

rrc



UNIBrrc

Estudos de Azulejaria na monarquia pluricontinental lusitana

André Cabral Honor
editor

Universo Barroco Iberoamericano



Estudos de Azulejaria
na monarquia pluricontinental lusitana

© 2024

Universo Barroco Iberoamericano
Nº 36

www.upo.es/ceiba/
www.upo.es/investiga/enredars/

Editor

André Cabral Honor

PUBLICACIONES ENREDARS

Director

Fernando Quiles García

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara Mª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

Diseño Gráfico

Marcelo Martín

Maquetación

Carla Mary S. Oliveira

Portada

Carla Mary S. Oliveira, sobre diseño original
de Marcelo Martín

Imagen de Portada

"Santa Teresa de Jesús recibiendo el velo de manos de
Nuestra Señora del Carmen" [detalle], siglo XVIII, Anónimo,
panel de azulejos en la nave, Iglesia de Nuestra Señora del
Carmen, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Fotografía de Carla Mary S. Oliveira © 2021.

Imagen de Contraportada

Friso de azulejos fitomórficos policromados portugueses
[detalle], siglo XVII, claustro del Convento de San Antonio,
João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Fotografía de Carla Mary S. Oliveira © 2024.

Fotografías y Dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor
de la imagen

© de los textos e imágenes

Los autores

© de la edición, 2024

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes/
Universidad Pablo de Olavide
ISBN 978-84-0966-195-4 [e-Book]
2024, Sevilla, España.

TrE-Press / Università degli studi Roma Tre

ISBN 979-12-5977-381-4 [e-Book]

2024, Roma, Italia.

Comité Asesor

Universo Barroco Iberoamericano

Ana Aranda Bernal.

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Dora Arizaga Guzmán.

Arquitecta. Quito, Ecuador

Alicia Cámara.

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid,
España*

Elena Díez Jorge.

Universidad de Granada, España

Marcello Fagiolo.

Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia

Martha Fernández.

Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México

Jaime García Bernal.

Universidad de Sevilla, España

María Pilar García Cuetos.

Universidad de Oviedo, España

Lena Saladina Iglesias Rouco.

Universidad de Burgos, España

Ilona Katzew.

*Curator and Department Head of Latin American Art. Los
Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Angeles, Estados
Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce.

Antropóloga. Cusco, Perú

Luciano Migliaccio.

Universidade de São Paulo, Brasil

Víctor Mínguez Cornelles.

Universitat Jaume I. Castellón, España

Macarena Moralejo.

Universidad Complutense, España

Ramón Mújica Pinilla.

Lima, Perú

Francisco Javier Pizarro.

Universidad de Extremadura. Cáceres, España

Ana Cielo Quiñones Aguilar.

Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia

Esther Merino Peral.

Universidad Complutense de Madrid, España

Janeth Rodríguez Nóbrega.

Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela

Olaya Sanfuentes.

Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile



EnredARS



Roma TrE-Press
2024

ESTUDOS DE AZULEJARIA
NA MONARQUIA PLURICONTINENTAL LUSITANA

André Cabral Honor
[editor]



UNIBrrc



EnredARS



UNIVERSIDAD
PABLO DE
OLAVIDE
SEVILLA



Roma TrE-Press
2024



UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

RECTOR

Francisco Oliva Blázquez

DIRECTOR PUBLICACIONES ENREDARS

Fernando Quiles

SECRETARIA GENERAL

Silvia Mendoza Calderón

VICERRECTORA DE INTERNACIONALIZACIÓN

Marián Morón Martín

DECANA FACULTAD DE HUMANIDADES

María Losada Friend

RESPONSABLE ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Ana Aranda Bernal

Estudios de Azulejaria na Monarquia Pluricontinental Lusitana

André Cabral Honor
editor


EnredARS
Sevilla - España


Roma TrE-PRESS
2024
Roma - Italia

2024



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição Não Comercial
4.0 Internacional

SUMÁRIO

	Apresentação André Cabral Honor [UnB]	9
	Azulejos setecentistas da vida de São Francisco na América portuguesa: entre o patrimônio consagrado e ameaçado Aldilene Marinho César Diniz [CEFET-RJ]	12
	Azulejaria Portuguesa Setecentista no Convento de Nossa Senhora do Carmo da Paraíba: revisitando o conjunto André Cabral Honor [UnB]	34
	Os painéis de azulejos da nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia: assentamento, modelos gravados e significados Camila Fernanda Guimarães Santiago [UFRB]	58
	Kunstwollen, alegoria e cultura histórica barroca: José do Egito e o franciscanismo nos azulejos portugueses do convento de Santo Antônio da Paraíba (século XVIII) Carla Mary S. Oliveira [UFPB]	94
	Tradição judaico-cristã e trânsitos ultramarinos no acervo azulejar da Igreja do Carmo de João Pessoa, Brasil Felipe Eugênio da Silva	114
	Azulejaria e Iconografia Carmelita Descalça em contexto brasileiro Lúcia Marinho [FLUL]	142
	Eneias e a Sibília Cumana: um azulejo no Palácio Belmonte de Lisboa Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani [UFVJM]	190

«O dulcis Virgo María»: o estudo de caso dos azulejos da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém
Marisa Pereira Santos [CITCEM] 210

Aos de fora: painéis azulejares do claustro do Convento de São Francisco de Salvador, Bahia
Sílvia Borges [UFRJ] 234



André Cabral Honor
editor

Organizar uma coletânea é um desafio muito maior do que à primeira vista aparenta. Afinal, trata-se de uma conjunção de pesquisas que se bastam por si só, porém que possuam uma linha invisível que os conecte entre si.

Com a presente coletânea não é diferente. Em conversas com o professor Fernando Quiles García da *Universidad Pablo de Olavide* – Sevilla, durante o meu pós-doutoramento, surgiu a ideia de organizar um volume da já consagrada coleção *Universo Barroco* da EnRedArs. Ele foi muito generoso ao deixar-me livre para escolher a temática do volume e realizar os convites necessários.

Confesso que não demorei muito a decidir-me. Àquela época já trabalha em um artigo sobre a azulejaria da Ordem Terceira do Carmo do Recife e intrigava-me como quase não há pesquisa sobre o tema nos últimos anos. Então, porque não construir uma edição sobre azulejaria portuguesa no além-mar? Não foi fácil achar pesquisadores que tratassem atualmente sobre o tema, mas também que desejassem se debruçar pela primeira vez sobre a produção azulejar existente na América. Enquanto o grupo AZ faz um belíssimo trabalho com a azulejaria em Portugal, no Brasil não temos nada parecido.

A maior contribuição para a o estudo da temática é, sem sombra de dúvida, o trabalho “Azulejaria portuguesa no Brasil” de J. M. dos Santos Simões, datado de 1965. Um extenso trabalho, parte de um projeto maior que incluía Portugal e Açores, no qual o pesquisador catalogou toda a tipologia azulejar portuguesa existente na América portuguesa. São quase sessenta anos que separam o trabalho de Simões dos dias atuais, sendo que sua obra nunca foi reeditada ou atualizada.

Longe de querer suprir a lacuna de um trabalho tão completo quanto o de Simões – afinal seria necessário um financiamento vultoso para tal empreitada – o presente livro busca trazer de volta ao debate a presença da azulejaria portuguesa no além-mar português, com enfoque no território ao qual estou chamando de Brasil colonial. Os pesquisadores envolvidos, os quais deixo minha imensa gratidão por toparem essa jornada inesperada, alguns deles como já foi exposto, nunca haviam trabalhado com a temática, dedicaram-se com afinco entregando um trabalho que possui fechamento em suas individualidades, porém conseguem se conectar ao todo, dando uma organicidade à coletânea de artigos.

Esperamos que o leitor/pesquisador que se deparara com esse material possa aprender metade do que os autores apreenderam ao realizar as referidas pesquisas. Se esse for o caso, creio que o nosso objetivo principal com a organização desde volume já estará cumprido.

A vocês que nos leem, a nossa gratidão e uma boa jornada!



**Estudos de Azulejaria
na Monarquia
Pluricontinental Lusitana**

Azulejos setecentistas da vida de São Francisco na América portuguesa: entre o patrimônio consagrado e ameaçado

Aldilene Marinho César Diniz

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca –
CEFET-RJ, Brasil

aldicesar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8308-8022>

É sabido que o patrimônio cultural de origem católica integra todo um conjunto de bens materiais e imateriais de especial interesse cultural e que representam uma grande parcela dos bens patrimonializados no Brasil. A partir desse panorama, o presente trabalho tem por finalidade discutir o lugar e os desafios para a preservação de parte do patrimônio brasileiro tombado a partir de uma série de ciclos iconográficos representativos da azulejaria portuguesa setecentista existente no Brasil. A série em questão é composta por seis ciclos narrativos azulejares, produzidos no reino português durante a primeira metade do século XVIII¹, nos quais foram representadas passagens da vida de São Francisco de Assis (c. 1181-1226)² para igrejas e conventos da América portuguesa.

A despeito da habilidade artística singular que se destaca de sua feitura e do reconhecimento desses bens enquanto “patrimônio nacional”, esses azulejos há muito perecem dos problemas decorrentes da degradação natural de sua materialidade, mas, especialmente, da falta de políticas públicas eficientes de conservação. Assim sendo, a partir da mobilização de alguns referenciais teóricos da história e dos estudos do patrimônio, pretende-se discutir sobre os papéis do patrimônio na atualidade a partir da própria noção contemporânea de patrimônio cultural e dos usos e funções das imagens pelo seu público. Com isso, busca-se discutir algumas relações entre esses azulejos e o seu lugar social enquanto patrimônio, na atualidade, por meio de parte das interações socioculturais envolvidas nas demandas que motivaram sua produção e os desafios atuais para a sua

1. De acordo com Santos Simões, possivelmente entre os anos 1737 e 1760 (Santos Simões, 1965, p. 116).

2. Tendo a maior parte dessas cenas inspiração em escritos hagiográficos produzidos entre os séculos XIII e XV.

conservação.

A justificativa para conceber tais conjuntos como componentes de uma série resulta da confirmação de que esses reúnem todos os ciclos historiados fabricados em azulejos setecentistas dedicados a um tema comum: passagens da vida Francisco de Assis figuradas sobre o suporte azulejar por encomenda para casas e igrejas franciscanas do Brasil. No que concerne à sua materialidade, tais conjuntos são constituídos por silhares de azulejos com medidas médias em torno de três metros de largura por dois metros e meio de altura, apresentam pintura azul de cobalto sobre cerâmica de fundo branco e são representativos da produção do chamado “Ciclo dos Grandes Mestres”³.

Em trabalhos anteriores investiguei detalhadamente o conteúdo iconográfico presente nas dezenas de cenas figuradas nesses azulejos e identifiquei as origens iconográficas de suas cenas, isto é, as séries de gravuras impressas produzidas no século XVI – e depois reproduzidas durante o século XVII – que serviram de modelo integral e de inspiração para a elaboração e pintura desses ciclos narrativos azulejares (Diniz, 2021, p. 105-120). Para este trabalho, apresentarei brevemente a localização e as características gerais desses conjuntos, iniciando pelo ciclo iconográfico encontrado no claustro do Convento de Nossa Senhora das Neves, da cidade de Olinda (PE). Esta obra se apresenta numa grande composição de dezesseis painéis, nos quais foram pintadas diferentes cenas da vida do patriarca franciscano. Em cada um dos quatro lados do claustro – localizado em área interna aberta, ao ar livre, em ponto central do Convento – têm-se painéis revestindo grande parte das paredes que contornam o ambiente claustal.

3. Período da produção azulejar portuguesa marcado pela execução maciça de painéis historiados. Sobre isso ver: Serrão, 2003, p. 209-225.

O segundo conjunto encontra-se localizado na Igreja de São Francisco que compõe o complexo arquitetônico do Convento de Santo Antônio de Sirinhaém, também no estado de Pernambuco. Diferentemente daqueles do Convento de Olinda, situados em área mais reservada da edificação, os azulejos deste ciclo narrativo formam treze painéis, assentados nas paredes que contornam a nave e a capela-mor da igreja. O terceiro ciclo encontra-se assentado na igreja do Convento de São Francisco, da cidade de Salvador, da Bahia, e apresenta um conjunto com grandes painéis de azulejos assentados sob o coro e nas paredes que ladeiam a capela-mor. Nessa última igreja, a sequência narrativa com as cenas da vida do patriarca franciscano é intercalada pelos painéis que representam Santo Antônio (c. 1195-1231) e Duns Escoto (c. 1266-1308) que estão localizados nas paredes do transepto.

De menores proporções, o quarto ciclo iconográfico conta com apenas seis painéis de azulejos e está situado nas dependências da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, também da cidade de Salvador (BA). Esse conjunto encontra-se aplicado nas paredes do corredor adjacente à referida igreja onde podem ser vistos os painéis que figuram cenas da vida do santo assisense. E por fim, é no atual Colégio de Santo Antônio de Belém do Pará – antigo Convento de Santo Antônio – que se encontram os dois últimos desses seis ciclos iconográficos azulejares anteriormente indicados. O primeiro deles encontra-se assentado na capela-mor da antiga igreja conventual e é o único dentre esses que reúne num mesmo ciclo narrativo cenas da vida de São Francisco – posicionado no lado da Epístola – e de Santo Antônio – instalado no lado do Evangelho –, atribuindo a cada um dos santos a mesma quantidade de cenas. Já o segundo ciclo narrativo azulejar fixado nesse mesmo complexo arquitetônico, encontra-se assentado nas paredes da pequena capela localizada em uma das galerias do claustro do antigo Convento e é dedicado exclusivamente à vida de São Francisco.

Da encomenda religiosa à patrimonialização

Se por um lado a forma e, sobretudo, o conteúdo iconográfico dessas obras – representativo dos valores da doutrina cristã – foram essenciais para fundamentar sua encomenda e execução, passados dois séculos foi a identificação desses azulejos com a arquitetura colonial e com o estilo barroco – associados a uma “origem mítica de nossa nacionalidade”⁴ – o elemento responsável

4. “A ‘barroquização’ do patrimônio histórico e artístico nacional implementada pelos modernistas foi, sem dúvida, uma impressionante estratégia de consagração de ambas as partes, que se tornaram constituintes do patrimônio histórico e artístico nacional. O conceito de barroco, bastante difuso, sempre

pela sua atribuição de valor como “bem de interesse público” e “excepcional valor artístico”⁵ que determinou a patrimonialização desses conjuntos azulejares como parte integrante dos complexos arquitetônicos nos quais estão inseridos.

Diversos estudos já comprovaram, reiteradamente, que nas primeiras décadas de atuação institucional do Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁶ – o barroco e a arquitetura colonial, principalmente aquelas manifestações estabelecidas nas chamadas “cidades históricas”, foram colocadas “no topo de uma hierarquia de valores patrimoniais” (Chuva, 2020, p. 92). Em conformidade com essa conjuntura, quatro dentre esses seis conjuntos azulejares – o do claustro do Convento franciscano de Olinda; os das igrejas dos Conventos franciscanos de Salvador e de Sirinhaém e o da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador – passaram a constituir o acervo de bens edificados que foram pioneiramente patrimonializados seguindo o paradigma dos primeiros tombamentos do Sphan⁷. Acerca desse processo, cabe ressaltar que os dois ciclos azulejares localizados no antigo Convento de Santo Antônio de Belém do Pará não passaram por esse primeiro processo de patrimonialização promovido pelo Sphan em seus primeiros anos de atuação.

