filho Jesus, posicionado em seu colo, para um casal de franciscanos, que poderiam ser São Francisco e Santa Clara, fundadores das Ordens Primeira e Segunda. Contudo, o estado de conservação impossibilita esse tipo de afirmação. Além disso, não existem relatos de aparições do Cristo a Francisco personificado como uma criança. É importante, no entanto, chamar a atenção para a relação hierárquica entre os santos, uma vez que, apesar da impossibilidade de certificar-se de sua identidade, é possível saber, pela indumentária, o gênero.

Portanto, constata-se que a figura masculina está posicionada acima da feminina, o que, nessa análise, traduz-se como um posicionamento hierárquico baseado na submissão da Ordem Segunda em relação à Primeira.



Figura 264 - Franciscano sendo auxiliado pela virgem por intermédio de algum anjo ou santo. Foto do autor.

Aqui (figura 264), há uma inversão na estrutura hierárquica em relação à maioria das demais. O franciscano é auxiliado pela Virgem ou por algum anjo ou santo, porém, nesse caso, o elemento de interseção é um franciscano. Acreditamos que isso pode funcionar como um indicativo de conduta de um franciscano, pois especificamente nessa situação, ele intercede junto à Virgem por uma mulher que, a julgar pela indumentária, de pernas despidas, parece ser uma prostituta. A imagem sugere o papel missionário e exemplar referente ao proceder de um religioso, que atua na conversão e intercessão. Entretanto,

ela abre os braços para o franciscano, acolhendo-o em um gesto de quem aceita a pecadora que o frade leva até ela.

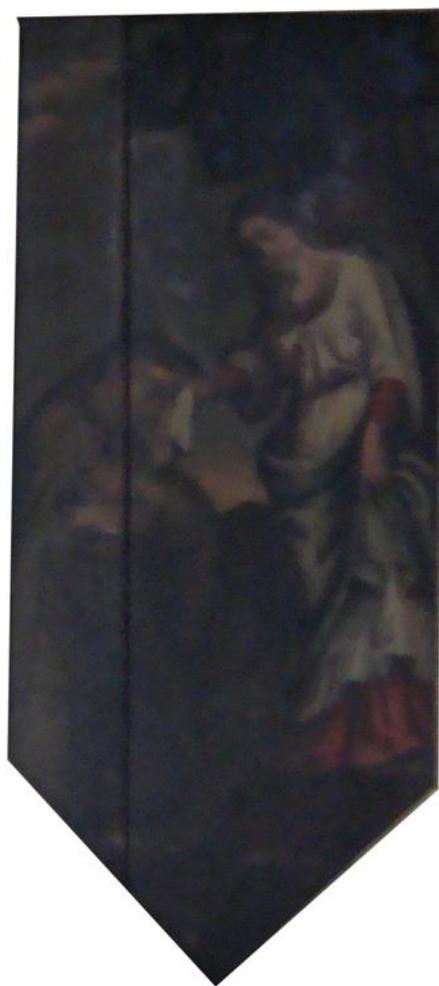


Figura 265 - Virgem consola o choro de um franciscano. Foto do autor.

Nesta imagem (figura 265), Maria é mostrada amparando um frade que chora desconsolado em oração. Novamente, a Virgem exercia seu papel de amparo, consolando os aflitos.



Figura 266 - Cristo e Virgem em auxílio a um religioso dormindo. Foto do autor.

Aqui estão reunidas (figura 266) representa as três principais temáticas do convento de São Francisco reunidas. Ela apresenta Maria e Jesus olhando

para um sacerdote que aparentemente está dormindo, em uma espécie de cômodo apertado, que poderíamos associar à sua cela. Embora o adiantado nível de degradação de tais imagens não possibilite grandes considerações sobre o painel, os vultos que restam permitem perceber a sua estrutura e propor associações com os demais e todo o conjunto, especialmente quando falamos sobre as posições hierárquicas das personagens e de seus respectivos papéis e poderes. Nesses casos, é possível ter a certeza da recompensa à fidelidade divina para aqueles que são leais a Deus.



Figura 267 - Virgem guardando frades peregrinos evangelizadores. Foto do autor.

A temática da figura 267 é a união entre dois irmãos frades franciscanos, e faz uma referência à abordagem das pregações do santo onde os franciscanos

saem em pares pelo mundo, com o intuito de evangelizar. Aparentemente, a imagem tem a intenção de reforçar ou lembrar o papel de pregador e nômade da Ordem que viaja por todo mundo para realizar novas pregações. Os franciscanos parecem estar ajudando uns aos outros a se erguerem. Esse painel está em um local adequado para a meditação de um público seletivo, a imagem evoca essa missão vocacional franciscana e a afirma como desígnio e vontade de Deus por meio da presença da Virgem. Além disso, reafirma a importância da união entre os membros da Ordem.



Figura 268 - Virgem ao lado de Francisco quando o santo enfrenta os sarracenos. Foto do autor.

A figura 268 mostra dois franciscanos sendo ajudados pela Virgem, fazendo uma alusão à imagem presente na sala do coro com a temática: “Francisco contra os Sarracenos”. A indumentária do homem no primeiro plano segue o estilo árabe devido ao turbante, os frades estão amarrados sob o jugo deste homem e são salvos pela Virgem. Outra possibilidade de interpretação é que seria uma referência às perseguições sofridas pelos franciscanos na Terra Santa.



Figura 269 - Virgem atendendo aos pedidos de franciscano que roga pela vida do seu irmão confrade. Foto do autor.

Nesta imagem (figura 269), um franciscano roga pela vida de dois dos seus irmãos, representados prostrados ao chão, por algum motivo que os deixou

enfermos. É importante observar nessa imagem que é o Cristo quem está em destaque, e não a Virgem. E também, que novamente está presente a ideia de ajuda mútua entre os franciscanos.



Figura 270 - Imagem viva da virgem mostra o Cristo a Santo Antônio. Foto do autor.

A figura 270 mostra a Virgem em um altar, mas com forma humana, e não como escultura. Ela exhibe o Menino Jesus a um franciscano que, de acordo com Sizing, seria Santo Antônio²⁹⁵. Outra imagem que mostra uma Virgem “viva” sobre uma peanha também pode ser vista na sala da recepção desse

²⁹⁵ Vide número 02 da tabela 12.

convento. Trata-se de um recurso comum na arte cristã, que reforça a validade e a eficiência das imagens de culto.

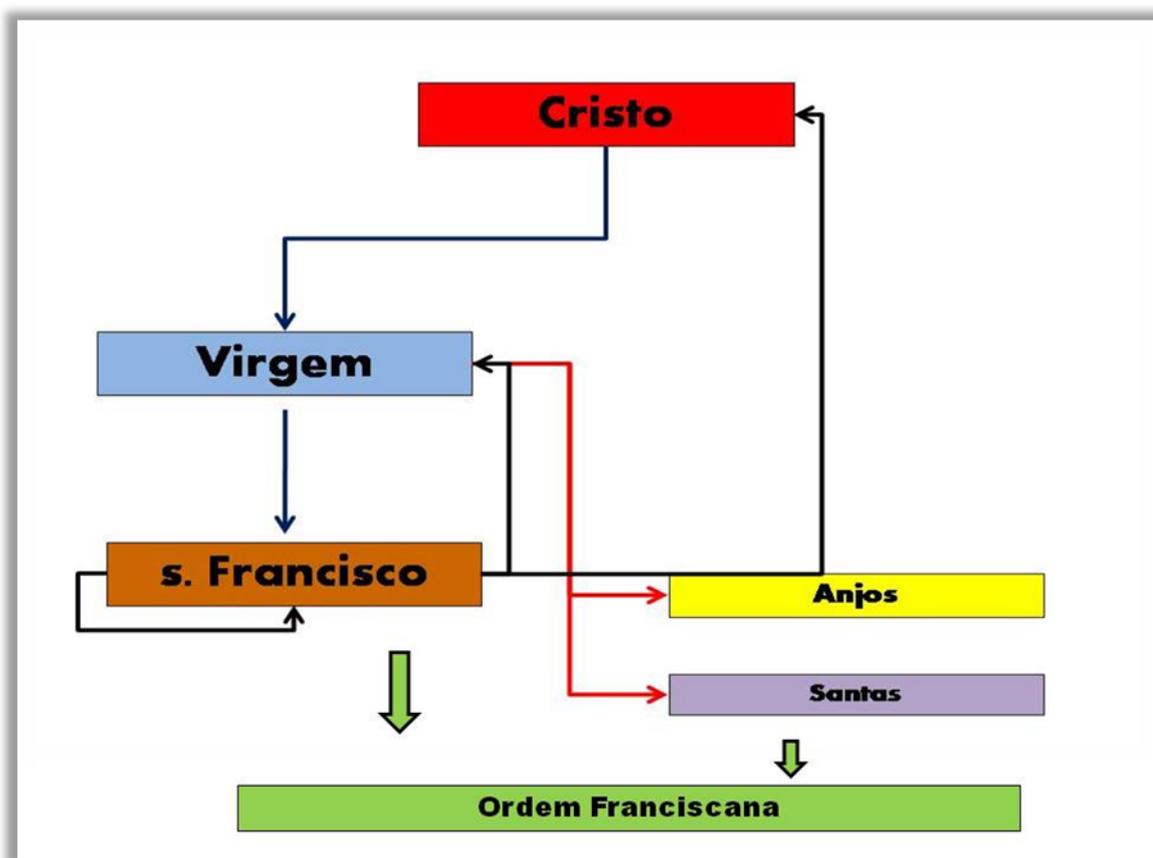


Figura 271 - Virgem mostrando o seu filho a um franciscano. Foto do autor.