Dessa forma, ainda entre 1938 e 1940 foram tombados a Igreja e o Convento de São Francisco de Salvador; a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador; a Igreja e o Convento franciscano de Olinda e a Igreja de São Francisco e o Convento de Santo Antônio de Sirinhaém, conforme as informações do quadro a seguir:

foi perseguido como origem mítica de nossa nacionalidade.” Ver: Chuva, 2003, p. 329.

5. Cf. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 – Sphan.

6. “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi a primeira denominação do órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro”. Seu funcionamento teve início em 1936, sendo oficializado no ano seguinte pela promulgação da Lei nº. 378, de janeiro de 1937. O Sphan atuava como estrutura integrada ao Ministério da Educação e Saúde (MES) e teve regulamentado o instituto do tombamento de bens móveis e imóveis por meio do Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937. (Rezende; Grieco; Teixeira; Thompson, 2015).

7. O instituto do tombamento visava a proteção do então chamado patrimônio nacional com valor histórico, arqueológico, etnográfico, artístico ou natural.

QUADRO 1 - TOMBAMENTO DE CONJUNTOS FRANCISCANOS

IDENTIFICAÇÃO DO BEM	Nº DO PROCESSO	LIVROS DO TOMBO	OBSERVAÇÕES
Igreja e Convento de São Francisco de Salvador.	Processo 0086-T-38	Livro das Belas Artes N° inscr.: 011; Vol. 1; F. 003; Data: 31 de março de 1938. Livro Histórico N° inscr.: 001; Vol. 1; F. 002; Data: 31 de março de 1938.	"O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Proc. Administ. n° 13/85/SPHAN."
Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador.	Processo: 0089-T-38	Livro das Belas Artes N° inscr.: 078; Vol. 1; F. 014; Data: 25 de maio de 1938.	"O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo do SPHAN, de 13/08/85, referente ao Proc. Administ. n° 13/85/SPHAN."
Convento de São Francisco ou de Nossa Senhora das Neves, capela, casa de oração e claustro dos Terceiros Franciscanos, inclusive o adro e o cruzeiro fronteiro e toda a área da antiga cerca conventual.	Processo: 0143-T-38	Livro das Belas Artes v. 1, sob o n.º 189, em 22 de julho de 1938.	"O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Proc. Administ. n° 13/85/SPHAN."
Igreja de São Francisco e Convento de Santo Antônio de "Serinhaem".	Processo: 0145-T-38	Livro do Tombo Histórico: Inscr. n° 140, de 08/07/1940. Livro do Tombo das Belas Artes: Inscr. n° 286, de 08 de julho de 1940.	"O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Proc. Administ. n° 13/85/SPHAN."

Fonte: *Lista dos Bens Culturais Inscritos nos Livros do Tombo (1938-2012)*, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Rio de Janeiro, 2013.

Em vista disso, os azulejos que constituem os referidos complexos arquitetônicos tombados foram inseridos no rol de bens categorizados, já naquele momento precursor das políticas de patrimonialização no Brasil, como representantes do "patrimônio histórico e artístico nacional". De outra forma, os dois conjuntos azulejares situados no antigo Convento de Santo Antônio de Belém do Pará, não obstante a sua qualidade técnica, valor histórico e artístico, não aparecem na relação de monumentos, objetos e espaços públicos tombados pelo Sphan,

na época, ou pelo Iphan, mais recentemente, naquela unidade da federação⁸.

Após a elevação desses conventos, igrejas, seus azulejos e outros bens à categoria de “patrimônio histórico e artístico nacional” e o seu consequente tombamento, cabe destacar um problema comum ao patrimônio brasileiro: o instituto do tombamento por si só não garantiria a conservação desses bens. Apesar dos esforços dos próprios religiosos e da elaboração de uma legislação nacional, internacional e de órgãos criados para promover a conservação patrimonial dos monumentos tombados, como a Carta de Veneza⁹ e o Icomos¹⁰ o próprio Sphan não dispunha dos recursos necessários para dar conta dos trabalhos de conservação e restauro do elevado número de bens edificadas em péssimas condições de preservação. Por outro lado, as próprias arquidioceses também alegavam não dispor dos meios necessários para tais obras. Situações como essas acabaram concorrendo, em paralelo aos desgastes naturais, para o longo processo de deterioração que culmina com o variado estado de preservação desses azulejos na atualidade (Figura 1).

8. Além disso, também não encontrei dados oficiais sobre a existência de um tombamento estadual realizado pelo Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural (DPHAC - PA).

9. Documento publicado em 1966, considerado o mais importante para a preservação do patrimônio edificado, que retomou as discussões relativas à proteção dos monumentos no período pós Segunda Guerra, após a publicação de um primeiro texto em 1931.

10. Icomos - Conselho Internacional dos Monumentos e dos Sítios, criado em 1964 por recomendação da Unesco, que “acompanha o estado de conservação” dos bens patrimonializados e “tem como missão promover a conservação, a proteção, o uso e a valorização de monumentos, centros urbanos e sítios”. Ver Castriota, Leonardo. UNESCO/ICOMOS, p. 103. (Carvalho; Meneguello, 2020. p. 101-105).

Fig. 1. *A pregação aos peixes e às aves*, c. 1760. 5 x 6 azulejos. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador - BA. Fonte: foto de Aldilene César, 2024.



Para além das patologias naturais que acometem os azulejos setecentistas – já indicadas por diversos estudos técnicos¹¹ –, antes mesmo da implementação das primeiras medidas de patrimonialização e conservação de bens culturais no Brasil, os conventos que abrigavam a maior parte desses azulejos já haviam passado por períodos de abandono provenientes, por exemplo, de medidas legais do Império brasileiro que buscaram frear o

11. Entre outros trabalhos, ver MURARO, Carmen. Multidisciplinaridade na proposta de “tratamento emergencial do acervo azulejar do conjunto franciscano do Recife. In: *Metadologia de pesquisa e multidisciplinaridade no IPHAN*. Anais da II Oficina de Pesquisa. Coordenação-Geral de Pesquisa e Documentação. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010. p. 107-116

recrutamento de novos quadros para as Ordens Religiosas aqui estabelecidas. Em 1855, a proibição de admissão de noviços pelas ordens religiosas atingiria consideravelmente a preservação dos acervos das casas franciscanas no Brasil (Menezes, 2019, p. 51), cenário este que só começaria a mudar com a chegada da Proclamação da República, em 1889, e com ela a permissão para a chegada de religiosos estrangeiros.

Desde a criação do Sphan e do tombamento desses bens a noção de patrimônio percorreu uma trajetória significativa de reelaboração tornando-se um conceito amplo, polissêmico, que para além das estreitas relações com a política e o poder expandiu suas conexões com a história, memória e identidades em contextos muito diversos, progressivamente mais apropriados por grupos sociais cada vez mais plurais.

Dos problemas de conservação à continuidade desse patrimônio

Desde a Revolução Francesa (1789) os estados nacionais estabelecem estruturas administrativas especializadas em destacar bens de interesse coletivo, atribuindo-lhes valores artístico e histórico. Patrimonializados, eles se tornavam um conjunto de grande alcance político, a memória da nação, criando simbolicamente a ideia de herança comum a todos, o que fortalecia a unidade nacional. Em meados do século XX, a renovação das ciências humanas, a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) (1945) e outras instituições impulsionaram a internacionalização do conhecimento patrimonialista; ampliou-se a partir de então o conceito de patrimônio, ao mesmo tempo que sua representação simbólica se transferia da nação para a sociedade (Rodrigues, 2020, p. 88).

Ainda nas primeiras décadas após a patrimonialização, apesar do instituto do tombamento visar “impedir a extinção física e a descaracterização de traços básicos dos bens patrimonializados” (Rodrigues, 2020, p. 87), pelo menos desde os anos finais do século XIX existem relatos que reclamam pela conservação dos monumentos em questão e do conjunto de seus acervos. Posteriormente à patrimonialização – não acompanhada de práticas contínuas de conservação –, muito se tem feito em busca da proteção desses bens: pedidos formais aos órgãos competentes, denúncias de abandono do patrimônio tombado veiculadas nas mídias de grande circulação, encontros acadêmicos voltados ao tema etc. Não obstante, ao longo desse percurso predominam a morosidade da burocracia administrativa e a frequente falta

de financiamento para as obras de restauro e conservação consideradas muito onerosas.

De outra forma, mesmo bastante onerosas também em seu tempo de fabricação, essas obras encontraram condições de possibilidade favoráveis à sua produção; possivelmente motivadas por diferentes demandas – doutrinárias, religiosas, sociais – que levaram ao projeto de confecção desses azulejos. É sabido que as obras que envolviam os revestimentos cerâmicos monumentais em igrejas e conventos na arte luso-brasileira do Setecentos eram bastante dispendiosas, sobretudo no caso da produção dos grandes ciclos narrativos azulejares, pois implicavam a encomenda de grandes composições artísticas únicas, adequadas a cada um dos espaços para os quais eram planejadas. Além do mais, vale destacar que tais conjuntos foram produzidos em Portugal e demandariam ainda o seu transporte – numa desafiadora travessia transatlântica para obra tão volumosa – fora o trabalho especializado para o seu laborioso assento, considerado lento e complexo, nas casas franciscanas da América portuguesa.

Da complexidade de fatores que contribuíram para a relevância dessas obras em seu tempo de produção, que justificaram sua encomenda, feitura e aplicação tão dispendiosas, destacarei dois breves exemplos que se relacionam com um dos modos de funcionamento e consumo pretendidos para essas imagens à época.

Além da função decorativa e utilitária do revestimento parietal, esses azulejos possuíam funções específicas que vão muito além da fórmula reducionista, e amplamente repetida, acerca do papel das imagens cristãs como “escrita dos iletrados” (Chazelle, 1990, p. 138-153). Assim, entre outros usos e funções preconizados para esses ciclos de azulejos historiados, destaco o esforço evangelizador na difusão de virtudes cristãs, por meio dos exemplos figurados nas cenas de vida de Francisco de Assis, apresentado como exemplo perfeito de imitação de Cristo e de ideal de cristão, ambicionadas para a audiência de religiosos e leigos da América portuguesa do século XVIII.

Nesse sentido, como primeiro exemplo indico os painéis presentes nos ciclos azulejares do Convento franciscano de Olinda e da igreja de São Francisco de Sirinhaém nos quais o santo assisense é representado como exemplo de domínio do corpo sobre as tentações lascivas que atentavam contra a moral da doutrina cristã católica. Nesses azulejos, Francisco aparece como exemplo de castidade, como aquele que resiste às investidas demoníacas das tentações profanas, atirando-se sobre o fogo (Fig.

2) e sobre um espinheiro (Fig. 3) para escapar dos desejos da carne.



Fig. 2. Anônimo, *Tentado pela luxúria, S. Francisco se lança sobre o fogo* [detalhe], c. 1743. 19 x 27 azulejos. Igreja do Convento de Santo Antônio, Sirinhaém. Fonte: foto de Aldilene César, 2024.



Fig. 3. Anônimo, *Tentado pela luxúria, S. Francisco se lança sobre espinhos* [detalhe], c. 1743. 19 x 19 azulejos. Claustro do Convento de Nossa Senhora das Neves, Olinda. Fonte: foto de Aldilene César, 2024.

Como segundo exemplo, sublinho os painéis no quais foram pintadas cenas que remetem a passagens hagiográficas que relatam o episódio no qual Francisco renuncia a herança paterna e se ajoelha diante do bispo de Assis. Essas imagens aparecem nos ciclos narrativos azulejares do Convento franciscano de Olinda e das igrejas dos Conventos franciscanos de Salvador e de Sirinhaém. Entre esses casos, destaco aqui os painéis do tema presentes na igreja de São Francisco de Salvador (Figs. 4 e 5) e seu análogo na igreja do mesmo santo em Sirinhaém (Fig. 6).

Fig. 4. Nicolau de Freitas (1703-1765), Oficina de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *A renúncia de Francisco à herança paterna* [detalhe], c. 1737. 24 x 42 azulejos. Nártex, Igreja do Convento de São Francisco, Salvador. Fonte: foto de Aldilene César, 2024.



Fig. 5. Nicolau de Freitas (1703-1765), Oficina de Bartolomeu Antunes (1688-1753), *A renúncia de Francisco à herança paterna* [detalhe], c. 1737. Capela-mor, Igreja do Convento de São Francisco, Salvador. Fonte: foto de Aldilene César, 2024.



O ciclo da igreja baiana privilegia a representação desse tema entre as suas imagens, executando duas cenas com momentos distintos do episódio, uma primeira executada sobre os azulejos do nártex – em figuração semelhante àquela do mesmo tema presente na nave da igreja de São Francisco de Sirinhaém – e uma segunda em um dos painéis da capela-mor. A escolha por representar tal passagem hagiográfica proporciona à pintura e à contemplação do fiel/espectador – além do exemplo franciscano



Fig. 6. Anônimo, *A renúncia de Francisco à herança paterna*, c. 1743.

19 x 27 azulejos.

Igreja do Convento de Santo Antônio, Sirinhaém.

Fonte: foto de Aldilene César, 2024.

de pobreza e de abandono das coisas do mundo – o registro visual da relação estabelecida entre o santo e a hierarquia da Igreja, posto que Francisco aparece, nos dois casos, de joelhos diante do bispo em atitude de submissão e reverência.

Outrossim, as cenas em que Francisco aparece sob o ataque das tentações luxuriosas também parecem ter sido cuidadosamente selecionadas com o intuito de instruir essa sociedade multicultural – ainda não plenamente familiarizada com as determinações morais da ortodoxia católica – considerada pela Igreja como detentora de práticas socioculturais incompatíveis com a doutrina cristã.

As exigências próprias de um contexto missionário como o do Brasil colonial reforçam ainda mais a importância do recurso à imagem para aproximar doutrinas às vezes abstratas e de difícil compreensão ao mundo da vida dos ouvintes (Massimi, 2008. p. 3).

Nesse contexto, entre as funções preconizadas para os azulejos historiados da vida de São Francisco estavam o de reelaborar visualmente para a sua audiência, os ensinamentos de escritos e sermões e de apresentar uma narrativa visual ao espectador por meio da apropriação artística dos textos com os quais se relacionam. Por meio dessas pinturas, o santo então amplamente acolhido pela devoção popular, tornava-se mediador da doutrina católica para o seu público, como exemplo de cristão e de virtude tão almejados para aquela sociedade.

O deslocamento da imagem religiosa cristã para o bem patrimonial

Uma vez sobreviventes do passado setecentista que lhes deu origem, ao se tratar da preservação desses azulejos na atualidade percebe-se a existência de um deslocamento tanto na perspectiva de seu funcionamento quanto na compreensão social acerca dessas obras. Ao tentar-se compreender parte das relações sociais travadas entre a sociedade contemporânea leiga (de não especialistas historiadores, historiadores da arte, arquitetos, restauradores etc.) e esses azulejos em seu conteúdo decorativo, iconográfico ou em sua materialidade percebe-se um deslocamento da percepção social dessas obras do âmbito religioso para o de “bem patrimonial”.

Sobre esse aspecto, retomo um exemplo utilizado por Jacques Rancière, que aponta para uma “requalificação” das imagens dos Budas de Bamiyan, por ocasião da destruição dessas imagens pelos Talibãs, quando tais imagens teriam se “tornado ‘obras de arte’ pertencentes ao ‘patrimônio da humanidade’ em sua realidade primeira de imagens da divindade” (Rancière 2015, p. 192). Guardadas as devidas particularidades, pode-se estabelecer algumas relações semelhantes na questão aqui tratada em torno da preservação dos azulejos com o tema da vida de São Francisco. Neste caso, ao refletir sobre os desafios contemporâneos para a conservação dessas “imagens cristãs” – pensadas e fabricadas para usos e funções inerentes à pedagogia da imagem para espectadores cristãos ou em “processo de cristianização” da América portuguesa – percebo a ocorrência de um imperativo deslocamento do funcionamento original dessas imagens para um entendimento de sua existência e materialidade enquanto “patrimônio histórico e artístico” em seu contexto de patrimonialização e tombamento e enquanto “obras de arte” e/ou “patrimônio cultural” brasileiro ou luso-brasileiro na atualidade.

Muito além do mero interesse/desinteresse as relações entre um dado espectador ou sociedade com as imagens que o cercam depende de uma vasta gama de aspectos individuais, sociais e culturais. A decodificação da visualidade que nos cerca depende de convenções sociais, conhecimentos adquiridos, experiências vividas e hábitos partilhados coletivamente, assim como a “bagagem de modelos, categorias, hábitos de dedução e analogia” dos quais falou Michael Baxandall ao discutir a noção de “olho da época” (Baxandall, 1991, p. 37). Por esta razão, considerando-se a pertinência da conexão entre imagem e cultura, isto é, entre as imagens e as sociedades que as produzem, a perda dessa conexão na contemporaneidade – que se traduz na falta de compreensão dos sentidos dessas imagens em seus lugares de exposição, em

seu suporte material (azulejar), em suas iconografias e antigas interações sociais – produz, forçosamente, um deslocamento do funcionamento original desses azulejos, como parte de uma experiência religiosa corrente, para a condição de “bem patrimonial tombado”, mas também apartado de seu conteúdo dogmático, religioso, espiritual e do esvaziamento de parte do seu papel social.

Como nos lembra Françoise Choay, as relações estabelecidas entre os seres humanos e o patrimônio, especialmente aquele edificado, sofrem transformações a partir da atribuição de valores e propósitos diversos em momentos históricos distintos (Choay, 2006. p. 125-174). Desde as primeiras discussões envolvendo a noção de patrimônio na Idade Contemporânea, durante o avançar dos acontecimentos da Revolução Francesa, compreende-se que a existência de um dado bem patrimonial é inerente a um contexto entrelaçado de disputas, questionamentos, impasses e contradições. Na atualidade, novas questões afloraram e ajudaram a fortalecer antigas tensões nas disputas pela representatividade dos bens patrimoniais entre diferentes segmentos sociais, visto que estão em jogo a valorização de memórias e a legitimação de práticas e lugares políticos numa dada comunidade, região ou país.

Diferentemente do contexto de tombamento desses conjuntos arquitetônicos, no qual a enunciação e a atribuição de valor a um dado bem eram atribuições do Estado, que definia o que seria representativo do patrimônio “nacional”, nas últimas décadas acompanha-se um vigoroso movimento de transferência do poder de enunciação dos valores da nação (Estado) para a sociedade civil em sua diversidade de representações étnicas e culturais. No Brasil, em especial após a promulgação da Constituição de 1988, a representatividade no âmbito do patrimônio passa a ser compreendida como direito social, visando a democratização do direito à memória e à enunciação dos bens materiais e imateriais relacionados aos sujeitos sociais até então alijados do poder de declarar suas construções, práticas e saberes como patrimônios culturais.

No contexto em que se deu o tombamento das igrejas e conventos em questão, em outro “regime de historicidade”¹²,

O problema do deslocamento da percepção e da (não)apropriação social

12. De forma bastante sintética, o conceito de “regime de historicidade”, conforme apresentado por François Hartog, trata de como uma dada sociedade se relaciona com o tempo e como essa experiência do tempo afetaria essa sociedade. Assim, em um determinado “regime de historicidade” um tempo (passado, presente ou futuro) teria predominância sobre os outros (Hartog, 1997).

compreende-se que a relação estabelecida entre aquela sociedade e o passado se dava por meio de certo distanciamento, posto que a herança material desse passado colonial e barroco – considerada à época como de “natureza excepcional” – deveria ser “contemplada e fruída” e, portanto, preservada. Entretanto, conforme discutido no clássico estudo de Françoise Choay, “A alegoria do patrimônio” (2006, p. 125-174), desde o advento da industrialização, as sociedades ocidentais passaram por grandes transformações em seus modos de vida e práticas socioculturais, especialmente nos espaços urbanos, e, nesse contexto, apesar de já existirem consolidadas algumas leis – pelo menos desde o século XIX – que protegessem os monumentos já patrimonializados, nessa nova ordem das coisas os monumentos “antigos” vão sendo cada vez mais negligenciados em seus usos e em sua conservação.

Ainda sobre tais transformações, numa duração histórica mais recente, François Hartog chama a atenção para uma inflexão significativa das sociedades ocidentais em relação à “experiência do tempo” a partir do último terço do século XX: aquilo que esse autor denominou de “regime de historicidade presentista”, segundo ele, teria feito emergir um “crescimento patrimonial contemporâneo” em meio a uma multiplicidade de manifestações de caráter “fortemente presentista” (Hartog, 2006, p. 272). Dessa forma, entre as manifestações desse “presentismo” teriam emergido novas demandas socioculturais acerca de nossas relações com o passado, relações essas cada vez mais ditadas pelas demandas do presente e de uma nova dimensão desse presente que redefiniria grande parte das relações entre a sociedade e seu passado como “sintomas também de nossa relação com o tempo” vivendo num regime de historicidade centrado no presente (Hartog, 2006, p. 265). Nas sociedades formadas sobre um passado colonial, destacam-se entre esses “sintomas” também as demandas contestatórias acerca do legado patrimonial eurocêntrico:

É então ancorado no presente e pelo presente que diferentes usos públicos do passado e suas representações têm desestabilizado os consensos que forjaram uma concepção consagrada de patrimônio marcada pela dimensão da colonialidade (Nogueira, 2022, p. 10)

Diante de tais circunstâncias, as demandas sociais que fortaleceriam as lutas pela conservação desses complexos arquitetônicos – seus azulejos e demais bens – deixam gradativamente de fazer sentido para amplos segmentos da

sociedade. Entre esses, destaco: a) a população religiosa católica; b) a religiosa não católica; e c) a não religiosa. Em tempos de crescimento da laicização da sociedade, para os católicos, mesmo aqueles que frequentam as missas e que têm acesso pelo menos aos ciclos azulejares dispostos nas naves ou capelas-mores das igrejas (Salvador, Belém e Sirinhaém) ou para aqueles que, ao menos, em passeios turísticos contemplam esses azulejos perdeu-se, de modo geral, a compreensão daquilo que aparece narrado nas cenas pintadas sobre a cerâmica em azul e branco; b) para religiosos não católicos, esses conjuntos ou nada significam ou são percebidos com desconfiança pelos grupos que associam as imagens da arte cristã com supostas práticas de “veneração” ou de “adoração de imagens”¹³; c) para o público não religioso – e que quase sempre contempla essas obras em um contexto de prática turística – tais azulejos são percebidos como objetos dotados de beleza ou de valor estético, e até mesmo dignos da patrimonialização, contudo, entre esses grupos, em especial entre os católicos e não religiosos, o reconhecimento desse valor estético ou também histórico não demanda uma mobilização social efetiva pela sua conservação, ficando essas ações, quando ocorrem, a cargo de pequenos grupos relacionados às próprias instituições detentoras desses bens ou a associações de acadêmicos que se aproximam desses patrimônios por meio de suas pesquisas ou ações profissionais.

Além disso, faz-se necessário lembrar que esses azulejos, bem como as edificações que os abrigam e outros bens a eles associados, diferentemente das percepções majoritárias do passado “das décadas de ouro” do Sphan, agora são percebidos por alguns grupos sociais como representativos da política colonizadora europeia que se utilizou, entre outros aspectos, da religião cristã católica como meio de consolidação da dominação colonial portuguesa. Ademais, para esses grupos, tais azulejos seriam representativos do “patrimônio do outro”, do colonizador, e atuariam no presente como sintoma e também como presença produtora dessa memória das tensões constituintes das relações assimétricas do período. Para Aníbal Quijano, tal assimetria se relaciona estreitamente com o empreendimento da colonização europeia que colocou a Europa como centro do mundo e concebeu, a partir de então, um sistema eurocêntrico de pensamento que permanece como poder hegemônico até os dias atuais subordinando historicamente tudo aquilo que não é europeu¹⁴.

13. Sobre essa questão ver: Schmitt, 2007; Belting, 2010.

14. Sobre essa questão ver: Quijano, 2005, p. 107-130.

No âmbito dos estudos acadêmicos no campo do patrimônio, uma obra relativamente recente, organizada por Margarida Calafate Ribeiro e Walter Rossa, inserida na área dos chamados “estudos pós-coloniais” e intitulada “Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar”, apresentou algumas dessas questões consideradas ainda novas envolvendo parte do patrimônio português, ou de origem portuguesa, edificado, modificado ou apropriado em diferentes lugares e contextos do antigo império português propondo algumas reflexões acerca desse patrimônio (Ribeiro; Rossa, 2015). Nesta obra, Roberto Vecchi discute o conceito de “identidade” justamente a partir da relação com o “Outro” dispondo dessa mesma perspectiva para se pensar também o “patrimônio” como entidade “em-comum” não como parte de uma unidade identitária, mas enfatizando-se o compartilhamento de bens culturais “em-comum” em suas múltiplas singularidades “que permitem ‘ir além’ dos impasses gerados pelo ‘comum’ das identidades fortes” (Vecchi, 2015, p. 69).

Considerações Finais

As formas pelas quais uma dada sociedade se relaciona com o patrimônio é definida pelo contexto social e histórico, mas sobretudo pelas demandas do presente. Inspirada por Cecília Londres, questiono nesta breve reflexão sobre algumas motivações que incidem na baixa ressonância das questões da conservação do patrimônio entre o poder público e a sociedade de nosso tempo. Haveria uma vinculação entre a baixa sensibilização social e do poder público acerca da conservação desses azulejos e a representatividade social desse patrimônio?

[...] a proteção da integridade física dos bens patrimoniais não é por si só suficiente para sustentar uma política pública de preservação. Isso porque a leitura de bens enquanto bens patrimoniais pressupõe as condições de acesso a significações e valores que justifiquem sua preservação. (Fonseca, 2005, p. 43).

A partir dessa perspectiva, busquei apresentar neste trabalho três momentos distintos da história dos conjuntos azulejares aqui tratados: a) o seu contexto de idealização e produção; b) a conjuntura de sua institucionalização como patrimônio e de seu tombamento e c) o momento atual a partir das relações sociais estabelecidas com essas obras.

Relembrando esses passos, indiquei que em seu momento de elaboração havia uma preocupação em inserir esses azulejos

como parte de uma pedagogia religiosa da imagem visando a instrução cristã do seu público. Já em um segundo momento, no qual se deu a sua patrimonialização, indiquei um deslocamento dessa primeira condição de imagem religiosa para o estatuto de bem patrimonial, ocasião na qual ainda se fez presente uma dimensão pedagógica dessas obras, porém agora como um projeto pedagógico laico, orientado por um ideal nacional que pretendia instruir novos valores culturais e históricos acerca de um projeto de nacionalidade e identidade levado adiante pelo Estado brasileiro naquele contexto. E, finalmente, para o momento atual, apresentei em linhas gerais o cenário de questionamento dos patrimônios considerados eurocêntricos, entendidos como “patrimônio do outro”, no qual se percebe um esvaziamento dessas pedagogias religiosa e nacional que corrobora a perda de identificação social com esses bens, contribuindo, assim, para um alargamento das dificuldades de sua preservação.

Neste sentido, cabe aos atores do presente refletir sobre a progressiva perda de significação dessas obras para a contemporaneidade, cujas sociedades não compartilham mais dos conhecimentos da cultura visual que lhes deram origem e que eram socialmente partilhados em seu contexto de produção. De outro lado, o amplo quadro de transformações socioculturais, mais perceptíveis a partir da década de 1970, com o enfraquecimento dos Estados nacionais e a emergência de novos valores, enfraqueceu “a ideia de nação em favor do fortalecimento de recortes identitários de outras naturezas” (Chuva, 2012. p. 157) que vêm ressignificando no presente o valor atribuído aos bens culturais classificados como “patrimônio branco, colonial e eurocêntrico”.

Para que haja representatividade e identificação, esse patrimônio azulejar precisa fazer sentido para a comunidade que o cerca como constitutivo de sua história, memória e identidade e não como patrimônio instituído hierarquicamente por suas características eurocêntricas, colonizadoras ou como “patrimônio do outro”. Envolver estudiosos e a própria comunidade do seu entorno para produzir estudos e outras experiências que contribuam para a reelaboração de memórias e para o sentimento de apropriação desses bens pode contribuir para a elaboração de ações políticas práticas, de curto e de longo prazo, visando uma maior perenidade desse patrimônio, visto que:

Reconhecer o patrimônio e as suas representações como algo importante para determinado grupo e, por conseguinte, para uma determinada sociedade

é o primeiro passo para promover a preservação e a conservação desse patrimônio, tanto em relação ao material quanto ao imaterial (Oliveira, 2022, p. 291).

Vale ressaltar que a divulgação de trabalhos científicos tem tido um papel importante para difundir a noção de que os bens patrimoniais institucionalizados religiosos e privados são também patrimônio da sociedade e ajudam a mobilizar a população para o objetivo comum de conservação patrimonial desses bens. Entre tais estudos, David Freedberg defendeu a necessidade de se deixar de tratar as imagens do passado como representações, argumentando que a elas próprias deveria ser dado o estatuto de presença e realidade (Freedberg, 1989). Neste caso, os azulejos aqui tratados seriam uma realidade *per se* e não uma mera representação. Ao fazermos o exercício de considerar esses azulejos como uma realidade do presente que queremos preservar para as gerações vindouras, faz-se imperativo nos estudos contemporâneos que se mobilize o confronto entre memória e história visando-se a problematização desse patrimônio também como mecanismo de desconstrução de uma história única e eurocentrada buscando-se, inclusive, possíveis narrativas divergentes envolvidas na elaboração dessas obras em sua complexidade e conflitantes características.

Por fim, destaco que este trabalho não teve a intenção de apresentar respostas e, menos ainda, soluções para uma questão tão complexa e de âmbito interdisciplinar, mas somente apresentar algumas considerações acerca das questões aqui apresentadas em torno dessas novas condições das relações entre os azulejos-patrimônio aqui tratados e o seu público diante dos sentidos que lhes foram e lhes são atribuídos ao longo do tempo.



Referências

BAXANDALL, M. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1991.

BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: a história da imagem antes da era da arte. Tradução de Gisah Vasconcellos. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 30 nov. 1937.

CASTRIOTA, Leonardo. UNESCO/ICOMOS. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina. **Dicionário temático de patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020, p. 101-105.