A exemplo da figura em questão, a figura 271 também exhibe a Virgem mostrando o seu filho a um franciscano. Em tal situação, ela pode ser interpretada como um “veículo” para alcançar Jesus. Além disso, tal insistência na exibição de Cristo Menino em todo o convento pode estar ligada também à

relação particular do próprio fundador da Ordem ao Menino Jesus, a partir do episódio do presépio de Grecca. A imagem também reforça a devoção à Virgem, uma vez que ela é mostrada sendo colocada em uma peanha, postada em um altar – local de destaque ou sentada em um trono.

De modo geral, ao analisar o forro da sacristia, pode-se perceber como existe uma preocupação em adequá-lo a seu público alvo e às funções daquele espaço. O forro da sacristia traz uma espécie de “código de conduta” para a preparação a cerimônias religiosas, que estimula a fé e a introspecção através do uso de imagens que fazem referência a visões, milagres e orações.



Esquema gráfico 35 - Hierarquia entre: Cristo, Virgem, São Francisco, anjos, santos e Ordem Franciscana. Esquema do autor.

Também é importante sublinhar como nesse forro encontram-se as temáticas mais recorrentes no programa iconográfico do convento, franciscana, cristológica e mariológica. O esquema gráfico 43 descreve, de forma geral, a maneira como a escala hierárquica das figuras representadas está estruturada em relação às temáticas. Apesar do patrono da Ordem e orago do convento ser São Francisco, respeita-se a hierarquia celestial. Cristo, localizado no quadrado vermelho, está no topo dessa relação. Logo abaixo, está a Virgem, que está no meio de todas as demais figuras. A linha vermelha que sai do quadrado azul, referente à Virgem, liga-a aos anjos e santas de quem, segundo os ofícios, ela seria a rainha. A Ordem franciscana representada pelo quadro verde e o seu próprio patrono, representados no quadrado marrom, estão abaixo da Virgem, em um nível idêntico, porém, diferente dos anjos e santos, respectivamente, nos quadrados amarelo e verde. A Ordem é representada no quadrado marrom, onde os seguidores de Francisco agem de acordo com os desígnios do seu patrono (relação representada pela linha preta que sai do canto esquerdo do quadrado marrom e liga-se à parte inferior do mesmo) que, por sua vez, relacionam-se com a Virgem (linha azul) e com o próprio Cristo (linha preta).

7. Trindade franciscana



Figura 272 - 18ª imagem- trindade franciscana. Foto do autor.

Talvez esta imagem (figura 272) seja a mais importante para a nossa análise, pois, conforme avançamos antes, embora o convento não seja composto só

por nossas três temáticas (mariológica, cristológica e franciscana). É importante ressaltar que a junção das três, ou seja, o local onde elas dividem o mesmo espaço de forma mais evidente, é a sacristia - salvo raríssimas exceções, por exemplo, a figura 66. Todavia, a pintura de cavalete correspondente ao décimo oitavo quadro de cavalete²⁹⁶ das pinturas da sacristia, possui uma peculiaridade que não é notada em nenhuma outra imagem dos conjuntos desse edifício.

Já foi citado que a sacristia une as três temáticas em seu forro, porém, até este momento, as personagens possuem delimitações iconográficas que possibilitam que sejam diferenciadas como se fossem pessoas distintas. A imagem em questão apresenta a particularidade de se tratar de uma hibridização das três principais temáticas: São Francisco, Maria e Jesus, além de ter um caráter sutilmente andrógono. Pode-se mesmo traçar um paralelo entre ela e a Santíssima Trindade, na qual o Pai, Filho e Espírito Santo são três pessoas em uma.

A forma como a iconografia é representada mescla os atributos dos personagens citados no parágrafo anterior. Em um primeiro momento, a imagem pode levantar questionamentos sobre quem seria o sujeito representado, pois se em uma das mãos ele segura os lírios e seus cabelos estão longos – o que remete à Virgem, na outra mão, ele segura a cruz e está posicionado sobre uma espécie de peanha, que significa o mundo (ressaltando que em algumas imagens Virgem também aparece sobre o globo do mundo, sobretudo a Imaculada) - referentes ao Cristo. No entanto, o hábito com o cordão de três nós e, anexado a ele, uma espécie de disciplina, nos remete a um franciscano. Assim, chegamos aos seguintes questionamentos: De quem se trata? Seria a Virgem, São Francisco ou o Cristo? Ou seria a materialização do *Alter Christus*?

²⁹⁶ Numeração proposta por Sobral.

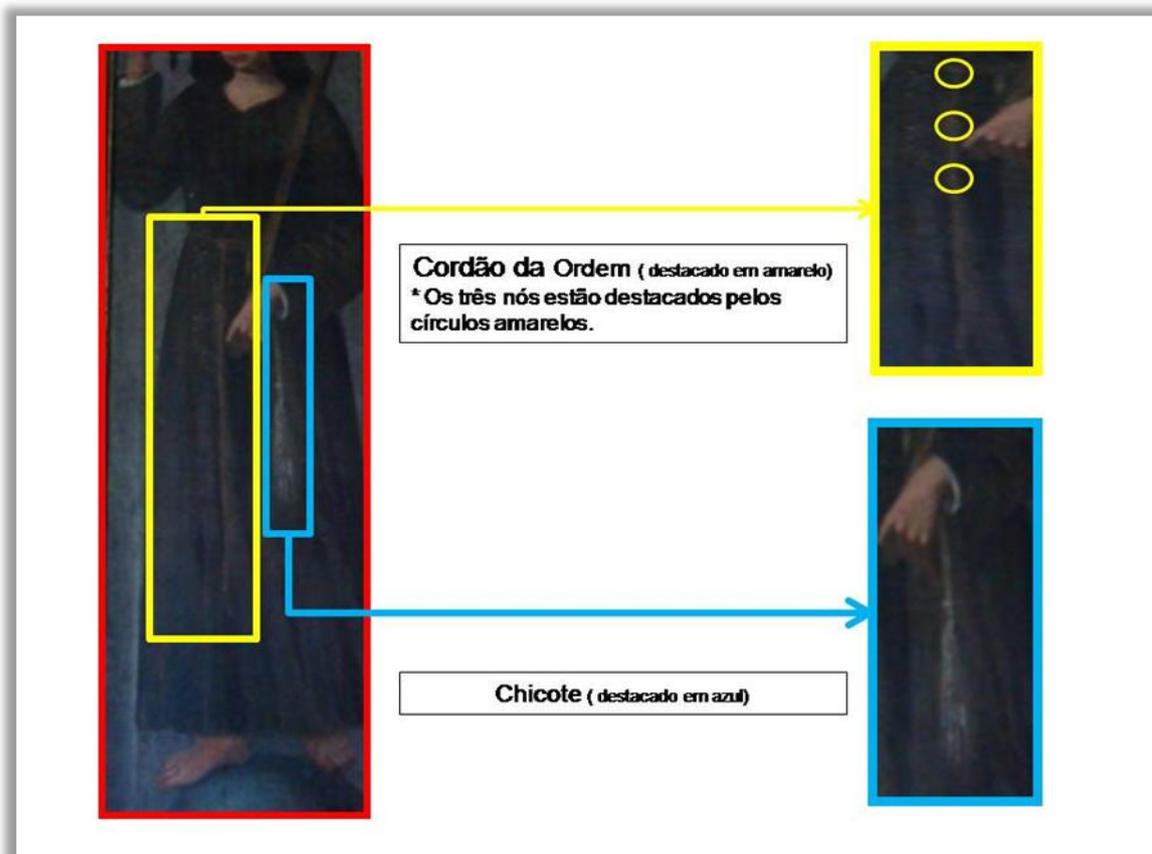


Figura 273- Cordão e açoite em detalhe (marcações do autor). Foto e montagem do autor.

Antes de respondermos a tais questões, é essencial analisar os elementos iconográficos da personagem, começando pelas características franciscanas. A grande marca da Ordem é o próprio hábito, que mostra a diferença entre franciscanos e leigos, entre franciscanos e outros religiosos, entre frades e freiras, entre a Ordem Primeira e as demais. No esquema gráfico 273, é possível observar os elementos fundamentais à identificação franciscana. O hábito da Ordem está destacado pela cor vermelha. No quadrado amarelo, notamos o detalhe do cordão de três nós, que simbolicamente representam a castidade, a pobreza e a obediência. No quadrado azul, observa-se em detalhe o chicote que está amarrado junto ao cordão do santo, que remete à penitência e ao sacrifício que implica a prática da autoflagelação. É interessante ressaltar que nesse contexto há dois instrumentos de flagelo que estabelecem ligações

de íntima proximidade entre o Cristo e Francisco: o chicote do suplício, que remete tanto à prática de sacrifício do segundo quanto à cruz.