CHAZELLE, C. Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory I's letters to serenus of marseille. **Word and Image**, n. 6, p. 138-153, 1990.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **Topoi**, v. 4, p. 313-333, 2003.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 34, p. 146- 165, 2012.

CHUVA, Márcia. Sphan/Iphan. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina. **Dicionário temático de patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020. p. 91-94.

DINIZ, Aldilene Marinho César. A vida de São Francisco de Assis nos azulejos setecentistas da América Portuguesa: entre hagiografias, gravuras e apropriações. In: FERNÁNDEZ VALLE, María de los Angeles; LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (orgs.). **Horizontes del Barroco**: la cultura de un imperio. Sevilha: EnRedArs; Santiago de Compostela: Andavira, 2021, p. 105-120.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC - Iphan, 2005.

FREEDBERG, David. **The power of images**: Studies in the History and Theory of response. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

HARTOG, François. **Regimes d'historicité**: présentisme et expériences du temps. Paris: Seuil, 1997.

HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. **Varia Historia**, v. 22, n. 36,

p. 261-273, Jul/Dez 2006.

MASSIMI, Marina. O uso de imagens verbais no gênero da oratória sagrada na Idade Moderna no Brasil e sua significação na perspectiva da teologia da época. **Reveleto – Revista Eletrônica Espaço Teológico, Faculdade de Teologia da PUC-SP**, n. 3, p. 1-10, 2008.

MENEZES, José Luiz Mota. **Três conventos franciscanos e outros monumentos: história e restauração de bens culturais - volume 2**. Recife: Edição do Autor, 2019.

MURARO, Carmen. Multidisciplinaridade na proposta de tratamento emergencial do acervo azulejar do conjunto franciscano do Recife. In: **Metodologia de pesquisa e multidisciplinaridade no IPHAN: Anais da II Oficina de Pesquisa - Coordenação-Geral de Pesquisa e Documentação**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Histórias e combates pelo patrimônio em tempos de (re)existência. In: NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (org.) **Patrimônio, resistência e direitos: histórias entre trajetórias e perspectivas em rede**. Vitória, ES: Editora Milfontes, 2022, p. 9-23.

OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. Os usos do patrimônio cultural no ensino de História: a sala de aula e os lugares não formais de aprendizagem. In: NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (org.) **Patrimônio, resistência e direitos: histórias entre trajetórias e perspectivas em rede**. Vitória, ES: Editora Milfontes, 2022, p. 275-292.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 191-201.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). **Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

RIBEIRO, Margarida Calafate & ROSSA, Walter (org.). **Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar**. Coimbra/Lisboa/Niterói, Imprensa da Universidade de Coimbra/ Fundação Calouste Gulbenkian/ EdUFF, 2015.

RODRIGUES, Marly. Políticas públicas e patrimônio cultural. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina. **Dicionário temático**

de patrimônio: debates contemporâneos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020, p. 87-90.

SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. **Azulejaria portuguesa no Brasil** (1500-1822). Corpus de Azulejaria Portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens:** Ensaio Sobre a Cultura Visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru SP: EDUSC, 2007.

SERRÃO, Vitor. O ciclo dos 'Grandes Mestres' do azulejo. In: SERRÃO, Vitor. **História da arte em Portugal:** o Barroco. Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 209-225.

VECCHI, Roberto. Identidade, herança, pertença. In: RIBEIRO, Margarida Calafate & ROSSA, Walter (orgs.). **Patrimónios de influência portuguesa:** modos de olhar. Coimbra/Lisboa/Niterói, Imprensa da Universidade de Coimbra/ Fundação Calouste Gulbenkian/ EdUFF, 2015, p. 65-80.



Azulejaria Portuguesa Setecentista no Convento de Nossa Senhora do Carmo da Paraíba: revisitando o conjunto

André Cabral Honor

Universidade de Brasília, Brasil
cabral.historia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3665-129X>

Prolegômenos metodológicos

No ano de 2010 tive a oportunidade de publicar meu primeiro artigo de relevância internacional em um dossiê da *Portuguese Studies Review* (v. 18, n. 1) intitulado “Iconografia e história: Artesãos, artífices, artistas e o Brasil (séculos XVIII E XIX)” organizado pela Prof^a Dr^a Carla Mary S. Oliveira. Recém-saído do mestrado, o jovem historiador que ora vos escreve se debruçava novamente sobre a complexa iconografia do conjunto de dez painéis de azulejaria setecentista na Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Paraíba, localizada na atual João Pessoa.

O artigo era um compilado de interpretações que haviam sido formuladas na minha dissertação de mestrado “O verbo-mais-que-perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba colonial”.¹ Tratava-se de trabalho pioneiro não só pela abordagem, a utilização da iconologia para interpretar as imagens, como pelo próprio objeto, a Igreja da Ordem Primeira Carmelita da Paraíba consagrada à Nossa Senhora do Carmo. Anos depois, esse material também serviu de base para a produção do “Catálogo de Azulejaria da Igreja do Carmo – PB”, material financiado pelo FMC – Fundo Municipal de Cultura (2014) que foi entregue sem custos a Igreja no intuito de ser vendido como *souvenir* a seus visitantes.

A ideia de visitar esse artigo me foi aventada devido aos avanços das pesquisas na área de iconografia. Acho que os jovens/novos pesquisadores não fazem ideia do impulso que a internet de alta velocidade representou para os estudos iconográficos. Essa melhoria técnica, levou a processo de digitalização e disponibilização online de acervos imagéticos antes inacessíveis pelo alto valor de digitalização, assim como pela velocidade baixa de tráfego que inviabiliza arquivos de imagem de qualidade. O que antes da Internet de alta velocidade se fazia com pesquisa em dicionários e bibliografias locais – estudos que ficavam, às vezes,

1. Em 2013, a dissertação seria publicada pela Editora Fino Traço com uma leve alteração no título e pouquíssimas modificações internas.

carentes de aprofundamentos, especialmente em se tratando de lugares os quais a documentação se perdeu, como é o caso da Paraíba, – passou a contar com a contribuição de acervos presentes em instituições nacionais e internacionais.

Quando escrevi a minha dissertação, a pesquisa de identificação de gravuras para inspiração das imagens era tarefa impossível para um mestrando da Paraíba, tanto pela ausência de acervos imagéticos físicos locais, quanto pela precariedade de informações nos sítios eletrônicos, especialmente de Museus e Arquivos. Mesmo com a internet avançando a passos largos, muitas instituições ficaram receosas em digitalizar seus acervos. O medo de perda de público – achava-se que a disponibilização virtual poderia acabar com a pesquisa presencial – foi fator relevante para o atraso na disponibilização de acervos documentais e imagéticos. Apenas para vocês terem uma ideia, até entrar no doutorado em 2010, meu acesso à internet era por telefone, somente possível após a meia noite.² Nenhuma nostalgia desse tipo de acesso.

Enfim, trabalhava com o que tinha, o qual era muito, muito, muito pouco. A ideia de Barroco ainda era centrada numa análise puramente formalista de base Wolffliniana. Para realizar uma iconologia “mínima”, foi necessário forçar um pouco a interpretação. Aliada a inexperiência da natureza de um mestrado, o trabalho, apesar de ter uma qualidade que ainda me orgulha, carece de revisões. Como a estrutura dos periódicos não comporta esse tipo de aventura, pela questão da necessidade de uma autoria cega, ou seja, não pode haver indícios de identificação de autoria no texto, percebi na organização deste livro a oportunidade ideal para realizar esta revisão da interpretação que fiz do acervo azulejar da Igreja do Carmo de João Pessoa. É dentro dessa

2. Até mesmo questões estruturais atrapalharam: quando escrevi minha dissertação os painéis laterais da Igreja encontravam-se debaixo de um verniz escuro. O painel de Nossa Senhora do Rosário foi identificado como Nossa Senhora da Assunção porque era simplesmente impossível enxergar o rosário em suas mãos, detalhe que somente pôde ser visualizado após a restauração.

perspectiva que convido o leitor a se debruçar sobre essa jornada.

A Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Cidade da Paraíba

Os carmelitas calçados vieram ao Brasil no final do século XVI, na armada organizada por Frutuoso Barbosa com o objetivo de iniciar a edificação da Cidade da Paraíba. Como também já foi dito, eles só chegaram à capitania da Paraíba por volta do início do século XVII, época em que fundaram o primeiro convento carmelita na cidade. (Honor, 2013, p. 126)

Em meados de 1684, uma mudança radical ocorreu no convento carmelita da Paraíba. Os carmelitas turônicos assumiram a direção do convento da Paraíba após a expulsão dos frades observantes.³ Este evento representou uma guinada drástica nos rumos da atuação da ordem religiosa de Nossa Senhora do Carmo nas terras do rio Parahyba. Os observantes nunca retornaram à Paraíba e os turônicos tornaram-se os senhores espirituais do Carmelo na região. Apesar de existir desde o século XVI – em formato primitivo, provavelmente, de taipa e barro – o templo que chegou até nós é datado da segunda metade do século, sendo pensado, portanto, pelos membros dessa vertente do Carmelo: “É concluída a Igreja de N.S. do Carmo na capital, sob a iniciativa do prior Fr. Manoel de Santa Thereza que durante o tempo de seu priorado de quinze anos conseguiu fazê-la inteiramente” (Pinto, 1977, p.169).

Pelos aspectos formais da iconografia azulejar, é provável que conjunto tenha sido encomendado e assentado durante essa reforma. Com molduras que remetem aos ornatos rococós, a igreja foi adornada com dez painéis de azulejaria que se espalham pela sua nave principal e altar-mor. Infelizmente, ainda não foi possível localizar alguma espécie de documentação sobre a encomenda, impossibilitando a identificação da fábrica azulejar.

Mesmo sem esses documentos, no caso do suporte azulejar, é possível supor que os encomendantes tinham menos controle sobre os tipos iconográficos representados, e, por consequência, os artífices tinham mais liberdade de engenho para definir a composição. Nas encomendas feitas para artistas locais, o encomendante poderia acompanhar de perto a feitura dos painéis, talhas e imaginária, podendo interferir nos elementos caso assim o desejasse. Esse tipo de intervenção não era possível em relação aos azulejos, visto que eram fabricados no reino, ficando os encomendantes aliados de acompanhar o processo. (Honor, 2023, p. 68)

3. Sobre a diferença entre os carmelitas calçados observantes e calçados turônicos assunto ver: Honor, 2014b.

No caso daquela azulejaria cujo destino final era o alémmar, as escolhas dos tipos iconográficos podiam até ser feitas pelo encomendante, porém a oficina tinha maior liberdade na condução do engenho, até porque a possibilidade de devolução – devido a questões logísticas de transporte – era improvável. Ademais, não há registros de envio de gravuras junto com as encomendas, no máximo, há um pedido do tema da iconografia.

A encomenda era realizada visando espaços específicos. Para que os azulejos se encaixassem na estrutura da igreja, visto que eram uma das últimas estruturas a serem assentada no templo, enviavam-se as medidas exatas da parede, que poderiam até mesmo ser acompanhadas de um esboço do local. (Honor, 2023, p. 67)

A proposta metodológica adotada neste artigo considera esse conjunto azulejar como um discurso encadeado que busca enaltecer a figura de Nossa Senhora do Carmo como intercessora e protetora dos devotos do Carmelo, fossem estes pertencentes à ordem primeira, segunda ou terceira.⁴ Poderíamos afirmar que existem 3 grandes atos cenográficos no conjunto azulejar: a origem eliana da Ordem (lembrando que na tradição carmelitana a nuvem que Elias evoca no Monte Carmelo traz a virgem do Carmo – 1Reis Cap. 18, Vers. 41 a 46) com os painéis E4 e D4,⁵ a formação da Ordem Carmelita com suas vertentes místicas e militantes, exposta nos painéis E1, E2 e D2 e o caminho da salvação oferecido por Nossa Senhora do Carmo presente nos painéis E3, E5, D1, D3 e D5.⁶

4. As ordens primeiras são compostas pelos conventos masculinos; as ordens segundas agregam os conventos femininos; as ordens terceiras são formadas por pessoas leigas que desejavam viver sob determinada regra.

5. Os painéis referentes ao Profeta Elias (E4 – Milagre no Monte Carmelo e D4 – Elias, Eliseu e a carruagem de fogo) apenas serão mencionados, pois serão objetos de análise mais profunda no artigo “Tradição judaico-cristã e trânsitos ultramarinos no acervo azulejar da Igreja do Carmo de João Pessoa, Brasil.” de autoria de Felipe Eugênio da Silva presente nesta mesma coletânea.

6. Todos os painéis aqui analisados possuem duas pequenas imagens em cartelas superiores e inferiores seguradas por anjos cujo tipo iconográfico, apesar de se parecerem bastante, nunca se repetem. Essas imagens são símbolos retirados da ladainha mariana e serão expostos à medida que forem aparecendo nas análises iconográficas. Os painéis serão enumerados da seguinte forma: E – Lado Esquerdo; D – Lado direito. Já a numeração seguirá a ordem em que os painéis estão dispostos na perspectiva de quem entra na igreja.

A formação do Carmelo: o místico e o militante



Fig. 1. Painel E1.
Fonte: foto de Alessandro
Potter/Mariah Benaglia.

No painel E1 (Figura 1) é possível observar um frade carmelita ajoelhado perante um promontório desabitado enquanto a virgem mostra o seu filho nu que, por sua vez, se esgueira em direção ao monge.

Em trabalho anterior, avengei a possibilidade deste ser São Bertholdo, o primeiro carmelita do século XI (Honor, 2013, p. 71)⁷. Todavia, apesar da história da construção do primeiro convento encaixar-se na representação, trata-se de uma narrativa sem tradição iconográfica. Até o momento somente foi possível localizar uma imagem de São Bertholdo que abre a narrativa da História escrita pelo Frei Mariano Ventimiglia. Trata-se de uma representação de seu busto feita com esmero, porém sem atributos, sendo que sua identificação somente é possível devido a legenda que integra a composição (Ventimiglia, 1773, 00).

⁷ "La belleza y prestigio de tales orígenes se vino abajo a raíz de las investigaciones de los bolandistas en 1675. El serio Papebroke al tratar da vida de San Alberto demostró que el origen de los carmelitas no iba más allá de los fines del siglo XII, añadiendo que el padre Berthold había sido su primer general." (Sebastián, 1989, p. 240). Para Boaga (1997), a fundação em 1156 por São Bertoldo é lendária, sendo que o grupo de Eremitas que viviam na fonte de Elias no Carmelo tornaram-se Ordem pela liderança de "B", que mais tarde seria identificado como São Brocardo pela tradição cristã.