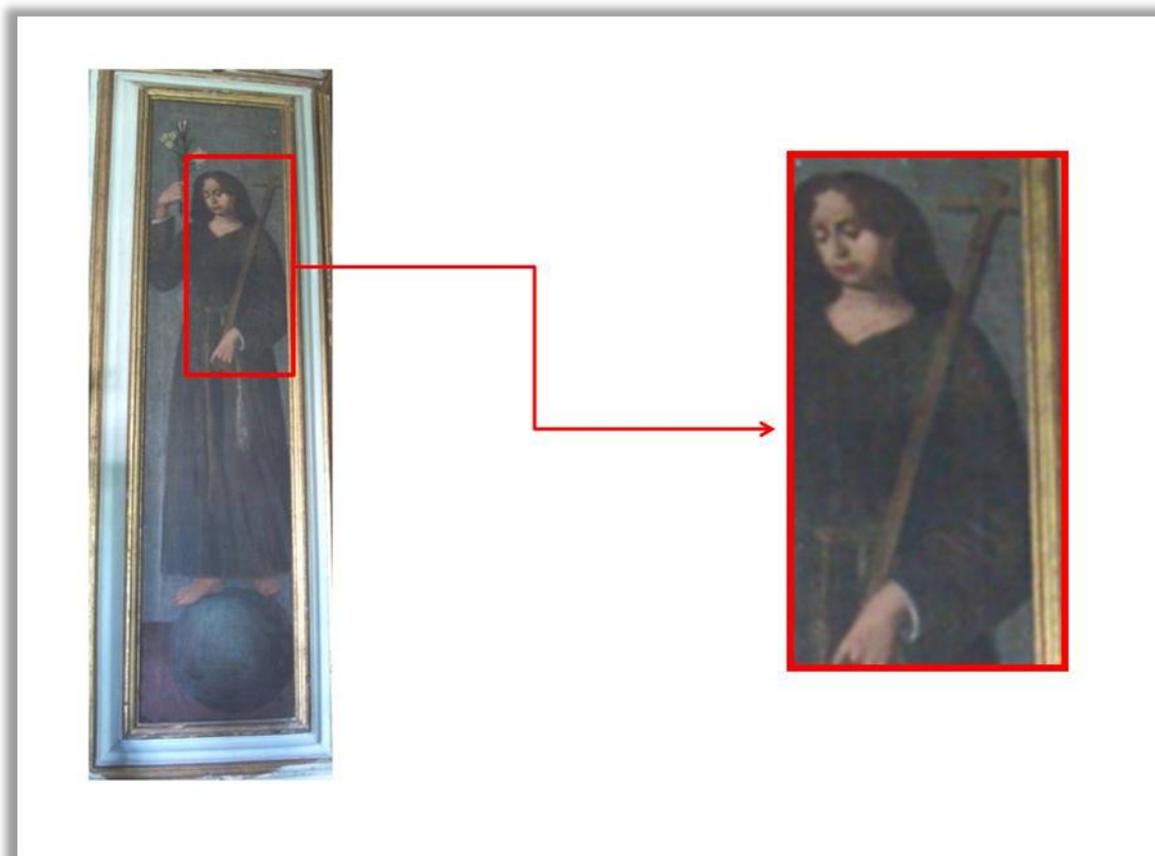


Figura 274 - São Francisco que carrega a cruz (marcação do autor). Foto e montagem do autor.

O elemento iconográfico cruz, que se remete à temática cristológica, pode ser mais bem observado no esquema gráfico 274. Talvez ela seja a principal componente da simbologia cristã, que estabelece uma ligação quase automática com a figura de Jesus, a cruz. A cruz estabelece uma espécie de elo entre São Francisco e Jesus, já que o santo também recebeu os estigmas que foram impostos ao Cristo na cruz, como podemos ver em várias imagens no convento.

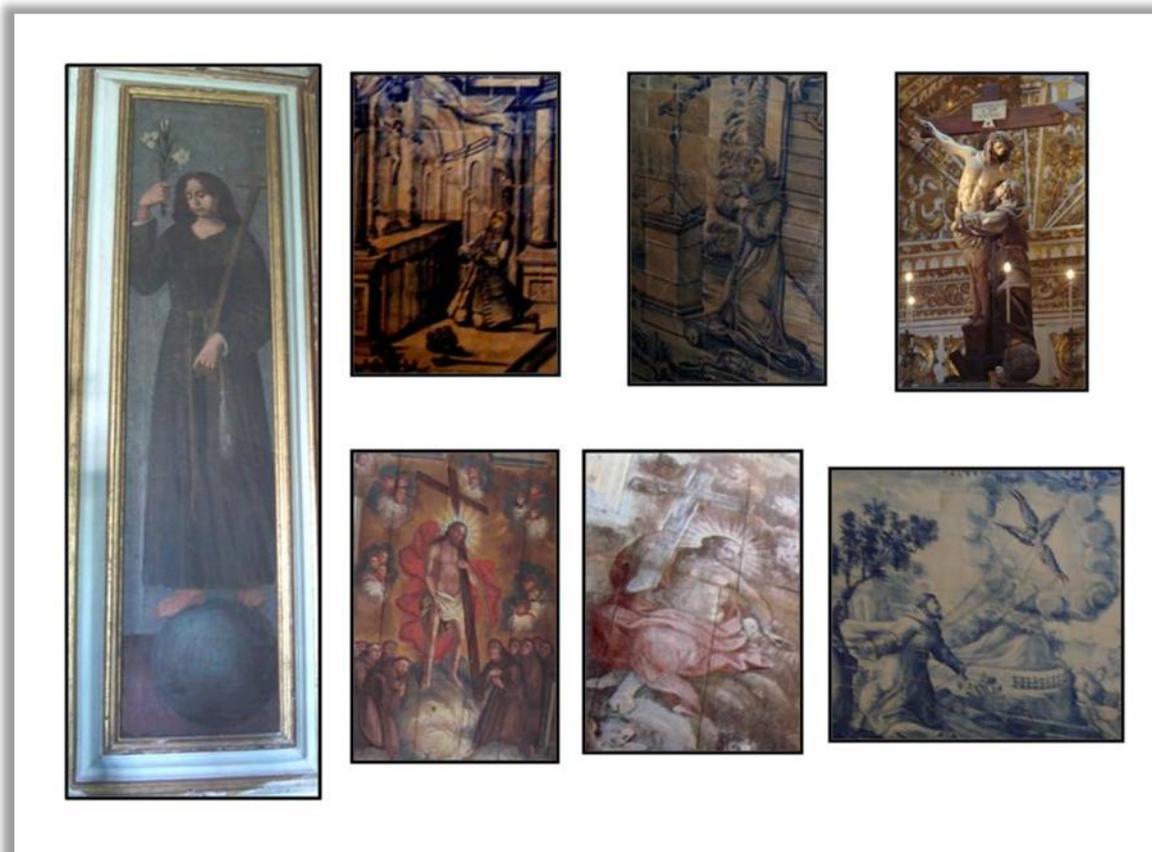


Figura 275 - Quadro que indica a relação de São Francisco com a cruz no interior do convento. Fotos e montagem do autor.

No quadro acima vemos esses exemplos de relação de similaridade entre São Francisco e o Cristo, que faz aquele ser considerado um segundo “Filho de Deus”, em uma construção já repetidamente citada, e que pode ser encontrada no programa iconográfico de diversas partes do convento. No esquema gráfico 275, a imagem no painel de azulejo (a segunda da esquerda para direita) mostra o momento em que o crucificado pede a Francisco que abdique dos bens materiais para viver uma vida espiritual. Em seguida, uma das cenas encontradas nos painéis de azulejo da sala da recepção mostra a adoração da cruz em um momento de clausura e oração. Na última imagem da parte superior desse esquema, vemos, na imagem de vulto, que São Francisco desce o Cristo da Cruz – imagem de destaque no altar-mor da igreja do convento. Na segunda imagem da linha inferior o Cristo é mostrado abraçando a cruz e os franciscanos, inclusive São Francisco, adorando-o. Adiante está o

detalhe retirado da pintura de forro da sala da recepção, que demonstra a iconografia cristológica, ligada à cruz. Finalmente, observa-se a cena da Estigmatização de Francisco.



Figura 276 - O globo em detalhe - relações com a imagem principal do altar-mor (marcações do autor). Fotos e montagem do autor.

Um outro elemento de ligação entre a figura do Cristo e de Francisco é o globo que está aos seus pés. No esquema gráfico 276, é proposta uma relação que aparece entre duas imagens onde a personagem franciscana está apoiada sobre o globo terrestre, como se este servisse de peanha para a personagem. Esta demonstração sugere uma associação hierárquica entre os homens, os santos e Deus, além de aludir ao Cristo como rei do mundo, representando São Francisco como mediador entre o Cristo e os homens.

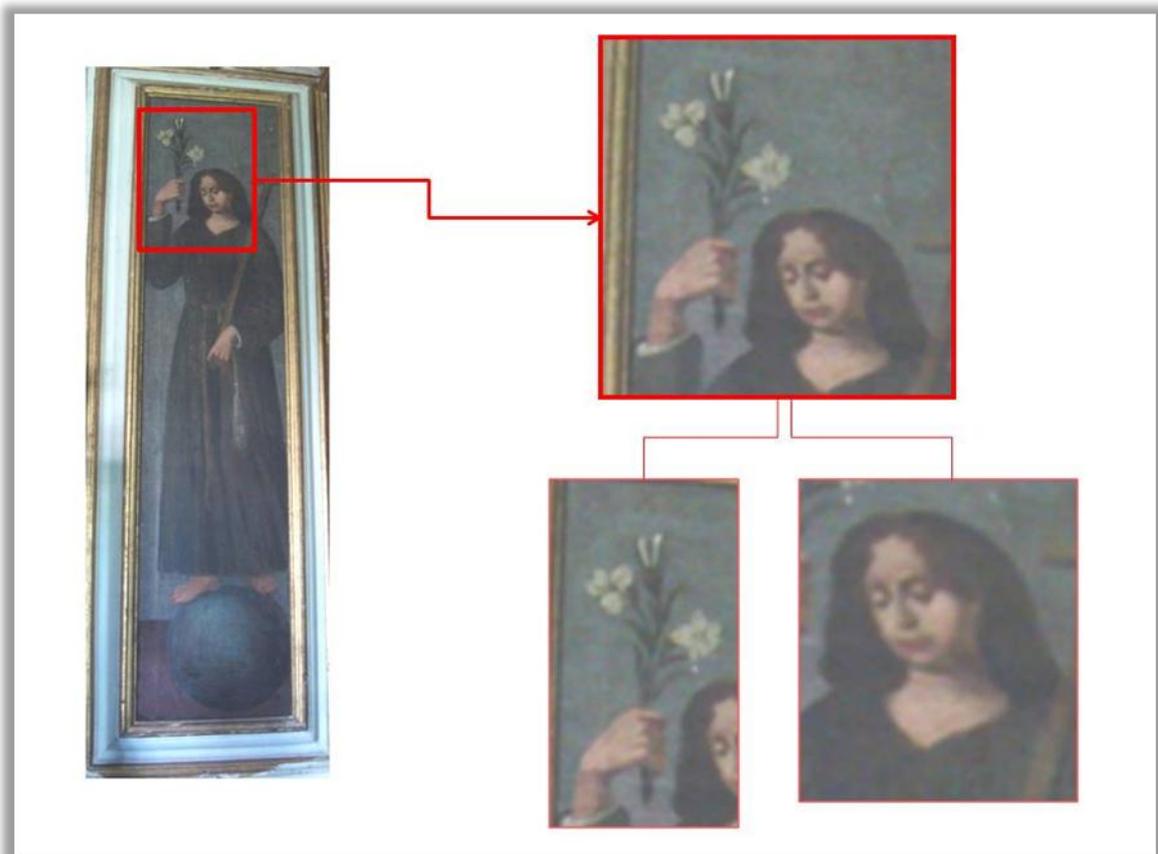


Figura 277 - Relação de São Francisco e os lírios (marcação do autor). Fotos e montagem do autor.

Os elementos iconográficos mariológicos, como dissemos, são o ramo de lírios e os cabelos longos, semelhantes aos encontrados em mulheres (figura 277). Segundo o que consta na tabela das simbologias do anexo, as flores representam a pureza e a virgindade. Os lírios que estão nas mãos da Virgem remetem à sua posição feminina e perfeição ou, conforme a pregação do próprio Cristo no Evangelho, que nenhum homem poderia copiar a sua beleza²⁹⁷. A flor remete à feminilidade da mulher e, de certo modo, à sua fragilidade, elevada pela mão direita da personagem que enaltece a figura de Maria, especialmente se considerarmos que a Virgem era a padroeira da Ordem escolhida pelo próprio São Francisco. A virgindade remete à já

²⁹⁷ Mateus 6, 28-29.

mencionada castidade, principio básico da Ordem franciscana. Sobre o conceito de virgindade, Manfred Lurker afirma:

A origem da virgindade cristã é Jesus; através da união Ele o ser humano se torna virginal, pelo menos angélico quando do batismo. A virgem consagrada a Deus é símbolo dessa realidade oculta e, com isso, sinal de perfeição da humanidade redimida por Cristo no final dos tempos. (LURKER, 756)

Então, a virgindade seria um elo entre a perfeição e a Virgem, um exemplo do modelo ideal a ser seguido pelos homens. A imagem também estabelece o laço de pureza e união com Cristo como sinal de redenção e santificação. É válido asseverar que as três personagens, de acordo com as duas hagiografias, permaneceram puras - virgens - durante todas as suas vidas.



Figura 278 - Cabelos de São Francisco X cabelos da imaculada (marcação do autor) Foto e montagem do autor.

Os cabelos soltos reafirmam e sustentam o modelo purificador; o manto é um a roupa típica, que indica riqueza. No esquema gráfico 278, é proposta uma comparação entre o São Francisco triunfante com um fragmento do forro da sala as recepção, onde encontramos a Virgem portando os atributos iconográficos da Imaculada Conceição. Diante do que já foi discutido aqui, especialmente em relação à campanha empenhada pelos franciscanos para a aprovação do dogma, representar Maria como pura e virgem é totalmente pertinente e essencial. Isso significa que, considerando a localização da imagem, entende-se que não bastava que a Ordem defendesse e “elaborasse” o dogma. Era muito mais importante do que os seus membros vivenciassem tal proposta como uma realidade, conseqüentemente, a causa seria pregada e religiosos lutariam por ela com maior veemência.

Com o intuito de responder aos questionamentos no início desta discussão, acreditamos que a imagem hibridizada parece ter sido pensada para que causasse tais questionamentos. A personagem exposta seria o modelo ideal de franciscano, que reúne em si características do próprio São Francisco, da Virgem e do Cristo.

No entanto, tais personagens também são apontados como fundamentais para o mundo, especialmente quando eles estão em cima do globo que remete a ele. A imagem pode ser vista como uma afirmação da teologia cristã católica, dos preceitos franciscanos e da posição da Ordem. Outra proposta adequada é a de traçar um paralelo com a própria realidade social da colônia, especialmente quando analisamos a competição existente entre as Ordens religiosas, pois a ordem tem um modelo ideal de religioso que abriga as qualidades do Cristo da Virgem e de São Francisco. Em face dessa perspectiva, ainda podemos enxergá-la como outra forma de afirmação que seria de ver a imagem como o próprio São Francisco que agrega em si a essência da Virgem, e procura seguir o exemplo dela, intercessora entre o homem e Deus, e como o novo Cristo – filho de Deus, o salvador do mundo que traz a redenção dos pecados para a humanidade.

Então, a décima oitava imagem mostraria uma Trindade franciscana que estabelece o modelo ideal de religioso da Ordem, um molde que deve ser o espelho daqueles frades que circulam por aquela sala.

8. Conclusão

A extensa pesquisa realizada durante o desenvolvimento desta dissertação levou à conclusão de que todas as imagens do convento – ainda que separadas pelos espaços geográficos no interior do templo e mesmo que feitas em épocas diferentes – possuem conexões entre si. Esse fato possibilita a constituição de um programa iconográfico que discursa seguindo uma linha uma de ideais, e de motivações semelhantes. As imagens estudadas se remetem ao discurso franciscano do período em que foram elaboradas. Por meio das mesmas, é possível, por exemplo, chegar a conclusões sobre as relações sociais que a Ordem mantinha com a metrópole portuguesa e com as demais Ordens religiosas em Salvador.

Assim, como vimos, as imagens que estão na sala da recepção se reportam às relações dos franciscanos com o meio externo, ou seja, com as instituições seculares. Os painéis de azulejos mostram o modo de vida da Ordem, a sua identidade contemplativa baseada na oração mental e no silêncio. Sua iconografia satisfaz a curiosidade sobre o que se passa no convento e, de certa forma, já impõe as regras da instituição aos visitantes e aos novos ingressantes. Através dos painéis que retratam guerras santas, é possível também enxergar uma espécie de justificativa da ação portuguesa contra os índios durante a colonização brasileira. Essa campanha ocorria por meio das expedições feitas pelos portugueses, principalmente no sertão nordestino, e contava com o apoio de frades franciscanos que empunhavam suas cruzes em nome da fé, para garantirem a hegemonia católica na colônia. A temática mariológica representada no forro revela um o caráter hierárquico e principalmente expansionista da Ordem. Quando vemos São Francisco no centro do mundo, enviando os seus frades para evangelização de culturas consideradas pagãs, é possível relacionar essa imagem ao projeto luso-expansionista de exploração da nova colônia.

Na igreja conventual há um espaço que estabelece a união entre leigos e religiosos. Nele, são encontradas as principais imagens do convento – aquelas que ilustram o que é mais importante para cada uma das três temáticas que estudamos – e principalmente as de cunho pedagógico. Observam-se as três temáticas distribuídas nas paredes – a franciscana, no forro da nave central; a mariológica da igreja conventual; e a cristológica, no forro do nártex. A localização espacial de tais temas é delimitada por fronteiras bem claras, o que impossibilita que se misturem. De modo geral, a temática franciscana se encarrega de mostrar as principais cenas da vida de seu orago (estigmatização, conversão e renúncia aos bens materiais), os seus milagres póstumos e os principais doutores que contribuíram para a formação da teologia da Ordem seguidora de São Francisco. Seguindo uma reta que vai do para-vento até o altar-mor, a narrativa dos fatos da vida de Francisco varia de acordo com a sua importância. As cenas iniciais da vida do santo estão no início da igreja – nártex – enquanto os seus principais milagres e sua aproximação com o divino estão na capela-mor, próximo do sacrário, o que propõe uma relação de poder espiritual e divino. Analisando dessa forma, essa linha leva o espectador a pensar na figura de Francisco como o *Alter Christus*, especialmente nas cenas em que o presépio franciscano está representado de forma bem semelhante àquela que o santo idealizou em vida, em Greccio, em relação ao nascimento do Cristo. Além disso, é demonstrada a própria estigmatização, pela qual o santo teria sentido as mesmas dores do Filho de Deus.

Santo Antônio, o doutor da Ordem, encontra-se no lado direito do transepto e, no oposto, está o beato Duns Scotus, um dos grandes contribuintes para a formação do futuro dogma da Imaculada Conceição. Sendo assim, esta imagem representa um elo com a temática mariológica presente no forro.

Como em todas as partes do convento, o forro franciscano da nave central é dedicado à Virgem Maria e, mais especificamente à sua invocação como Imaculada Conceição. A análise desta pintura, realizada nesse trabalho, conduz ao entendimento de que, na época da sua produção, quando o dogma

ainda era debatido internamente pela Igreja, este forro divulgava a proposta defendida pela Ordem Franciscana. Embora o seu aparelhamento não esteja cronologicamente organizado de acordo com a sequência dos fatos relatadas pela Bíblia, analisando a composição de forma geral, é perceptível que a pintura em caixotões conta a história da Virgem desde a sua criação na mente divina até o seu papel fundamental no fim dos tempos. O forro tem um forte cunho pedagógico para os aspirantes a frades, que em cada momento e lugar poderiam observar suas estruturas e sobre elas refletir. Com o objetivo de formar um discurso conciso e fortemente estruturado para uma batalha teológica, é politicamente interessante que uma ideia defendida por uma Ordem religiosa frente ao alto clero da Igreja esteja amplamente disseminada e enraizada entre os seus membros. Desse modo, é adequado pensar que formar frades, ao defenderem o dogma, acabarão por disseminá-lo entre os fiéis, aumentando o apoio dos mesmos e a importância política daquilo que se propõe.