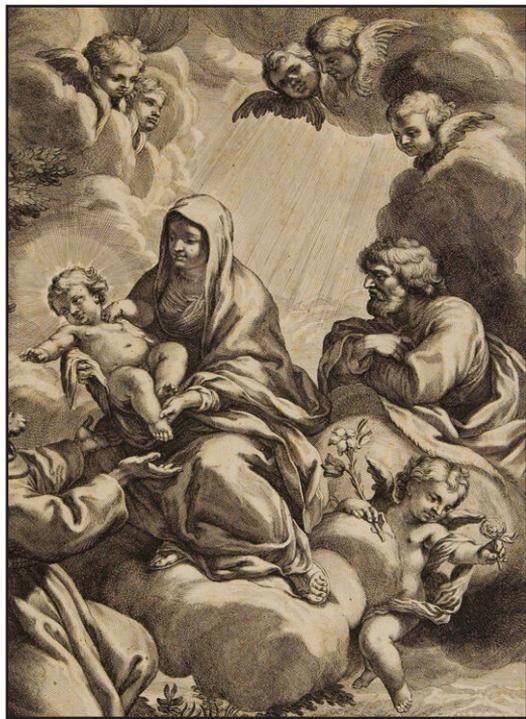
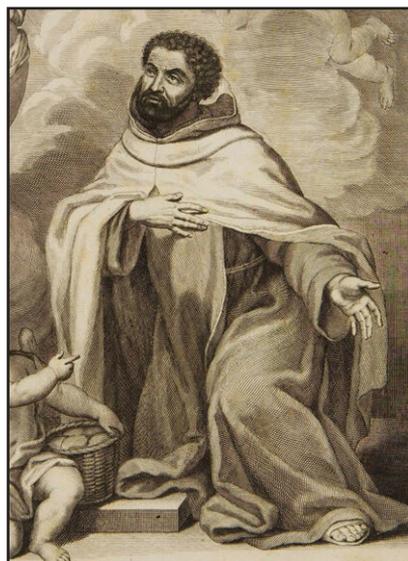


Fig. 3. Detalhe do Frade Carmelita.
Arnold Van Westerhout, séc. XVIII.

Fig. 2. Detalhe de Nossa Senhora e anjos.
Arnold Van Westerhout, séc. XVIII.



Realizando uma análise da tipologia facial do profeta Elias, Silva (2019, p. 87) coloca que “Comparando com as representações do profeta Elias presentes nos outros painéis até aqui descritos, nota-se clara semelhança entre o rosto identificado próximo à área fragmentada e as representações do Profeta”⁸.

Em seu trabalho monográfico, o pesquisador Felipe Eugênio da Silva (2019) conseguiu encontrar duas gravuras que inspiram o painel. O conjunto azulejar é parcialmente composto por uma miscelânea das imagens de autoria de Arnold Van Westerhout (Figuras 2 e 3)⁹, além de elementos adicionados pelo pintor dos azulejos.

Da gravura hagiográfica franciscana, retiram-se os anjos, Maria e o menino Jesus. Acrescenta-se a invocação carmelitana por meio do brasão estampado no peito da virgem. Já a personagem ajoelhada, identificada como Santo Elias, é inspirada na gravura de um frade carmelita de nome Francisco, porém

8. Essa semelhança já havia sido apontada na publicação do meu livro (Honor, 2013), porém foi desenvolvida mais profundidade por Silva (2019) comparando os tipos iconográficos do rosto deste personagem.

9. A figura 2 encontra-se em <https://harvardartmuseums.org/collections/object/241796?position=241796> e a figura 3 em <https://harvardartmuseums.org/collections/object/241797?position=241797>.

com feições completamente diferentes. Essas alterações, que não afetam o decoro, proporcionam indicativos de como era o processo de produção desse suporte cuja encomenda e entrega estão separadas pelo oceano Atlântico. Essa mesma iconografia mariana franciscana será usada para outros painéis da igreja em que Nossa Senhora aparece com o menino Jesus numa nuvem.¹⁰

Dois cartelas trazem símbolos que se comunicam diretamente com Nossa Senhora. No alto uma lua cheia brilhante reforça a presença do feminino, mais especificamente Maria, compondo uma alegoria de passividade e fecundidade (lua cheia): “Por causa do seu ‘desaparecer’ e ‘crescer’ e suas influências sobre a terra, notadamente sobre o organismo feminino, desde sempre se encontra em extrema relação com a fecundidade feminina” (Becker, 1999, p. 173). A lua encontra-se diretamente atrelada à mulher vestida de sol com a lua a seus pés do livro bíblico Apocalipse, que, por sua vez, é interpretada como sendo Maria.¹¹

Na cartela inferior, duas rosas reafirmam a presença de Maria na construção do convento que reuniria os homens que devotavam sua vida a ela. “Como na Idade Média a rosa era um atributo das virgens, também era símbolo de Maria” (Becker, 1999, p. 238). A imagem também está presente na Ladainha de Nossa Senhora na expressão “Rosa Mística”.

Esse anjo, que aponta para o lado, conecta o painel E1 com o painel E2. A mudança na sua iconografia me parece proposital: na gravura, o pequeno olha para baixo enquanto segura uma rosa em sua mão, já no painel ele apenas aponta enquanto sorri para o espectador. Quando o fiel olha na direção que aponta o ser celestial, é possível ver a construção de uma edificação por frades carmelitas e homens comuns. Seria aqui uma primeira referência ao papel dos leigos na consolidação da religião carmelita?

No painel E2, Nossa Senhora, com seu filho ainda nu¹² segurando o escapulário no formato de bentinho,¹³ observa quatro personagens que assistem à construção ao fundo. Infelizmente, as quatro figuras são impossíveis de serem identificadas com exatidão devido aos danos causados pela perda de parte dos azulejos do painel (Figura 4)¹⁴.

10. Para um detalhamento maior destas comparações ver: Silva, 2019.

11. “Um sinal grandioso apareceu no céu: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas” (Apocalipse, Cap. 12, vers. 1).

12. São os únicos painéis em que o menino Jesus aparece nu, nos demais, ele encontra-se vestido com uma roupa infantil típica do século XVIII.

13. O escapulário é uma peça de roupa, em formato retangular, com um furo no meio onde põe-se a cabeça, cujo comprimento atinge os pés. O bentinho é uma redução do mesmo, apenas uma pequena peça de corda com duas imagens na ponta, sendo mais tradicional serem representações de Nossa Senhora do Carmo em uma e o Sagrado Coração de Jesus na outra.

14. Em artigo anterior, levantei a hipótese, por métodos comparativos de tratar-se do mesmo personagem do painel E1 ou o próprio Jesus Cristo. Todavia, como Jesus já se encontra como criança na nuvem, acredito que a hipótese de tratar-se de Santo Elias torna-se mais viável como apontou Silva (2019).



Na cartela superior há uma rosa dos ventos ou uma estrela da manhã, como posto na Ladainha de Nossa Senhora. Sua presença indica o caminho a ser seguido pelos primeiros monges carmelitas, e, conseqüentemente, indica aos fiéis que frequentam a Igreja de Nossa Senhora do Carmo qual conduta eles devem adotar para conseguir a salvação. Ou seja, o cristão deve realizar a obra designada por Deus, no caso o culto à virgem do Carmo.

Na cartela inferior, vê-se uma palmeira. Durante a comemoração do Domingo de Ramos, que acontece no último domingo antes da Paixão, os fiéis levam ramos de palmeira para a Igreja, rememorando o triunfo de Cristo em Jerusalém. Assim, ao promover a construção do primeiro convento ou ermida no Monte Carmelo, triunfa a invocação da virgem do Carmelo no mundo.

O painel D2 (Figura 5) é o mais fácil de identificar suas

Fig. 4. Painel E2.

Fonte: foto de Alessandro Potter/ Mariah Benaglia.



Fig. 5. Painel D2.
Fonte: foto de Alessandro
Potter/Mariah Benaglia.

personagens porque todas portam seus respectivos atributos mais famosos. Em cima da nuvem, ao lado de Nossa Senhora do Carmo, encontra-se o Profeta Elias com dois atributos: a espada flamejante, que rememora a concepção de que ele é um profeta de ação, ou seja, atuava diretamente na conversão, e na mão esquerda, uma igreja. Este último é típico dos fundadores de ordens religiosas ou de convento em regiões específicas. Aqui, Santo Elias é colocado como fundador da ordem do Carmelo, fato hoje já reconhecido pelos carmelitas como lendário, sendo o profeta considerado um fundador espiritual da ordem e não de fato.

Na parte inferior, duas nuvens sustentam dois santos carmelitas. Ao lado direito, Santo Ângelo, mártir carmelita, representado com uma espada na cabeça.

O atributo do santo, uma espada enfiada na cabeça e outra no peito, está relacionado com aqueles que vieram a padecer pregando a palavra cristã: Santo Ângelo Carmelita foi morto na cidade de Licata, por volta da primeira década do século XIII, tentando converter os não cristãos. O seu martírio em defesa da evangelização dos povos pagãos da Sicília relembra o papel que a Ordem tem na Capitania da Paraíba de conversão dos infiéis, seja o gentio que resta, os negros ou a população ordinária. (Honor, 2011, p. 48)

Ao lado esquerdo, uma mulher leva uma coroa de espinhos igual a de Cristo. Trata-se de Santa Maria Madalena de Pazzi, carmelita observante ou calçada. Nascida em Florença (1566-1607), aos 17 anos foi aceita como noviça no Convento Carmelita de Santa Maria dos Anjos em Florença.

Sua vida foi voltada para a contemplação interior e doutrinação de noviças, sendo considerada por suas companheiras de convento uma exímia professora. Contudo, seriam os seus êxtases, duradouros e consecutivos, que marcariam sua vida e a levariam à canonização. Entregue completamente a vida mística, ela torna-se um exemplo de tal caminho. (Honor, 2011, p. 48-50)

Assim como o atributo de Santo Ângelo rememora o seu papel de mártir atuando ativamente na expansão da fé católica, a coroa de espinhos de Santa Maria Madalena de Pazzi, recorda o caráter místico/contemplativo da ordem carmelita. “Ambos os caminhos são válidos e se encontram lado a lado dentro da religião turônica, abençoados por ninguém menos do que o Profeta Elias e Nossa Senhora do Carmo, matrona na ordem” (Honor, 2011, p. 50).

A arte religiosa não refletia unicamente, através de sua iconografia, a posição doutrinária da Igreja, mas também os novos caracteres religiosos que, depois da Reforma e da Contrarreforma, só podiam assumir duas posições: o caminho da mística ou a via de ação direta que pregavam os jesuítas, com a mesma valorização, por ambas as partes, da ascética como meio de perfeição moral, e demonstrava, finalmente, a viabilidade destes comportamentos por meio do exemplo dos santos, cujas representações vem a substituir, quase que por completo, os te- mas bíblicos, e cujo culto se fomenta como resposta a sua repulsa por parte dos protestantes (Cremades; Turina, 2001, p. 228)¹⁵

15. Texto original: “El arte religioso no reflejaba únicamente, a través de su iconografía, la posición doctrinal de la Iglesia, sino también las nuevas actitudes religiosas que, tras la Reforma y la Contrarreforma, sólo podrían asumir dos alternativas: el camino de la mística o la vía de acción directa que preconizaban los jesuitas, con la misma valoración por ambas partes de

A Ordem Carmelita Turônica se coloca na azulejaria como a imersão perfeita entre as duas vias: a mística e a militante. Assim, a temática dos painéis E1, E2 e D2, aliadas à origem eliana dos painéis D4 e E4, constroem a base que justifica a existência da Ordem Carmelita e a autoridade de Nossa Senhora do Carmo no projeto de salvação da alma, temática que será explorada a partir de agora.

A salvação pelo Carmelo

De dimensões maiores, o quinto conjunto (Figura 6) azulejar do lado esquerdo encontra-se ao lado do altar principal da igreja. Assim, como nos outros painéis, os anjos seguram cartelas com duas imagens: em cima, há dois girassóis e, embaixo, uma fonte d'água. O primeiro símbolo relaciona-se diretamente à entrega de Maria a vontade divina, seguindo-a sem questionamentos. “Por causa de seu distinto hábito de mover-se seguindo o sol, o girassol tem uma conotação de devoção” (Impelluso, 2004, p. 106)¹⁶. Os girassóis acompanham o trajeto do sol, e por isso são “símbolo do amor de Deus, da alma que incessantemente volta seus pensamentos e sentimentos para Deus” (Becker, 1999, p. 105), ademais, Nossa Senhora do Carmo é constantemente referida como flor do Carmelo.

O segundo símbolo relaciona-se ao trecho da ladainha que fala em sede de sabedoria, além de fazer referência a fonte de Elias. Incluso, essa relação entre Nossa Senhora como aquela que sacia a sede possui representação iconográfica (Figura 7).

Na capela-mor há ainda dois grandes painéis, de mesmo tipo dos azulejos da nave, também com 2,2 na altura por 3,0 no sentido da largura. Representam do lado do evangelho, Nossa Senhora do Carmo entre anjos, aparecendo a um grupo de frades ajoelhados, entre os quais se destaca, na frente, o que está nimbado: S. Simão Stock (Simões, 1965, p. 210).

Em trabalhos anteriores duvidei dessa identificação, apesar de não apresentar alternativa, mantendo a nomeação do santo. Sem nada que pudesse corroborar com minha dúvida, fei-me na atribuição de José dos Santos Simões, um dos maiores especialistas em azulejaria portuguesa. Pois bem, a composição não é a entrega do escapulário em si, afinal Nossa Senhora apenas aponta para o

la ascética como medio de perfección moral, y demostraba, finalmente, la viabilidad de estos comportamientos mediante el ejemplo de los santos, cuyas representaciones vienen a sustituir casi por completo a los temas bíblicos, y cuyo culto se fomenta como respuesta a su rechazo por parte de los protestantes”. Todas as traduções são do autor.

16. Texto original: “Because of its distinctive habit of turning to follow the sun, the sunflower has come to connote devotion”.



Fig. 6. Painel E5.
Fonte: foto de Alessandro
Potter/ Maria Benaglia.



Fig. 7. Johann Baptist Klauber, *Gravura*, 1750.
The British Museum.
Domínio público.

homem nimbado, no entanto, a composição iconográfica possui alguns elementos que se remetem à cena do escapulário, com destaque para a presença do Arcanjo Miguel.

Apesar de o atributo mais difundido de São Simão Stock ser o ato da entrega do escapulário, é possível perceber a partir do século XVII (Figuras 8 e 9), o Arcanjo Miguel, representado na azulejaria calçado ao lado de Nossa Senhora do Carmo, também foi usado na cena do escapulário como atributo de São Simão Stock. Sua relação com a narrativa é uma construção iconográfica puramente simbólica, pois não havia nenhum ser angélico presente na cena.

Da mesma maneira que o escapulário livra aqueles e aquelas que o portam do fogo post-mortem,¹⁷ o Arcanjo Miguel é responsável por pesar o pecado das almas, definindo quem vai para o paraíso, inferno ou purgatório. Portanto, ambos conectam a alma ao seu destino final.



Fig. 8. Nicolas Mignard, *Nossa Senhora entrega o escapulário a São Simão Stock*, 1644. Museu Calvet, Avignon, França. Domínio público.

17. "A expressão 'fogo eterno', que teria sido usada pela Virgem na entrega do escapulário, foi extremamente discutida ao longo dos séculos. Afinal, o escapulário se aplicaria apenas às chamas do purgatório ou salvaria o homem também da danação eterna no inferno? De acordo com o Santo Ofício na declaração de 20 de janeiro de 1613, o uso do escapulário até a morte indica "um duplo privilégio: 1) preservar do fogo eterno os que morrerem com ele; 2) livrar do Purgatório, ou, ao menos, mitigar as penas, principalmente no sábado a seguir à morte." (Ricart, 1957, p. 5-6). Portanto, o porte desse bem garantia que a alma não chegasse ao inferno – já que de lá ninguém poderia sair – e a resgataria do purgatório pelas mãos da matrona da ordem (...)" (Honor, 2013a, p. 162).



Fig. 9. Corrado Giaquinto, *Nossa Senhora entrega o escapulário a São Simão Stock*, 1729. Coleção privada. Domínio público.