Conforme visto anteriormente, o forro do nártex possui uma abordagem cristológica relacionada à Paixão de Cristo e ao martírio de alguns dos seus santos. Jesus crucificado não é diretamente mostrado, mas está relacionado simbolicamente aos instrumentos da sua morte. Acreditamos que essa iconografia seja direcionada ao estudante e o religioso morador do convento e estabeleça conexões tanto com o Filho de Deus quanto com o próprio São Francisco. Na análise proposta por esta pesquisa, o elo de comunicação entre este forro e os painéis de azulejo está estabelecido pela ideia do santo como o *Alter Christus* e pelas imagens que fazem alusão direta à crucificação: o crucificado que fala com Francisco (imagem localizada no teto do nártex) e com a própria estigmatização do santo retratada no mesmo conjunto, porém, mais adiante na capela-mor. Nesse ponto, abrimos uma exceção para enquadrar os corredores que ligam a igreja conventual à sacristia, na qual também encontramos a temática cristológica, porém, relacionando a figura do crucificado com São Francisco e com a cena da última ceia e da prisão de Jesus.

O coro é a única área restrita ao religioso no espaço da igreja conventual e também aborda a temática franciscana. Além da sua função de abrigar o conjunto dos frades cantores que animam a liturgia dos ritos com a música, de acordo com os Estatutos, algumas das orações diárias da Ordem eram realizadas ali. As principais imagens relativas à vida de Francisco se repetem ali: a estigmatização, o sonho de Gregório IX, e Francisco salvando almas do purgatório. Tudo isso cria um ambiente propício à constante reflexão acerca do “bom exemplo” do santo.

Na sacristia, encontramos o maior dos ciclos da vida de São Francisco e com construções mais complexas em sua composição. Entendemos que isso ocorre por conta do espaço, restrito apenas os frades, possibilitando então composições mais diretas ou associadas a simbologias. De acordo com a própria questão do espaço, os painéis foram pensados para se adaptarem à arquitetura da sala, para se encaixarem entre os vãos das paredes, sobre as janelas ou os espaços elas e repositórios. Entretanto, entendemos que essa possibilidade só ocorre porque os religiosos possuem a habilidade de entender uma imagem iconograficamente menos evidente. Embora existam resquícios de imagens no forro, em um considerável estado de degradação, ainda é possível identificar um dos seus elementos e perceber que em seu espaço há um maior grau de complexidade.

Compreendemos a imagem que chamamos de “Trindade Franciscana” a mais complexa do conjunto, pois reúne na figura de São Francisco as características dele, do Cristo e da Virgem. Ainda que essa imagem não seja a mais importante dentro dos programas iconográficos (eu ainda prefiro usar o termo no plural) do convento, até pelo local em que se está localizada, acreditamos que ela representa o modelo ideal do franciscanismo.

A sala capitular é um dos locais mais importantes do convento. Era onde ocorriam as reuniões denominadas Capítulos, nas quais eram tomadas as principais decisões da Ordem. Sua iconografia é pautada exclusivamente na temática mariana, o que nos leva a reforçar a importância da Virgem para a Ordem, sobretudo, no papel intercessor, a favor dos seus, diante de Deus. A

estruturação iconográfica mostra as virtudes mariológicas, as práticas de conduta moral corretas, louvores, oblações e encorajam seus espectadores através das trinta e duas santas mártires. A devoção a Maria passa a ser analisada como um atestado de garantia de sucesso das decisões tomadas, e das contrapartidas dos religiosos em relação à Virgem. O programa iconográfico funciona como uma espécie de contrato que oferece garantias e determina obrigações para com a Santa.

Sob uma perspectiva geral, concluímos que, embora haja uma delimitação espacial das três temáticas, a sua separação parece acontecer por motivação pedagógica e por influência de uma certa tradição dos conventos franciscanos. As temáticas cristológica, mariológica e franciscana compõem uma complexa teia, ligando diversos elos, de variáveis conexões, construídas desde o início da história da Ordem Franciscana até sua adaptação ao contexto de Salvador do século XVIII. O enredo constituído pela união das três temáticas forma um discurso eloquente que aborda questões relacionadas à sua identidade política (relação com o padroado), às práticas religiosas (invocações, louvores e orações), à valorização do seu orago (*Alter Christus*), ao elogio aos demais santos, às práticas de modo de vida (pobreza e esmolação), ao contexto histórico, às ideias de hierarquia e às campanhas teológicas (campanha imaculista). Consequentemente, formam-se diversas vertentes que podem ser exploradas pela geração de ramificações acerca desse tema, que poderão vir a ser aprofundados posteriormente, em novas pesquisas.

9. Referências Bibliográficas

ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico São Francisco da Congregação da Bahia**. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1948.

ALVES, Marieta. **Pequeno Guia das Igrejas da Bahia III: Convento de São Francisco**. Prefeitura de Salvador: Salvador, 1949.

AMARAL, RUBEM. **Emblemática Mariana no convento de São Francisco de Salvador, Bahia e seus modelos europeus**. Revista Lumem et Virtus, V. I, n. 3, p. 107 – 130.

ALMEIDA, Marcos Antônio de. **Mudança de Habito: Papel e atuação do convento de São Francisco de Salvador (1779-1825)**. Tese de Doutorado – Programa de Pós Graduação em Teologia, Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 1994.

AQUINO, Felipe. **Na Escola dos Santos Doutores**. São Paulo: Cléofas, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. **Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ATTWATER, Donald. **Dicionário de santos**. São Paulo: Art Editora, 1991.

AVILA, Affonso. **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BAIGENT, Michael; LEIGH, Richard. **A Inquisição**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

BECCCALLI Ângela Maria; CARVALHO; Isabel Maria Louzada, PEROTA, Maria Luiza Loures Rocha. **Normalização e apresentação de trabalhos científicos e acadêmicos**: Guia para alunos, professores e pesquisadores da UFES. Vitória: Gráfica UFES, 2008, 5ª Ed.

_____. **Guia para a normalização de referências: NBR 6023/2000**. Vitória: Gráfica UFES, 2008, 5ª Ed.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução da CNBB. São Paulo Loyola, 2002.

BOYER, Marie-France. **Culto a imagem de Virgem**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

BURITY, Glauce Maria Navarro. **A Presença dos Franciscanos na Paraíba através do convento de Santo Antônio**. 1984. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1984.

CARDINI, Franco. **São Francisco de Assis**. 1ª edição. Lisboa: Presença, 1993.

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. **Mentalidade e estética na Bahia Colonial**: a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia e o frontispício da sua igreja. 1995.

_____. Venrável Ordem Terceira: fidalguia e estética na Bahia colonial. In: _____ (ORG.) FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Hugo OFM. **Igreja de São Francisco da Bahia**. 1 Edição. Salvador: Odebrecht, 2009, p. 373 – 416.

CELANO, Tomas de. **Vida de São Francisco de Assis**. Petrópolis: Vozes, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

CONTI, Martino. **Estudos e pesquisas sobre o franciscanismo das origens**. Petrópolis: Vozes 2004.

COSTA, Leandro da; SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da e SILVA, Leila Rodrigues da (Org.). **A Tradição Monástica e o Franciscanismo**. Rio de Janeiro: Fábrica do Livro, 2002.

DAIX, Georges. **Dicionário dos santos: do calendário romano e dos beatos portugueses**. Lisboa: Terramar, 2000.

DAS CINCO CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTIGMAS DE SÃO FRANCISCO. In: _____ FASSINI, Dorvalino Francisco (OFM) (ORG). **Fontes Franciscanas**. Santo André: Mensageiro de Santo Antônio, 2005.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. **Ninfa moderna: essai sur Le drapé tombe**. Paris: Gallimard, 2002.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

_____. **Podres da Figura – Exegese e visualidade na arte cristã**, in: Revista de Comunicação e linguagens, n.º. 20, Figuras, Lisboa, 1994.

ELTON, Elmo. **Sao Benedito: sua devoção no Espírito Santo**. [Vitória, ES?]: Departamento Estadual de Cultura/Ministério da Cultura, 1988.

FABEL, Nachman. **Os espirituais franciscanos**. 1 Edição. São Paulo: Respectiva S.A. 1995.

FASSINI, Dorvalino Francisco OFM. **Fontes Franciscanas**. Santo André: Mensageiro de santo Antônio, 2005.

FERNANDES, Etelvina Rebouças. **Patrimônio azulejar da Ordem Terceira de São Francisco**. In: DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org.). **Patrimônio Azulejar Brasileiro**. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.

FILHO, João Mamede OFM (Org.). **São Francisco de Assis: escritos – fontes franciscanas I.** São Paulo: Parme, 1999.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Interior da Igreja de São Francisco da Bahia no século XVIII. In: ____ (Org.). **IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte.** Salvador: EDUFBA 2000.

_____. **Santo Antônio de Lisboa... e da Bahia.** In: ____ (ORG.)FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Hugo OFM.**Igreja de São Francisco da Bahia.** 1 Edição. Salvador: Odebrecht, 2009, p. 125 – 156.

_____. **Construção do momento franciscano.** In: ____ (ORG.)FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Hugo OFM.**Igreja de São Francisco da Bahia.** 1 Edição. Salvador: Odebrecht, 2009, p. 157 – 212.

FOLGEMAN, Patrícia. **La Inmaculada Concepcion:** algunas representaciones iberoamericanas en el período colonial. Anais do V Congresso do CEIB. 24 a 27 de outubro de 2007. Vitória – ES (no prelo).

FRAGOSO, Hugo OFM. **Um teatro mitológico ou um sermão em azulejos?:** Claustro do convento de São Francisco. Paulo Afonso: Fonte Viva, 2006.

_____. **Um monumento marcado por uma presença quatro vezes centenária.** In: ____ (ORG.)FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Hugo OFM.**Igreja de São Francisco da Bahia.** 1 Edição. Salvador: Odebrecht, 2009, p. 47 – 86.

_____. Azulejos do convento de São Francisco. In: ____ (ORG.)FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Hugo OFM.**Igreja de São Francisco da Bahia.** 1 Edição. Salvador: Odebrecht, 2009, p. 317 – 376.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

FREIRE, Luís Alberto Ribeiro. **As virtudes neoclássicas contra os vícios barrocos.** In: RIBEIRO, Marília Andrés; GONÇALVES, Denise da Silva. Anais do XXV Colóquio do Comitê brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2005.

GEMELLI, Agostinho (Fr). **O Franciscanismo.** Rio de Janeiro: Vozes, 1945.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GUEREÑO, Gregorio P. de. OFM. **O beato Duns Escoto e a Imaculada Conceição**. In: _____ PEREIRA, José Antônio Correia (org). **Caderno de espiritualidade franciscana** 31. Braga: Editorial Franciscana, 2007. Pág. 1-20.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1988.

GUZZO, Ana Maria Moraes. **O Convento de São Boaventura na arquitetura franciscana brasileira**. In. VI Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte. (org.) PEREIRA, Sonia Gomes. Rio de Janeiro: CBHA, PUC-RIO, UERJ, 2004. Vol. II.

HAUCK, João Fagundes. **História da Igreja no Brasil**, I/1. Petrópolis: Vozes, 1980.

HOORNAERT, Eduardo. **História da Igreja na América Latina**. 4ª edição. Petrópolis: 1992.

IRIARTE, Lázaro O.F.M. **História Franciscana**. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

KANOB, Pedro (Fr.). **400 anos de um monumento: a primitiva igreja de São Francisco de Salvador**. In: Santo Antônio, Revista da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, Recife 1988.

_____. Primitiva Igreja de São Francisco. In: _____ (Org.) FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Hugo OFM. **Igreja de São Francisco da Bahia**. 1 Edição. Salvador: Odebrecht, 2009, p. 31 – 46.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. História e memória. São Paulo: Edunicamp, 1994.

_____. Por amor às cidades. São Paulo: Edunesp, 1998.

_____. O homem medieval. Lisboa: Presença, 1989.

LOPES, Victor Sousa. **O Azulejo no século XVIII**: breve apontamento. Cadernos de divulgação. 1. Lisboa: Direcção-geral, 1983.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**. USP: São Paulo, 1997.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Edusp, 2001.

MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos**. São Paulo: Banco Safra, 1996.

MARQUES, Maria Eduarda. Uma interpretação iconológica: Os azulejos do Claustro e Consistório da Ordem Terceira dos Franciscanos de Salvador. In: DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org.). **Patrimônio Azulejar Brasileiro**. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.

MECO, José. Azulejaria da Ordem Terceira de São Francisco. In: DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org.). **Patrimônio Azulejar Brasileiro**. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.

MEO, Savatore. **Dicionário de Mariologia**. São Paulo: Paulus, 1995.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. **Os Franciscanos e a Formação do Brasil**. Recife: Imprensa Universitária, 1969.

MUELLER, Bonifácio (Fr.). **O Convento de Santo Antônio de Recife**. 2ª edição. Recife: Fundação da Cultura de Recife, 1984.

OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura**. MWM: São Paulo, 1982.

_____. **Pintura** In: História das Artes Plásticas da Bahia. Bahia: Alfa, V. III, 1993.

OTT, Fidelis (OFM). **O livro dos guardiões do Convento de São Francisco da Bahia**: Prefeitura do Salvador, 1949. (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia,3).

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PASTOUREAU, Michel. "Símbolo". In Le Goff, e SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002, 2v, V.2.

QUITES, Maria regina. **Imagens de vestir**: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. Tese de Doutorado - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campina, Campinas, 2006.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. **Identidades Cambiantes: transformações iconográficas na imaginária sacra**. Atas do IV Congresso internacional do barroco ibero-americano. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

POMPEI, Afonso OFM; ODOARDI, João OFM; DI FONZO, Lourenço OFM (org.). **Frades menores conventuais: história e vida 1209 – 1995**. Goiás: Kolbe, 1997.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens terceiras franciscanas no Brasil. 2006. Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2006.

REAU, Louis. **Iconografia del arte Cristiano: iconografia de los santos**. Barcelona: Serbal, 1997.

REAU, Louis. **Iconografia del arte Cristiano: iconografia de los santos**. Barcelona: Serbal, 2000.

REDELIO, A.C. Elogia Mariana olim à A. C. Redelio Belg. Mechl: S.C.M.L.P. concepta Nunc devotæ Meditationi fidelium ad augmentum cultus B_{mæ} Virg: Deiparæ inventa et elineata per Thomam Scheffler, et aeri incisa à Martino Engelbrecht Chalcographo Augustano. Cum Priv. Sac. Cæs. Maj. A.º 1732.

RICOUEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2008.

ROIG, Juan Fernando. **Iconografia de los santos**. Barcelona: Omega, 1950.

ROWER, Basílio (Fr). **Páginas de História Franciscana no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1957.

_____. **O Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. A Ordem franciscana no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1947.

_____. História da Província da Imaculada Conceição. Petrópolis: Vozes, 1951.

_____. Dicionário Litúrgico. Petrópolis: Vozes, 1936.

SAMPAIO, Antônio Heliodório. **Formas urbanas Cidade Real & Cidade Ideal: Contribuição ao estudo urbanístico de Salvador**. Salvador: Quarteto Editora, 1999.

SANTIEBRIAN, Pedro R e ARTRUGA, M.^a Del Carmem. **Dicionário dos Santos**. Aparecida: Santuário, 2004.

SANTO, Frei Cosme do Espírito. **Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil**. Lisboa: Oficina de Manoel & Joseph Lopes Ferreyra, 1708.

SANTOS, Paulo Roberto Silva. **Igreja e Arte em Salvador no Século XVIII**. Curitiba: Criar: 2002.

SARMIENTO, Ernesto. **Breves apuntes para el primer curso de restauracion de minumentos y obras de arte**. II Seminario regional de inventario y catalogacion de bienes muebles. Cuzco: Instituto Nacional de Cultura do Peru, 1975.

SCHENONE, Héctor H.. **Los Santos**. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992. 2v.

SCHIMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura na idade média**. São Paulo: EDUSC, 2007.

_____. Jean Claude et LE GOFF, Jacques (org.) **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, 2v. p.591 a 605.

SILVA, Edson Armando. **Identidade Franciscanas no Brasil: a Província de Imaculada Conceição – entre a restauração e o Vaticano II**. Tese (Doutorado em história). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2000.

SOUSA, Alberto José de. **Igreja Franciscana de Cairu: A Invenção do barroco brasileiro.** In. VI Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte. (org.) PEREIRA, Sonia Gomes. Rio de Janeiro: CBHA, PUC-RIO, UERJ, 2004. Vol. II.

SPERANDIO, Wilson João. **Clara de Assis: vida de santa Clara narrada para o homem de hoje.** São Paulo: Paulinas, 1987.

STOICHITA, Victor I. **El ojo místico: Pintura e vision religiosa en el Siglo de Oro español.** Espanha: Alianza Forma, 1995.

SIZING, Pedro (Fr.). **Maravilhas da religião e da arte no Convento de São Francisco da Bahia.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.

SIZING, Pedro (Fr.). **São Francisco de Assis e seu culto no Brasil.** Alemanha/B. Kuhlen, M. Gladbach/Petrópolis: Vozes 1962.

SCHULZ Christian Norberg, **“Lo spazio esistenziale”**, in *Esistenza, Spazio e Architettura*

TEVES, Mathias. **A Igreja de São Francisco da Bahia:** Imprensa Oficial do Estado, 1926.

VALENTINA, Andrea Aparecida Della. **Crônicas de uma dispersão anunciada: as imagens da capela da Ordem terceira da penitência e da igreja conventual de São Francisco de Vitória.** Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea.** São Paulo: Cia das Letras, 2003.

VASCONCELOS, P.A.” **A utilização dos agentes sociais nos estudos da geografia Urbana: avanço ou recuo?”**,2008

VASCONCELOS, P.A. **Agentes modeladores da cidade.** In: _____ (org.). **I congresso de arquitetura colonial capixaba.** Vitória: 2007.

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Brasília: Senado Federal, 2007.

WILEKE, Venâncio (frei). **Missões Franciscanas no Brasil**. 2ª edição. Vozes: Petrópolis, 1978.

Referências eletrônicas:

Disponível em: <http://minhaprece.com/ladainhas/ladainha-de-nossa-senhora/>
Acessado em: 12 de junho de 2010.

Disponível em: <http://www.cademeusanto.com.br/Oficioimaculada.htm>
Acessado em: 12 de junho de 2010.

Disponível em: <http://www.montfort.org.br/> Acessado em: 20 de Junho de 2010.

Disponível em: <http://www.franciscanos.org.br/> Acessado em: 22 de Junho de 2010.

Visual Rhetoric in Advertising: Text-Interpretive, Experimental, and Reader-Response Analyses Author(s): Edward F. McQuarrie and David Glen Mick Source: *The Journal of Consumer Research*, Vol. 26, No. 1 (Jun., 1999), pp. 37-54 Published by: The University of Chicago Press Stable Accessed: 02/01/2010 22:20

URL: <http://www.jstor.org/stable/2489780>

Understanding Visual Metaphor: Developmental and Individual Differences Author(s): Nathan Kogan, Kathleen Connor, Augusta Gross, Donald Fava Source: *Monographs of the Society for Research in Child Development*, Vol. 45, No. 1, Understanding Visual Metaphor: Developmental and Individual Differences (1980), pp. 1-78 Published by: Blackwell Publishing on behalf of the Society for Research in Child Development Stable Accessed: 02/01/2010 22:25

URL: <http://www.jstor.org/stable/1165832>

Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque Author(s): Carl Goldstein Source: *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991), pp. 641-652 Published by: College Art Association Stable Accessed: 02/01/2010 22:30

URL: <http://www.jstor.org/stable/3045834>

Images in Advertising: The Need for a Theory of Visual Rhetoric Author(s): Linda M. Scott Source: The Journal of Consumer Research, Vol. 21, No. 2 (Sep., 1994), pp. 252-273 Published by: The University of Chicago Press Stable Accessed: 02/01/2010 22:28

URL: <http://www.jstor.org/stable/2489819>

ALBA, Pilar Martino. [La Inmaculada Concepción en España](#). Atas do simpósio, 1/4-IX-2005 / coord. por [Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla](#), Vol. 2, 2005, ISBN 84-89942-41-2 , págs. 717-734. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801426> Acesso em: 14 abr. 2010

BASCHET, Jérôme. **Introdução: a imagem-objeto**. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)Site: <http://www.pem.ifcs.ufrj.br/Imagem.pdf>

CASIMIRO, Ana Palmira Santos. Constituições Primeiras da Bahia: Educação, Lei, Ordem e Justiça no Brasil Colonial. UESB. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/Ana_Palmira_Casimiro1_artigo.pdf

DELGADO, Maria Josefa Parejo. [La Inmaculada Concepción en España: religiosidad](#). Atas do simposio, 1/4-IX-2005 / coord. por [Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla](#), Vol. 2, 2005, ISBN 84-89942-41-2 , págs. 965-986. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801440>

Acesso em: 12 abr. 2010.