Assim, baseado em uma pequena tradição iconográfica, é possível afirmar que a cena representa o pedido que os carmelitas fizeram a virgem para interceder junto ao papado para que a regra da Ordem fosse aprovada. Este processo foi conduzido por São Simão Stock que na azulejaria se encontra nimbado e com seu atributo pouco comum: o Arcanjo Miguel.

Simão conseguiu obter ao menos a aprovação temporária de Inocêncio IV para a regra alterada da Ordem que havia sido adaptada às condições européias. No entanto, a ordem foi bastante oprimida, e ainda estava lutando em toda parte para assegurar sua admissão, fosse para obter o consentimento do clero secular ou a tolerância das outras ordens. Em tais dificuldades, como Guilelmus de Savindo (pouco após 1291) relata, os monges rezaram para sua patrona, a Virgem Abençoada, “e a Virgem Maria revelou ao seu prior que eles destemidamente solicitassem ao Papa Inocêncio, pois receberiam dele um remédio eficaz para suas dificuldades”. O prior seguiu o conselho da

virgem, e a ordem recebeu uma Bula ou carta de proteção de Inocêncio IV contra as molestações à Ordem. É fato histórico que Inocêncio IV expediu essa carta papal aos carmelitas no dia 13 de janeiro de 1252, em Perugia.¹⁸ (Knight, 1907)

O painel seguinte encontra-se do lado direito de quem entra na igreja. Trata-se de uma representação bastante subjetiva que mantém o padrão da fábrica azulejar de repetir e mesclar elementos (Figura 10).

Inicialmente, identifiquei-a como Santa Teresa de Jesus e Santo Elias. A identificação tem sua razão de existir. Abaixo, há um poço – mais uma vez afirmo que pode ser uma referência ao poço de Elias – e acima, há um par de lírios que podem ser atributos de Santa Teresa. Ademais, ao realizar comparações iconográficas, o rosto do homem na nuvem é idêntico a outros painéis (E1; E2; E4; D2; D3; D4) incluso em painéis nos quais Santo Elias encontra-se com seu atributo (D2) ou reconhecido pela narrativa representada (E4 e D4).

Ao mesmo tempo, trata-se de um conjunto que apesar da composição ser uma mescla de influências, as representações gráficas dos traços das personagens pouco diferem. O rosto do profeta Elias não possui diferença da representação de São Simão Stock no painel E5. A monja carmelita ajoelhada, a qual supomos ser Santa Teresa d'Ávila (Figura 10), pouco difere das demais carmelitas representadas em outros painéis (D1; D2; D3; D5). A posição da monja ajoelhada com as mãos no peito pode ser encontrada em representações de carmelitas, incluso da Santa de Ávila. A consideração que chego com essas colocações é que apesar da semelhança gráfica ser um indício importante na identificação, há de se tomar os devidos cuidados ao anunciá-la: trata-se de uma hipótese mais sólida, mas não uma prova definitiva.

Em seu trabalho monográfico, Silva (2019) traz a gravura “Sta. Maria M. di Pazzi recebendo um véu das mãos da Virgem Maria”, de Bernard Baleu datada de 1669, na qual a personagem aparece com as mãos no peito ajoelhada. Apesar de ter alguma semelhança, o conjunto é primoroso em mudar identificações de suas fontes. No caso, o autor chama atenção para:

18. Texto original: “Simon was also able to gain at least the temporary approbation of Innocent IV for the altered rule of the order which had been adapted to European conditions. Nevertheless the order was greatly oppressed, and it was still struggling everywhere to secure admission, either to obtain the consent of the secular clergy, or the toleration of other orders. In these difficulties, as Guilelmus de Sanvico (shortly after 1291) relates, the monks prayed to their patroness the Blessed Virgin. “And the Virgin Mary revealed to their prior that they were to apply fearlessly to Pope Innocent, for they would receive from him an effective remedy for these difficulties”. The prior followed the counsel of the Virgin, and the order received a Bull or letter of protection from Innocent IV against these molestations. It is an historical fact that Innocent IV issued this papal letter for the Carmelites under date of 13 January, 1252, at Perugia.”



Um detalhe notório na imagem representada no painel de azulejos mostra que a figura feminina calça sandálias, possivelmente a indicar a procedência de sua Ordem (carmelita reformada), dessa forma, podendo igualmente ser clara referência a *Sta. Teresa d'Ávila*, visto que *Sta. M. Magdalena di Pazzi* pertencia ao ramo da Antiga Observância (não reformado) (Silva, 2019, p. 60).

Fig. 10. Painel D1.
Fonte: foto de Alessandro Potter/ Mariah Benaglia.

Apesar das gravuras teresianas geralmente a apresentarem calçada, isso não é regra. Em algumas imagens ela aparece descalça. Nas representações de sua morte presentes nos tetos das igrejas da Ordem Terceira do Recife e João Pessoa, os pintores – João de Deus e Sepúlveda na de Pernambuco e uma anônima na da Paraíba – escolhem por fazer uma modificação substancial da

Fig. 11. Bernard Baleu, *Efígie de Santa Maria Madalena de Pazzi*, 1669.
Fonte: <https://colonialart.org/artworks/2921a>.
Domínio público.



gravura de Arnold van Westerhout que inspira a composição: eles acrescentam um par de sandálias ao pé da cama da moribunda, demonstrando que ela morreu como uma carmelita descalça. Se observamos as demais monjas representadas, ou a imagem de Nossa Senhora, elas sempre aparecem calçadas, o que me parece muito mais uma característica do pintor do que algum significado simbólico¹⁹. Nesse sentido, discordo de Silva (2019) do argumento que conecta a sandália à Santa Teresa de Jesus, já que os reformados eram conhecidos como descalços, enquanto os observantes como Santa Maria Madalena de Pazzi eram calçados.

Também levantei a hipótese (Honor, 2013) de estarmos diante de uma carmelita genérica, sem necessariamente ser uma santa, pois ela não possui nimbo, nem esplendor, ao redor de sua cabeça. Entretanto, essa hipótese enfraquece-se pelo teor do próximo painel em uma análise conjunta. O painel D3 (Figura 11) repete o cenário dos painéis D1 e D2 mudando a configuração de alguns personagens. Em termos de traços faciais, a mulher representada na nuvem é indistinguível das carmelitas representadas nos painéis D1 e D2. O homem barbado sobre a nuvem mantém os traços do Profeta Elias presente nos mesmos painéis. Ajoelhado, vemos

19. O Brasão em pedra calcária da Igreja da Ordem Primeira Carmelita da Paraíba, consagrada à Nossa Senhora do Carmo, pertence aos calçados, porém o brasão também em pedra calcária que há na Igreja da Ordem Terceira Carmelita da Paraíba – uma construção geminada à primeira, porém com um leve recuo de sua fachada – pertence à ordem descalça com sua característica cruz no meio.



uma jovem carmelita. Em artigo anterior (Honor, 2014) aventei tratar-se de São Simão Stock. A árvore e a presença da cobertura do Manto (ou escapulário?) me levaram a esta afirmação. Todavia, se considerarmos as comparações dos traços iconográficos das personagens, é possível afirmar que se trata de pessoas diferentes, pois são representados de formas completamente distintas aqui e no painel E5 (Fig. 6).

Então, algumas hipóteses vagas podem ser levantadas. Se a monja no painel D1 (Figura 10) é mesmo Santa Teresa e não uma carmelita genérica (afinal o que uma carmelita genérica faria em cima de uma nuvem?), aqui também caberia pensar que o personagem ajoelhado no solo não é um carmelita genérico, mas sim alguém importante para a hagiografia da Ordem Carmelita? Se a resposta for sim, creio que o único personagem que se

Fig. 12. Painel D3.

Fonte: foto de Alessandro Potter/ Maria Benaglia.

encaixa nesse perfil é o espanhol de Fontiveros, Juan de Yepes e Álvarez mais conhecido como São João da Cruz.

Viria a vestir o hábito da Ordem Calçada de Nossa Senhora do Carmo no Convento de Santa Ana de Medina no ano de 1563, adotando como alcunha o nome de João de Santa Maria. Apesar da perspectiva de uma promissora carreira acadêmica e sacerdotal, preferiu uma vida de recolhimento e oração. Conhecer a monja carmelita Teresa de Ávila foi fundamental para o destino de João: por ela foi convidado a expandir a reforma dos descalços para o ramo primeiro dos carmelitas. Foi assim que fundou em Durulelo, em Ávila, o primeiro convento da Ordem Primeira Descalça de Nossa Senhora do Carmo, momento em que adotou a alcunha de João da Cruz, a qual seria seu nome canônico. São João da Cruz viria a falecer no dia 14 de dezembro de 1591 no convento de Ubeda. (Honor, 2023, p. 70).

Importantíssimo na condução da Reforma Teresiana para a ordem primeira carmelita, São João da Cruz é pouco representado na arte da América portuguesa. A demora em sua canonização é fator crucial no atraso da produção de gravuras hagiográficas e consequente difusão de sua iconografia, daí porque há menos imagens produzidas em sua honra. Enquanto Teresa de Jesus foi canonizada em 1622, João da Cruz somente seria beatificado em 1675 e canonizado em 1726. Como a azulejaria data da segunda metade do XVIII, a atribuição parece a mais provável.

O terceiro painel do Lado Esquerdo (Fig. 13) é uma composição de Nossa Senhora do Carmo cumprindo a promessa prevista na Bula Sabatina a qual estabelecia que aquele que morresse com o escapulário seria salvo do fogo do purgatório no sábado seguinte. Apesar de ser uma importante ferramenta de persuasão para que homens e mulheres adentrassem a ordem carmelita – fosse primeira, segunda ou terceira – era necessário muito mais do que a simples entrega da peça. Para que o privilégio sabatino viesse a ocorrer, o portador deveria seguir as seguintes regras ainda em vida:

- 1) Estar agregado a uma Confraria do Carmo; 2) trazer com devoção o Escapulário até à morte; 3) guardar castidade cada um segundo seu estado; 4) recitar todos os dias o Ofício Menor de Nossa Senhora, ou o Ofício Divino, quem a este estiver obrigado; 5) observar os jejuns prescritos pela Igreja e a abstinência às quartas e sábados (Ricart, 1957, p. 7).

O painel de azulejaria mostra o que ocorre quando o fiel segue esses preceitos e leva o escapulário: Nossa Senhora,



junto com o menino Jesus em seu colo, resgata sua alma do purgatório. Aparentemente, de acordo com a imagem, homens e mulheres não se misturam no purgatório. Do lado direito há apenas mulheres, do lado esquerdo, apenas homens. O desenho da azulejaria faz um belíssimo efeito com as chamas, à medida que vão sendo resgatados, as chamas que envolvem os corpos desnudos se transformam em roupas mais apropriadas para a estadia eterna no paraíso.

Os anjos seguram cartelas com duas imagens: em cima, há uma fonte d'água e, embaixo, uma árvore. O primeiro já foi comentado, trata-se de uma referência a ladainha de Nossa Senhora, enquanto o segundo, que se repete em formatos diferentes, pode estar conectado também a São Simão Stock e, conseqüentemente, ao escapulário, já que, de acordo com sua hagiografia, o santo inglês teria vivido por um tempo dentro de um tronco de carvalho.

Fig. 13. Painel E3.
Fonte: foto de Alessandro
Potter/ Maria Benaglia.

A responsável por essa dádiva é Nossa senhora do Carmo. Debaixo de seus auspícios homens e mulheres ganham a proteção. O último painel de azulejaria tratado aqui neste artigo mostra a proteção daqueles que desejam seguir a religião carmelita (Figura 14).

Auxiliada por quatro anjos, Nossa Senhora do Carmo, coroada e com um resplendor em sua face, coloca-se em posição de prece com as mãos encostadas sob o peito, rezando pelos homens e mulheres carmelitas. Todos/todas estão lá: a ordem primeira com seus frades, a ordem segunda com suas monjas, e a ordem terceira, com seus homens e mulheres leigos. Sete homens ajoelham-se embaixo do manto no lado esquerdo, enquanto nove mulheres, também ajoelhadas, se colocam no lado direito. Os monges e monjas podem ser conhecidos pelos seus costumeiros hábitos, já as pessoas leigas – o quarto e quinto homens do lado esquerdo e a quarta, quinta, sexta, oitava e nona mulheres do lado direito – aparecem trajando roupas comuns. Algumas das mulheres somente foi possível identificá-las como leigas por estarem com os cabelos à mostra.

Fig. 14. Painel D5.
Fonte: foto de Alessandro
Potter/Mariah Benaglia.



Protegidos, os/as carmelitas não precisam temer o fogo eterno. Porém, há um detalhe curioso neste painel. Apesar das monjas e frades estarem usando o escapulário do Carmo – afinal, ele faz parte do hábito carmelita – os leigos não levam o escapulário/bentinho.



Fig. 15. Detalhe do Painel D5.
Fonte: foto de Alessandro Potter/ Maria Benaglia.

No caso da quinta mulher (Figura 15), fica a dúvida se o que vemos é um escapulário ou apenas parte da composição do vestido. Se for o bentinho, está colocada de maneira bastante estranha, como se tivesse sido jogado em seu ombro. A própria dificuldade de diferenciar um elemento tão importante na cena faz-me acreditar que se trata do desenho da vestimenta e não do escapulário.

Assim, quem protege os carmelitas não é o escapulário, mas o manto de Nossa Senhora:

Para os carmelitas, a devoção ao manto de Nossa Senhora se juntava a indulgência concedida à vestimenta dos religiosos do Carmelo, “Quem beijar o habito do Carmo ganha sinco annos, & sinco quarerenas de perdão concedido por Joam 22. Aquelle que se enterrar com nosso habito ganha indulgencia plenaria.”²⁰ Essas indulgências cedidas a determinados aspectos da religião carmelita funcionavam como ferramentas de persuasão e cooptação de novas almas para o Carmelo. Aproveitando-se de uma ideia já existente, ressaltada pela Igreja Tridentina, a proteção mariana através do manto é redirecionada em favor dos carmelitas cooptando fieis para a devoção a Nossa Senhora do Carmo. (Honor, 2013, p. 165)

20. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Cota: 51-X-17.

Considerações Finais

Os painéis azulejares da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Paraíba mesclam elementos de pinturas e gravuras para buscar uma composição única que não se atém a cânones clássicos representativos, propondo iconografias mais simbólicas do que essencialmente narrativas (a exceção dos painéis de Santo Elias). Entre mantos, escapulários e conventos, um único elemento permeia todo o conjunto: Nossa Senhora do Carmo. Sem ela, o Carmelo não existiria. No fim, a salvação não está no manto ou no escapulário, mas na própria Senhora que se dá ao trabalho de descer até o purgatório para buscar os seus mais fiéis devotos.