FAITANIN, Paulo. A doutrina da concepção de Maria segundo Tomás de Aquino. AQUINATE, n° 6, (2008), 81-98 – UFF. Disponível em: <http://www.aquinate.net/revista/edicao%20atual/Artigos-pdf/Artigos-6-edicao/Artigo%204-Faitanin.pdf>

Acesso: 17 ago. 2010

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. Floema Especial - Ano II, n. 2 A, p. 15-84 out. 2006. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/78/85>

Acesso em: 15 abr. 2010.

_____. Retórica da agudeza. Letras clássicas n.4. 200. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/59088666/Retorica-da-Agudeza-Hansen>

PENÃ, María Rosa Fernandez. **La Inmaculada Concepción em Espanha**. Atas to simpósio, 1/4-IX-2005 / coord. por [Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla](#), Vol. 2, 2005, ISBN 84-89942-41-2 , págs. 891-908. Disponível: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801480>

Acesso em 12 abr. 2010.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. "Uma arqueologia da história das imagens". In: Seminário: A importância da teoria para a produção artística e cultural, 2004, Vitória. GOLINO, William (org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, 2006. Site: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>

VEGA, Virgílio Bermejo. **La difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media: "Il poverello" de Asís en la entalladura del siglo XV. VI Semana de Estudios Medievales : Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995** / coord. por [José Ignacio de la Iglesia Duarte](#), [Javier García Turza](#), [José Angel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre](#), 1996, ISBN 84-89362-11-4 , págs. 283-300. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=554314>

Acesso em: 15 abr. 2010

Evangelhos Apócrifos. Disponível em: <http://www.autoresespiritasclassicos.com/Evangelhos%20Apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm> . Acesso em 10 de setembro de 2011.

Biografia de Santo Antônio:

<HTTP://www.angelfire.com/ar2/jcarthur/stoantonio.htm>

Significado da sigla JHS

<http://www.universocatolico.com.br/index.php?/qual-o-significado-das-letras-jhs-inscrita-nas-hostias.html>

Dignare me laudare te Virgo sacrata, da mihi virtutem contra hostes tuos. É uma antífona.

http://en.wikipedia.org/wiki/Ave_Regina_Caelorum

Papas da Igreja

http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/PP_alf.html?submit=Lista+alfab%E9tica

Duns Scottus

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/4298/3221>

Disponível em: <http://www.franciscanos.org/santoral/juandeprado.htm>

Acesso em: 122 de dezembro de 2011.

Disponível em: <http://www.franciscanos.org/santoral/juandeprado.htm>

Acesso: 28 de fevereiro de 2012.

A “GLORIFICAÇÃO DOS SANTOS FRANCISCANOS” DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO DA PARAÍBA: ALGUMAS QUESTÕES SOBRE PINTURA, ALEGORIA BARROCA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO PERÍODO COLÔNIA Carla Mary da Silva Oliveira - Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Disponível em:

http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/4.Artigo.Carla_Mary_da_Silva_Oliveira.pdf

ANEXOS:

Ofício da Imaculada Conceição²⁹⁸

MATINAS E LAUDES

Deus vos salve Virgem, Filha de Deus Pai!
Deus vos salve Virgem, Mãe de Deus Filho!
Deus vos salve Virgem, Esposa do Divino Espírito Santo!
Deus vos salve Virgem, Templo e Sacrário da Santíssima Trindade!

Agora, lábios meus,
dizei e anunciai
os grandes louvores
da Virgem Mãe de Deus.

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
livrai-me do inimigo
com o vosso valor.

Glória seja ao Pai,
ao Filho e ao Amor também,
que é um só Deus em Pessoas três,
agora e sempre, e sem fim. Amém.

Hino

Deus vos salve, Virgem,
Senhora do mundo,
Rainha dos céus
e das virgens, Virgem.

Estrela da manhã,
Deus vos salve, cheia
de graça divina,
formosa e louçã.

Dai pressa Senhora
em favor do mundo,
pois vos reconhece
como defensora.

Deus vos nomeou
desde "ab aeterno"
para a Mãe do Verbo,

²⁹⁸ Disponível em: <http://www.sociedadecatolica.com.br/modules/rmdp/down.php?id=9>

com o qual criou:

Terra, mar e céus,
e vos escolheu,
quando Adão pecou,
por esposa de Deus.

Deus vos escolheu,
e já muito dantes
em seu tabernáculo
morada Lhe deu.

Ouvi, Mãe de Deus,
minha oração.
Toquem vosso peito
os clamores meus.

Oração

Santa Maria, Rainha dos céus, Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhora do mundo, que a nenhum pecador desamparais nem desprezais; ponde, Senhora, em mim os olhos de Vossa piedade e alcançai-me de Vosso amado Filho o perdão de todos os meus pecados, para que eu que agora venero com devoção a Vossa santa e Imaculada Conceição, mereça na outra vida alcançar o prêmio da bem-aventurança, por mercê do Vosso benditíssimo Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor, que, com o Pai e o Espírito Santo, vive e reina para sempre. Amém.

PRIMA

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
livrai-me do inimigo
com o vosso valor.

Glória seja ao Pai,
ao Filho e ao Amor também,
que é um só Deus em Pessoas três,
agora e sempre, e sem fim. Amém.

Hino

Deus vos salve, mesa
para Deus ornada,
coluna sagrada,
de grande firmeza.

Casa dedicada

a Deus sempiterno,
sempre preservada
virgem do pecado.

Antes que nascida,
fostes, Virgem santa,
no ventre ditoso
de Ana concebida.

Sois Mãe criadora
dos mortais viventes.
Sois dos Santos porta,
dos Anjos Senhora

Sois forte esquadrão
contra o inimigo,
Estrela de Jacó,
Refúgio do cristão.

A Virgem, a criou
Deus no Espírito Santo,
e todas as suas obras,
com elas as ornou.

Ouvi, Mãe de Deus,
minha oração.
Toque Vosso peito
os clamores meus.

Oração

Santa Maria, Rainha dos céus, Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhora do mundo, que a nenhum pecador desamparais nem desprezais; ponde, Senhora, em mim os olhos de Vossa piedade e alcançai-me de Vosso amado Filho o perdão de todos os meus pecados, para que eu que agora venero com devoção a Vossa santa e Imaculada Conceição, mereça na outra vida alcançar o prêmio da bem-aventurança, por mercê do Vosso benditíssimo Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor, que, com o Pai e o Espírito Santo, vive e reina para sempre. Amém.

TERÇA

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
livrai-me do inimigo
com o vosso valor.

Glória seja ao Pai,
ao Filho e ao Amor também,

que é um só Deus em Pessoas três,
agora e sempre, e sem fim. Amém.

Hino

Deus Vos salve, trono
do grão Salomão,
Arca do Concerto,
Velo de Gedeão.

Íris do céu clara,
Sarça da visão,
Favo de Sansão,
Florescente vara,

A qual escolheu
para ser Mãe sua,
e de Vós nasceu

o Filho de Deus.

Assim Vos livrou
da culpa original,
de nenhum pecado
há em Vós sinal.

Vós, que habitais
lá nessas alturas,
e tendes Vosso Trono
sobre as nuvens puras.

Ouvi, Mãe de Deus,
minha oração.
Toquem Vosso peito
os clamores meus.

Oração

Santa Maria, Rainha dos céus, Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhora do mundo, que a nenhum pecador desamparais nem desprezais; ponde, Senhora, em mim os olhos de Vossa piedade e alcançai-me de Vosso amado Filho o perdão de todos os meus pecados, para que eu que agora venero com devoção a Vossa santa e Imaculada Conceição, mereça na outra vida alcançar o prêmio da bem-aventurança, por mercê do Vosso benditíssimo Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor, que, com o Pai e o Espírito Santo, vive e reina para sempre. Amém.

SEXTA

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
livrai-me do inimigo
com o vosso valor.

Glória seja ao Pai,
ao Filho e ao Amor também,
que é um só Deus em Pessoas três,
agora e sempre, e sem fim. Amém.

Hino

Deus Vos salve, Virgem,
da Trindade templo,
alegria dos anjos,
da pureza exemplo,

Que alegrais os tristes,
com vossa clemência,
Horto de deleite,
Palma da paciência.

Sois Terra bendita
e sacerdotal.

Sois de castidade
símbolo real.

Cidade do Altíssimo,
Porta oriental,
sois a mesma Graça,
Virgem singular.

Qual lírio cheiroso,
entre espinhas duras,
tal sois Vós, Senhora,
entre as criaturas.

Ouvi, Mãe de Deus,
minha oração.
Toque Vosso peito
os clamores meus.