Referências

- APOCALIPSE. In: BÍBLIA de Jerusalém. 4 reimp. São Paulo: Paulus, 2006.
- BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Edwing Royer. São Paulo: Paulus, 1999.
- BOAGA, Emanuele. **Como piedras vivas... para leer la historia y la vida del Carmelo**. Roma: Edizioni Carmelitane, 1997.
- CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. **El Barroco**. Toledo: Istmo, 2001.
- HONOR, André Cabral. Verbo mais que perfeito: Cultura Histórica e Azulejaria Portuguesa Setecentista no Convento de Nossa Senhora do Carmo da Paraíba. **Portuguese Studies Review**, v. 18, n. 1, p. 37-60, 2011.
- HONOR, André Cabral. **O verbo mais-que-perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na América portuguesa**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- HONOR, André Cabral. **Universo Cultural Carmelita no além-mar: formação e atuação dos carmelitas reformados nas capitâneas do norte do Estado do Brasil (sécs. XVI a XVIII)**. 2013. 330 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014a.
- HONOR, André Cabral. Origem e expansão no mundo luso da observância de Rennes: a mística-militante dos carmelitas turônicos ou reformados no século XVII e XVIII. **Clio – Revista de Pesquisa Histórica**, v. 32, n.1, p. 215-237, 2014b.
- HONOR, André Cabral. **Catálogo de azulejaria da Igreja do Carmo: João Pessoa – Paraíba**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

HONOR, André Cabral. O ressurgimento do profeta Elias: a pintura setecentista da nave da Basílica do Carmo em Recife, Pernambuco. In: OLIVEIRA, Carla Mary S.; HONOR, André Cabral (orgs.). **O Barroco na América portuguesa: novos olhares**. Sevilha: Universidad Pablo de Olavide/EnRedARS, 2019, p. 30-51.

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII). **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 13, n. 29, p. 63-90, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/46720>. Acesso em: 8 jan. 2024.

IMPELLUSO, Lucia. **Nature and its symbols**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004.

KNIGHT, Kevin (ed.). **Catholic Encyclopedia**. Nova York: Robert Appleton Company, 1907. Disponível em: <http://www.newadvent.org/>. Acesso em: 21 dez. 2023.

MARIA, Danielle a Virgine. **Speculum Carmelitanum**. 2 Tomos. Atuérpia: Michaelis Knobbari, 1680.

RICART, Padre José. **O Carmelo: o escapulário do Carmo perante o purgatório e o inferno**. Coimbra: Seminário Missionário Carmelitano, 1957.

SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas**. 2 ed. Madrid: Alianza, 1989.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SILVA, Felipe Eugênio. **Ecce Opus** – Análise iconográfica e iconológica dos painéis azulejares da igreja-mor do Conjunto Carmelita da Paraíba. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Centro Universitário de João Pessoa, João Pessoa, 2019.

VENTIMIGLIA, Mariano. **Historia Chronologica Priorum Generalium Latiniorem Ordinis Beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo**. Neapoli: Symoniana, 1773.



Os painéis de azulejos da nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia: assentamento, modelos gravados e significados

Camila Fernanda Guimarães Santiago

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

cfgsantiago@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-0438-3059>

Introdução

É difícil proceder ao estudo dos azulejos portugueses de temática religiosa no século XVIII isoladamente. Como eram um dos últimos elementos decorativos a serem instalados em um templo, os planejamentos para seu assentamento levavam em conta toda a estrutura arquitetônica do edifício e seus bens integrados. Era necessário acomodá-los estruturalmente, espacialmente e simbolicamente, tendo em vista o discurso piedoso que ajudariam a compor em meio a outras manifestações visuais. Este estudo pretende refletir sobre a integração espacial e simbólica dos painéis de azulejos dispostos na nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia. Consideraremos a justa adaptação da cerâmica ao edifício e à talha que a precedeu, os procedimentos adotados para transpor as cenas das gravuras modelares para os painéis de azulejos e o significado proposto pelo conjunto. Neste último aspecto, a interpretação ampara-se no pensamento de João Adolfo Hansen, segundo o qual as representações nos séculos XVII e XVIII no mundo português guiavam-se por preceitos poético-retóricos aristotélicos apropriados por preceptores tridentinos, que concebiam diferentes representações ou eventos históricos como análogos enquanto efeitos e signos da Causa Primeira, Deus¹.

Na política católica da monarquia portuguesa, sistematizada principalmente com os decretos do Concílio de Trento (1543-1563) tornados leis do Reino por d. Sebastião, em 1564, a identidade divina é posta como Causa Primeira do tempo e, portanto, de todos os seres e eventos finitos da natureza e da história. Propõe-se então que, por serem finitos, existem unidos à matéria criada como análogos da substância divina de que são efeitos e

1. Todas as referências ao pensamento do Professor João Adolfo Hansen tomaram como base a coletânea de seus textos, *Agudezas Seiscentistas e outros ensaios. João Adolfo Hansen*, publicada pela Edusp em 2019 e organizada por Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna.

signos. (...) As letras coloniais pressupõem essa medida analógica e a aplicam lógica, retórica e metafisicamente à invenção dos efeitos de representação. (Cunha; Laudanna, 2019, p. 42-3)²

Dentre os dez painéis azulejares da nave, centraremos nossa análise em cinco deles: um que retrata o Sacrifício de Abraão e quatro referentes à história de Jacó³. Perscrutaremos a mensagem que transmitiam aos terceiros do Carmo de Cachoeira a partir de manuais devocionais escritos por frades carmelitas do convento de Lisboa, nos séculos XVII e XVIII, que eram destinados aos terceiros do Carmo de Lisboa e alcançavam seus irmãos de hábito na América portuguesa, ou seja, de literatura confeccionada especificamente para os membros das ordens terceiras do Carmelo lusitano. Nesses livros, os episódios da vida de Jacó são tratados como especularmente correspondentes a passagens da história da Ordem Carmelita, especialmente de seu ramo terciário.

Em fins do século XVII, a Paróquia de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira era uma povoação em acelerado processo de expansão demográfica e urbana. Localizada no último trecho navegável do rio Paraguaçu, consolidava-se como produtora de tabaco, açúcar e como entreposto comercial ao receber produtos locais e sertanejos, trazidos pelos caminhos, e destiná-los, pelo rio, para a Cidade da Bahia, Salvador, de onde muitos partiam em rotas transatlânticas. Na mão inversa, ali aportavam variados gêneros europeus, desembarcados no porto de Salvador.

Em 1691, a sociedade já se complexificara a ponto de um grupo vincular-se como irmãos leigos à Ordem Carmelita, presente

Os painéis de azulejos no interior da Capela dos Terceiros do Carmo de Cachoeira

2. Embora Hansen refira-se, aqui e em outras citações ao longo deste texto, às representações textuais do período colonial, suas considerações também são pertinentes para as representações visuais.

3. Em artigo futuro, pretendemos abordar os outros cinco painéis azulejares da nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia.

na localidade desde 1688. Fundava-se, assim, a Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, cuja capela começou a ser edificada no início do século XVIII e ainda hoje encanta cachoeiranos e turistas pela exuberância de sua decoração, singularizada por talha de excelente fatura, profusão pictórica e revestimentos azulejares.

As ilhargas da capela-mor e da nave são cobertas de silhares de azulejos lisboetas. Na capela-mor, as cercaduras dos painéis apresentam rocalhas convivendo com simulações arquitetônicas e anjinhos, denunciando afinamento com o que a historiografia convencionou tipologizar como exemplares de transição do barroco para o rococó, podendo ser datados de 1750-1755, conforme José Meco. Os painéis da nave, por sua vez, enquadram-se em fase posterior, o que é perceptível nos emolduramentos com predomínio de rocalhas, sem resquícios dos teatrais fingimentos arquitetônicos e esculturais da etapa anterior, a não ser pelo belíssimo supedâneo fingido. José Meco estima o ano de 1760 para a confecção destes azulejos, o que nos parece bem acertado, embora acreditemos que possam ser um pouco mais tardios, talvez da década seguinte (Meco, 1998/1999, p. 68).

Seja como for, coube a José Meco, em seu artigo publicado em 1998-99 na revista *Oceanos*, dirimir o equívoco cometido por Santos Simões em 1965, que datou a confecção tanto dos azulejos da capela-mor quanto dos da nave da capela dos terceiros do Carmo de Cachoeira de cerca de 1745-1750, (Simões, 1965, p. 62) muito provavelmente em decorrência de sua leitura da tese de Maria Barata (1955). Simões lança a hipótese de que Barata tenha confundido os azulejos da Capela da Ordem Terceira do Carmo com os da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira, os últimos claramente de transição do barroco para o rococó. Para justificar esse suposto desacerto de seu colega, afirma serem os revestimentos cerâmicos dos dois templos muito semelhantes: “Salvo erro, e sem pretender corrigir o meu prezado amigo Prof. Mário Barata, julgo que confunde as duas igrejas, o que aliás pouca importância tem, dada a sua similitude” (Simões, 1965, p. 60). Baseando-se nesta similitude, Simões estima serem os azulejos das duas igrejas de transição do barroco para rococó, conforme os da matriz. A consequência foi datar todo o conjunto azulejar do Carmo de 1745-1750. Esta alocação temporal e estilística é aceitável no que se refere aos azulejos da capela-mor dos terceiros, mas não se sustenta em relação aos da nave, claramente posteriores, como afirmamos acima.

O fato é que o lapso de Santos Simões foi irrefletidamente ecoado pela parca literatura posterior que mencionou os azulejos da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, de autoria de Valentim Calderón (1976, p. 59), Maria Helena Flexor (2007, p. 74) e Darlane Senhorinho (2014, p. 167), sendo que a última

autora adota as datas de Simões como momento da fixação dos painéis na capela. Exceção foi Carlos Ott (1998, p. 170), que opta por ser menos específico, sugerindo o amplo marco da segunda metade do século XVIII como referência para a produção dos painéis.

Os painéis azulejares que revestem as paredes da nave da capela dos terceiros carmelitas de Cachoeira apresentam suas cenas principais emolduradas por cercaduras recortadas em rocalhas bem movimentadas que se espiralam nas extremidades, ramagens e flores. Esse complexo apoia-se em caprichoso supedâneo simulado, marmoreado e recurvado, no centro do qual há uma tarja com descrição textual do que está retratado (Figuras 3, 6, 9, 11 e 14).

São dez painéis, que podem ser agrupados em cinco pares, se adotarmos as dimensões como critério. Os painéis de cada par assentam-se em correspondência espacial, estando um do lado da epístola e outro do lado do evangelho. Segue a descrição de suas localizações e dimensões, tomando o sentido da entrada do templo rumo à capela-mor.

Na parede em que está a porta principal de entrada no edifício, ladeando-a, temos o primeiro par, cujas dimensões dos painéis são 21 azulejos de altura por 19 azulejos de largura. Do lado do evangelho, a cena retratada é o *Sacrifício de Abraão* e, da epístola, o *Sol Parado*. Em seguida, no caminho para o altar-mor, nas paredes laterais, há, em cada lado da capela, painéis de 24 azulejos de altura por 15 de largura. Eles estão entre portas laterais e os primeiros altares da nave. Representam a *Escada de Jacó* e a *Rainha de Sabá*, nos lados do evangelho e da epístola, respectivamente. O próximo par de painéis de azulejos foi mutilado para a instalação dos púlpitos, datados do século XIX, tendo-lhe sido arrancada a parte iconográfica. Conservaram-se apenas os supedâneos com as tarjas trazendo os temas abordados: *Juízo de Salomão*, lado do evangelho, *Jacó na Presença de Labão*, *Rachel e Lia*, epístola. Esses painéis localizam-se entre os dois altares que ficam em cada um dos lados da nave e, atualmente, possuem sete azulejos de altura e nove de largura. Em seguida, entre altares laterais e outras portas, há painéis com 24 azulejos de altura por nove de largura, cujos temas são, no evangelho, a *Volta de Jacó* e, na epístola, *Apareceu Deus a Salomão em Sonhos*. O último par situa-se entre essas outras portas laterais e os altares colaterais ao arco cruzeiro. Peculiariza-se por não apresentar supedâneo com tarja, uma vez que as mesas dos altares cobrem os espaços que seriam destinados a esse elemento, e por ficar parcialmente obliterado pela talha dos retábulos dos altares. Os painéis possuem 15 azulejos de altura e sete de largura. Apesar de terem, verticalmente, bem menos azulejos do que os demais, sua instalação começa em posição mais elevada, acima do nível

das mesas dos altares. Isso faz com que eles alcancem altura compatível com a dos outros painéis da nave. As passagens neles retratadas são a Construção do Templo de Salomão, evangelho, e a Luta entre Jacó e Deus, epístola (Figura 1)⁴.

Como cada par de painel possui dimensão específica, só se encaixa exatamente onde está, sendo impossível algum ter sido trocado de lugar com outro em algum momento (Figura 1). Mesmo os painéis que têm as mesmas medidas, formando os pares, não se adaptariam perfeitamente caso fossem permutados. Isso porque seu ajuste depende não só das dimensões, mas também da primorosa articulação com a talha dos altares.



Fig. 1. Visão parcial da
ilharga do lado do Evangelho.
Fonte: foto de Jomar Lima,
2024.

O diálogo entre os azulejos e a talha dos altares é espacial, cromático e, mesmo, de caráter complementar. É preciso o recorte nos azulejos para que se acoplem aos prolongamentos laterais da talha e circundem as mesas dos altares. Considerando o tamanho, os painéis alcançam a altura do corpo do retábulo, até o entablamento, e o supedâneo corresponde, com pequena

4. A descrição dos temas dos painéis, em negrito, é uma modernização dos dizeres visíveis em suas tarjas, menos dos painéis colaterais ao arco cruzeiro, que não apresentam tarjas. No desenho esquemático da figura 17, o mesmo critério foi adotado.

diferença, à mesa do altar. A interação entre talha e azulejos também se exercita na pintura: os azulejos que estão fora da moldura ornamental apresentam fingimentos marmóreos, em nítida continuação com as quartelas laterais dos altares laterais, que também possuem o mesmo tipo de policromia.

A talha dos retábulos colaterais ao arco cruzeiro foi interpretada como sendo de uma primeira fase do barroco. A dos altares laterais, como posteriores, do barroco joanino portanto (Santiago; Moreira; Sant'Anna, 2020, p. 88-89). Todo esse conjunto já estava acabado e pronto para ser dourado em 1769, data do contrato para pintura e douramento da capela⁵. Conclui-se que os azulejos foram encomendados e assentados posteriormente, visto que os painéis levam em conta e se amoldam aos entalhes.

Os azulejos foram mutilados por ocasião de intervenções posteriores no templo, como as instalações dos púlpitos, já mencionadas, do gradil que separa os altares laterais do centro da nave e de uma pia de água-benta em um dos painéis que ladeia a porta de entrada no edifício.

Azulejos que permanecem em seus locais originais são preciosos testemunhos do processo de idealização e execução do programa azulejar. Na capela dos terceiros carmelitas de Cachoeira, a conformação dos azulejos ao espaço arquitetônico e seus acordos com a talha são fontes de informação sobre os diálogos transatlânticos entre os diversos intervenientes nos processos laborais de encomenda das peças em Lisboa, sua confecção, viagem para a Vila da Cachoeira e instalação na capela⁶. Mesmo que desconheçamos nominalmente os agentes mobilizados, o conjunto cachoeirano evidencia a eficiência da comunicação entre eles. Em Portugal, recente bibliografia vem debruçando-se sobre o assunto.