Oração

Santa Maria, Rainha dos céus, Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhora do mundo, que a nenhum pecador desamparais nem desprezais; ponde, Senhora,

em mim os olhos de Vossa piedade e alcançai-me de Vosso amado Filho o perdão de todos os meus pecados, para que eu que agora venero com devoção a Vossa santa e Imaculada Conceição, mereça na outra vida alcançar o prêmio da bem-aventurança, por mercê do Vosso benditíssimo Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor, que, com o Pai e o Espírito Santo, vive e reina para sempre. Amém.

NOA

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
livrai-me do inimigo
com o vosso valor.

Glória seja ao Pai,
ao Filho e ao Amor também,
que é um só Deus em Pessoas três,
agora e sempre, e sem fim. Amém.

Hino

Deus vos salve, Cidade,
de torres guarnecida,
de Davi, com armas
bem fortalecida.

De suma caridade
sempre abrasada,
do dragão a força
foi por Vós prostrada.

Ó mulher tão forte!

Ó invicta Judite!
Vós que alentastes
o Sumo Davi.

Do Egito o curador,
de Raquel nasceu,
Do mundo o Salvador
Maria no-Lo deu.

Toda é formosa
minha companheira,
nela não há mácula
da culpa primeira.

Ouvi, Mãe de Deus,

minha oração,
toquem Vosso peito
os clamores meus.

Oração

Santa Maria, Rainha dos céus, Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhora do mundo, que a nenhum pecador desamparais nem desprezais; ponde, Senhora, em mim os olhos de Vossa piedade e alcançai-me de Vosso amado Filho o perdão de todos os meus pecados, para que eu que agora venero com devoção a Vossa santa e Imaculada Conceição, mereça na outra vida alcançar o prêmio da bem-aventurança, por mercê do Vosso benditíssimo Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor, que, com o Pai e o Espírito Santo, vive e reina para sempre. Amém.

VÉSPERAS

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
livrai-me do inimigo
com o vosso valor.

Glória seja ao Pai,
ao Filho e ao Amor também,
que é um só Deus em Pessoas três,
agora e sempre, e sem fim. Amém.

Hino

Deus vos salve, relógio
que, andando atrasado,
serviu de sinal
ao Verbo Encarnado.

Para que o homem suba
às sumas alturas,
desce Deus dos céus
para as criaturas.

Com os raios claros
do Sol da Justiça,
resplandece a Virgem,
dando ao sol cobiça.

Sois lírio formoso
que cheiro respira,
entre os espinhos.
Da serpente, a ira

Vós a quebrantais
com o vosso poder.
Os cegos errados
Vós alumiais.

Fizestes nascer
Sol tão fecundo,
e como com nuvens
cobristes o mundo.

Ouvi, Mãe de Deus,
minha oração.
Toquem Vosso peito
os clamores meus.

Oração

Santa Maria, Rainha dos céus, Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhora do mundo, que a nenhum pecador desamparais nem desprezais; ponde, Senhora, em mim os olhos de Vossa piedade e alcançai-me de Vosso amado Filho o perdão de todos os meus pecados, para que eu que agora venero com devoção a Vossa santa e Imaculada Conceição, mereça na outra vida alcançar o prêmio da bem-aventurança, por mercê do Vosso benditíssimo Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor, que, com o Pai e o Espírito Santo, vive e reina para sempre. Amém.

COMPLETAS

Rogai a Deus, Vós,
Virgem, nos converta,
que a sua ira
se aparte de nós.

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
livrai-me do inimigo
com o vosso valor.

Glória seja ao Pai,
ao Filho e ao Amor também,
que é um só Deus em Pessoas três,
agora e sempre, e sem fim. Amém.

Hino

Deus Vos salve,
Virgem Imaculada,
Rainha de clemência,
de estrelas coroada.

Vós sobre os Anjos
sois purificada.
De Deus, à mão direita,
estais de ouro ornada.

Por Vós, Mãe da Graça,
mereçamos ver
a Deus nas alturas,
com todo prazer.

Pois sois Esperança
dos pobres errantes
e seguro Porto
dos navegantes.

Estrela do mar
e saúde certa,
e Porta que estais
para o céu aberta.

É óleo derramado,
Virgem, Vosso nome,
e os vossos servos
vos hão sempre amado.

Ouvi, Mãe de Deus,
minha oração.
Toquem Vosso peito
os clamores meus.

Oração

Santa Maria, Rainha dos céus, Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhora do mundo, que a nenhum pecador desamparais nem desprezais; ponde, Senhora, em mim os olhos de Vossa piedade e alcançai-me de Vosso amado Filho o perdão de todos os meus pecados, para que eu que agora venero com devoção a Vossa santa e Imaculada Conceição, mereça na outra vida alcançar o prêmio da bem-aventurança, por mercê do Vosso benditíssimo Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor, que, com o Pai e o Espírito Santo, vive e reina para sempre. Amém.

OFERECIMENTO

Humildes oferecemos
a Vós, Virgem pia,
estas orações,
porque, em Vossa guia,
Deus Vos salve,
Virgem Imaculada,

Rainha de clemência,
de estrelas coroada.

Vós sobre os Anjos
sois purificada.
De Deus, à mão direita,
estais de ouro ornada.

Por Vós, Mãe da Graça,
mereçamos ver
a Deus nas alturas,
com todo prazer.

Pois sois Esperança
dos pobres errantes
e seguro Porto
dos navegantes.

Estrela do mar
e saúde certa,
e Porta que estais
para o céu aberta.

É óleo derramado,
Virgem, Vosso nome,
e os vossos servos
vos hão sempre amado.

Ouvi, Mãe de Deus,
minha oração.
Toquem Vosso peito
os clamores meus.

Oração

Santa Maria, Rainha dos céus, Mãe de Nosso Senhor Jesus Cristo, Senhora do mundo, que a nenhum pecador desamparais nem desprezais; ponde, Senhora, em mim os olhos de Vossa piedade e alcançai-me de Vosso amado Filho o perdão de todos os meus pecados, para que eu que agora venero com devoção a Vossa santa e Imaculada Conceição, mereça na outra vida alcançar o prêmio da bem-aventurança, por mercê do Vosso benditíssimo Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor, que, com o Pai e o Espírito Santo, vive e reina para sempre. Amém.

OFERECIMENTO

Humildes oferecemos
a Vós, Virgem pia,
estas orações,
porque, em Vossa guia,
Vades Vós adiante,
e na agonia
Vós nos animeis,
ó doce Virgem Maria.
Amém.

Infinitas graças vos damos Senhora Rainha pelos benefícios que todos os dias recebemos de vossas mãos liberais. Dignai-vos sempre atender-nos e para mais vos louvarmos saudamos com uma Salve Rainha:

Salve, Rainha, Mãe de misericórdia,
vida, doçura e esperança nossa, salve!
A vós bradamos os degredados filhos de Eva.
A vós suspiramos, gemendo e chorando, neste vale de lágrimas.
Eia, pois, advogada nossa:
esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei,
e depois deste desterro,
mostrai-nos Jesus, bendito fruto do vosso ventre,
ó clemente, ó piedosa, ó doce e sempre Virgem Maria.
Rogai por nós, Santa Mãe de Deus,
para que sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém.²⁹⁹

²⁹⁹ Este ofício popular foi escrito em meados do século XV e segue a divisão da oração do breviário antigo nas horas de Matinas, Prima, Tércia, Sexta, Nôa, Vésperas e Completas. Mas enquanto a oração do breviário é rezada parceladamente de manhã, ao meio-dia, de tarde e de noite, o ofício popular de Nossa Senhora é rezado de uma só vez, por exemplo, nas igrejas paroquiais todo sábado à tarde.

Ofício de Nossa Senhora

Senhor, tende piedade de nós.

Jesus Cristo, tende piedade de nós.

Senhor, tende piedade de nós.

Jesus Cristo, ouvi-nos.

Jesus Cristo, atendei-nos.

Pai Celeste que sois Deus, tende piedade de nós.

Filho Redentor do mundo que sois Deus, tende piedade de nós.

Espírito Santo que sois Deus, tende piedade de nós.

Santíssima Trindade que sois um só Deus, tende piedade de nós

Santa Maria, rogai por nós.

Santa Mãe de Deus,

Santa Virgem das virgens,

Mãe de Jesus Cristo,

Mãe da divina graça,

Mãe puríssima,

Mãe castíssima,

Mãe Imaculada,

Mãe intemerata,

Mãe amável,

Mãe admirável,

Mãe do bom conselho,

Mãe do Criador,

Mãe do Salvador,

Virgem prudentíssima,

Virgem venerável,

Virgem louvável,

Virgem poderosa,

Virgem clemente,

Virgem fiel,

Espelho de justiça,

Sede da sabedoria,

Causa da nossa alegria,

Vaso espiritual,

Vaso digno de honra,

Vaso insigne de devoção,

Rosa mística,

Torre de David,

Torre de marfim,

Casa de ouro,

Arca da aliança,

Porta do Céu,
Estrela da manhã,
Saúde dos enfermos,
Refúgio dos pecadores,
Consoladora dos aflitos,
Auxílio dos cristãos,
Rainha dos Anjos,
Rainha dos Patriarcas,
Rainha dos Profetas,
Rainha dos Apóstolos,
Rainha dos Mártires,
Rainha dos Confessores,
Rainha das Virgens,
Rainha de todos os santos,
Rainha concebida sem pecado original,
Rainha assunta ao Céu,
Rainha do sacratíssimo Rosário,
Rainha da Paz,
Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, perdoai-nos Senhor.
Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, ouvi-nos Senhor.
Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
V/ Rogai por nós, santa Mãe de Deus.
R/ Para que sejamos dignos das promessas de Cristo.

Oremos. Senhor Deus, nós Vos suplicamos que concedais aos Vossos servos perpétua saúde de alma e de corpo; e que, pela gloriosa intercessão da bem-aventurada sempre Virgem Maria, sejamos livres da tristeza do século e gozemos da eterna alegria. Por Cristo Nosso Senhor. Amém.