Rosário Salema de Carvalho e Celso Mangucci sistematizaram a complexa rede de profissionais envolvidos com os revestimentos azulejares no período moderno no mundo português. As olarias lisboetas, responsáveis pela produção de louças e azulejos, organizavam-se segundo esquemas corporativos e familiares, agregando oleiros e pintores que se dedicavam à pintura de padrões. Concentraram-se em alguns bairros, onde residiam parte dos oficiais a elas vinculados. Na segunda metade do século XVIII, elas passaram a conviver com as chamadas fábricas, dentre as quais se destacou, inclusive por dinamizar inovações na organização do trabalho, a Real Fábrica de Louça ao Rato, criada em 1767 como parte das iniciativas do ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal (Carvalho; Mangucci, 2018, p. 9-13).

5. Arquivo Público do Estado da Bahia, Livros de Notas de Cachoeira, n. 48, fl. 92f.

6. A localidade foi efetivamente elevada à condição de vila em 1698, com o nome de Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira.

Na segunda metade dos seiscentos, os motivos ornamentais das pinturas de tetos, como brutescos, passaram a integrar o repertório decorativo azulejar. Com o avançar da centúria, aumentava significativamente o uso de painéis figurativos. Os pintores a óleo, com formação iconográfica, passaram a se dedicar à pintura de azulejos. Esses profissionais trabalhavam em suas casas ou ateliês, para onde os azulejos cozidos e revestidos de substância estanífera nas olarias eram transportados (Carvalho; Mangucci, 2018, p. 12). Após a pintura, os azulejos retornavam para a olaria, onde recebiam a segunda cozedura, que vitrificava as peças.

O oficial responsável por conectar os vários sujeitos envolvidos na encomenda, produção e assentamento *in situ* dos painéis azulejares era o ladrilhador/azulejador⁷. Em Lisboa, o ofício de ladrilhador autonomizou-se do de pedreiro em 1608, por meio de um regimento próprio. Esse regulamento foi sendo alterado e acrescentado ao longo do tempo, possivelmente em decorrência de disputas por reserva de mercado entre ladrilhadores e pedreiros⁸, sendo que, em 1736, sofreu reformas significativas, persistentes em um novo regimento elaborado em 1768. Através da interpretação do *Regimento que o Senado da Camara Da ao Officio de Ladrilhador desta Cidade Anno 1768*, é possível conhecer o rol de atribuições dos ladrilhadores/azulejadores no complexo emaranhado de tarefas que compunham o processo de revestir superfícies com azulejos.

No capítulo segundo, o *Regimento de 1768* especifica as obrigações dos juízes do ofício de ladrilhador, dentre elas consta a de examinar os aprendizes, que deveriam ser capazes de:

[...] armar hum Painei de azulejo de Brutesco, assim em bordadura, como para outro qualquer Lugar do tamanho que bem lhes parecer, fazendo-lhe acrescentar os números, e Pinturas, para que possa ficar perfeito e Seguro lhe mandarão tirar as medidas a qualquer planta que tenha petipé de palmos, fazendo-lhe reduzir a Azulejos quadrinculados, de forma que se possa executar a obra Sem acrescime, nem demenuição ainda que a planta tenha volta Formas ou Perchinas; para que os Juizes lhe apresentarão a planta para o examinador repartir de Compasso e reduzir a forma como determina a arte Como também responderá por pratica a como há-se tomar as medidas a huma escada de Lanços, que

7. Rosário Salema de Carvalho identificou, na documentação histórica por ela levantada, o uso das duas terminologias. A autora aventava algumas hipóteses sobre possíveis distinções semânticas entre elas, sem chegar a uma conclusão plenamente definitiva (Carvalho, 2011, p. 95).

8. Apesar da autonomização dos ladrilhadores/azulejadores, a literatura documenta empreitadas de assentamento de azulejos realizadas por mestres pedreiros, por vezes em parceria com azulejadores. Foi o caso apontado por Rosário Salema: entre 1718 e 1730, o ladrilhador Manuel Borges assentou azulejos na igreja de São Francisco de Faro na companhia de seu irmão, Antão Borges, mestre pedreiro (Carvalho, 2012, p. 75).

tenha tableiros, ou Corrimmoes assim para Brutesco como para ordeneiro tirando-lhe a Suta para Se poder nem pintar, com os Cortes percizos o que fará por linhas e traços na forma que se pratica.

Já no capítulo quarto, sobre as obrigações dos mestres desse ofício, define-se:

[...] cortar a assentar toda a casta de Azulejos, ou Ladrilhos, que Se Costuma assentar, ou por Igrejas, cazas, ou qualquer outra parte, que seus donos o quizerem para o que lhe he permitido, ter todos os officiaes que lhe forem precisos, mas não poderá ter mais de hum aprendis. (Carvalho, 2011, p. 92-93)

Os trechos citados revelam que o ladrilhador recebia uma planta do edifício que seria revestido com azulejos e, mediante o uso de um compasso, deveria calcular o número de peças necessárias. No caso de assentamentos junto a escadas, ele tomaria as medidas no próprio local. Seria sua atribuição, também, marcar o tardo de cada azulejo com código que indicasse a posição relativa em que a peça integraria o painel, aspecto de grande relevância em caso de figurativos. Por fim, o ladrilhador instalaria os azulejos no local, contando, para isso, com o trabalho de outros oficiais.

Com base em ampla documentação, Rosário Salema de Carvalho afirma que cabia a esses profissionais firmarem os acertos com os encomendantes, muitas vezes irmandades e ordens religiosas, representados por seus administradores ou procuradores. Esses ajustes poderiam ser apenas registrados em papéis, que ficaram sob custódia das instituições encomendantes, ou lavrados em contratos nos cartórios de notas (Carvalho, 2012, p. 366). Após o acerto, os azulejadores realizariam a encomenda dos azulejos nas olarias e contratariam os pintores para os decorarem conforme definições prévias. A elaboração dos programas iconográficos levava em consideração não apenas a mensagem religiosa que o encomendante objetivava colocar em cena, mas sua articulação ao espaço arquitetônico e aos elementos artísticos preexistentes. O sucesso da empreitada dependia, portanto, do levantamento inicial do espaço, tarefa especializada e que demandava precisão, conhecimentos e visão integral do recinto e seus elementos integrados. É possível pensar que a tarefa coubesse ao azulejador ou a um arquiteto, talvez em colaboração com pintores, iconógrafos ou azulejadores (Mangucci, 2018).

Alguns contratos estudados por Rosário Salema de Carvalho revelam a prática do levantamento inicial do espaço não ter sido feito pelo azulejador, mas por outro profissional. Os encomendantes dos revestimentos cerâmicos enviavam as medições e instruções para o azulejador, que as consideraria no

momento de firmar o contrato. Em 1710, por exemplo, Manuel Borges, mestre azulejador, recebeu uma planta com as indicações espaciais para azulejar a igreja do convento dos Lóios de Évora (Carvalho, 2012, p. 224). Os irmãos da Misericórdia de Viana do Castelo encarregaram o arquiteto Vilalobos de “tomar as medidas a Igreja e fazer planta”, documento enviado para Lisboa através do Coronel Engenheiro José da Silva Paiz, incumbido de procurar os melhores mestres azulejadores e fazer orçamentos para a campanha (Carvalho, 2012, p. 373). As situações referidas assemelham-se ao que ocorria na América portuguesa, onde o levantamento do espaço era feito por um sujeito e remetido a outro, no Reino, que daria encaminhamento à empreitada.

A exígua documentação histórica publicada acerca das encomendas de azulejos por instituições da América portuguesa revela a remissão de papéis, plantas e receitas para azulejadores na Corte, que orientariam as condições dos acertos. Esses formulários provavelmente indicavam os espaços a serem revestidos, os temas a serem pintados e norteavam todo o processo de cálculo do número de azulejos e de organização das várias etapas da campanha. Em 1722, os irmãos da Misericórdia de Salvador solicitaram ao Sr. Manuel Gomes Lisboa que, em Lisboa, pudesse “encomendar pela receyta junta o d.to azulejo ao azulejador Antonio de Abreu” (Simões, 1965, p. 89). Em 1702/3, os irmãos terceiros de São Francisco de Recife escreveram para Antonio Teixeira de Almeida, em Lisboa, pedindo “nos faça graça mandar fazer por esse Rol que vai hum pouco de azulejo” (Simões, 1965, p. 251)⁹.

Ao que tudo indica, na América, os azulejadores portugueses não participavam do levantamento inicial do espaço e nem do assentamento dos azulejos. Recebiam o levantamento e as indicações previamente realizados por meio de procuradores das irmandades e ordens religiosas encomendantes, procediam aos cálculos e requisitavam o trabalho das olarias e dos pintores. Em seguida, enviavam os azulejos, com indicações sobre a montagem, para seu destino colonial.

Pouco se conhece sobre o trabalho de assentamento dos azulejos e os oficiais nele envolvidos no novo mundo lusitano. Há poucas menções ao ofício de ladrilhador. No referente especificamente a Salvador, Maria Helena Flexor, em seus trabalhos, amparados em amplo levantamento documental camarário, não faz referência a oficiais ladrilhadores ou azulejadores (Flexor, 1974; Flexor, 2007, p. 376). Em 1705, entretanto, a Santa Casa da Misericórdia de Salvador pagou ao azulejador João da Costa para limpar os azulejos de sua igreja (Simões, 1965, p. 88). Em 1683, os irmãos terceiros do Carmo de Salvador resolveram aproveitar a presença de um oficial de azulejador na cidade para azulejar sua capela

(Valladares, 1953, p. 28-29). O registro sugere que, na altura, não haveria esse tipo de trabalhador em Salvador, estando algum, provavelmente lisboeta, por ali de passagem. Na mesma ordem terceira, em 1733, coube a um pedreiro assentar azulejos e, no início do século XIX, um franciscano testemunhava que os “pretos oficiais eram capazes de assentar cada um, por dia, 150 e, às vezes, mais azulejos” (Valladares, 1953, p. 29).

Entre 1728 e 1730, em Paris, o arquiteto e gravador Michel Demarne editou, em três robustos volumes, uma coleção de 500 gravuras que ilustram passagens da Bíblia, acompanhadas por breves trechos sobre os acontecimentos retratados, em latim e francês (Figura 2). Parte das estampas eram traduções de pinturas realizadas por Rafael Sanzio (1483-1520) para uma *loggia* do Vaticano.

No prefácio ao leitor, Demarne distingue sua obra, intitulada *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, de congêneres pela superior qualidade das gravuras,

A Bíblia de Demarne e os modelos gravados de cinco painéis de azulejos da nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira



Fig. 2. Demarne, *Sacrifice D'Abraham*, gravura 46 do 1º volume de *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, 1728. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.

e justifica sua importância alegando o poder das imagens na instrução dos analfabetos e menos letrados. O gravador ainda ressalta que abriu as gravuras em formato e dimensões que facilitariam sua inserção em outros livros (1730, *Au Lecteur*). Além disso, há estampas em que constam subscrições indicando que poderiam ser compradas avulsamente, “Gravé a Paris par demarne et se vende chez luy” (Demarne, 1730, vol. 1, gravura 20)¹⁰. Essas diversas formas de circulação das imagens potencializavam seu conhecimento pelos intervenientes nos processos de ornamentação dos templos da América portuguesa, seja com pinturas sobre tela, madeira ou azulejos.

Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), na Capitania das Minas Gerais, possuía essa Bíblia arrolada em seu inventário *post-mortem* e utilizou suas gravuras como modelos para várias pinturas, algumas fingindo azulejos (Santiago, 2012, p. 72).

Em Lisboa, a *Histoire Sacrée* teve circulação comprovada entre os pintores de azulejos, já que vários revestimentos azulejares tiveram seus programas iconográfico concebidos através de cópias de suas gravuras, como é possível verificar no Convento de Santo Antônio e na Capela da Jaqueira, ambos em Recife, no Convento de Santo Antônio de João Pessoa e na Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, na Bahia. Todos esses azulejos, fingidos ou não, dispostos em diversas margens da América portuguesa, irmanam-se ao desdobrarem-se de um mesmo livro, peculiarizando-se, entretanto, no referente às passagens sacras a que aludem e a seu alojamento em diferentes espaços religiosos, circunstâncias que conferem a cada um dos conjuntos significado particular.

Os terceiros de Cachoeira encomendaram em Lisboa, para a nave de sua capela, azulejos que retratassem, prioritariamente, os ciclos de Jacó e do Rei Salomão. Não é possível afirmar que eles tenham recorrido ao livro ilustrado para selecionarem as gravuras que serviriam de modelos para seus painéis. O pintor dos azulejos, por sua vez, certamente teve acesso a essa Bíblia, pois copiou de forma bem literal suas estampas.

Diante das gravuras de Demarne, os responsáveis pelos azulejos, sobretudo o pintor, desempenharam várias operações, imitando as disposições iconográficas e acomodando-as decorosamente em outros suporte e espaço tendo em vista seus fins persuasivos diante dos terceiros do Carmo de uma das mais importantes vilas da Capitania da Bahia¹¹. Destacamos quatro delas: o aumento do

10. Gravada em Paris, por Demarne, e se vende em sua casa. Tradução da autora.

11. Rodrigo Bastos é referência incontornável na consideração do decoro como preceito fundamental que orientava as representações coloniais: “Apesar das diversas compreensões de que foi objeto na história, o decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é adequado e conveniente, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados), quanto também em relação aos aspectos externos e circunstâncias a ela, a recepção

tamanho das cenas; sua mudança cromática do branco e preto e seus matizes para o branco e azul e seus matizes; a construção da figuração através do encaixe evidente de partes, de cada azulejo; e a integração das representações em emolduramentos de rocalhas sustentadas por um supedâneo fingido.

Aumentar as cenas de tamanho foi fundamental para garantir a devida apreensão da mensagem pelos irmãos terceiros em sua capela, realizada coletivamente e a certa distância. Uma das preocupações da época, persistente desde a Antiguidade, era regular as representações em conformidade com as condições da recepção. A máxima Horaciana *Ut pictura poesis* pressupõe que tanto a pintura quanto a poesia seriam operações miméticas ciosas da adequação entre as representações, as circunstâncias de sua enunciação e a comunidade receptora. Ao referir-se às oposições que o orador deve considerar ao discursar – perto/longe, clareza/obscuridade, uma vez/várias vezes – João Adolfo Hansen afirma:

As três oposições são operadores da generalidade do *aptum* retórico e, neste sentido, são aplicáveis como critérios de adequações estilísticas das partes da obra ao todo, como decoro interno, e também como decoro externo, na adequação da obra à circunstância convencional de sua recepção. (Cunha; Laudanna, 2019, p. 210)

A transposição cromática operada nos leva a ponderar sobre certa semelhança visual entre gravuras e azulejos pintados unicamente em azul: ambos concebem as imagens a partir de variações na quantidade de uma mesma cor. Outro ponto relevante é que acreditamos que o uso do azul como cor única em grande parte da azulejaria portuguesa religiosa, sem desconsiderarmos as explicações já consagradas pela historiografia, relativas às influências das louças orientais, da azulejaria holandesa e de facilidades técnicas¹², pode ser explicado, também, por questões simbólicas e retóricas, uma vez que o azul remete à contemplação divina, verdade, pureza e estabilidade: “In studies dealing with symbolism in religious work of art, blue is defined as signifying heaven, heavenly love, and truth, constancy, and fidelity” (Jacobs, 2015, p. 29)¹³. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o azul seria a cor mais profunda, imaterial, fria e pura. Sendo assim, teria a capacidade de desmaterializar o

que a obra deveria ter pelos destinatários” (Bastos, 2013, p. 32).

12. Rosário Salema de Carvalho discorda da ideia de que a opção pelo azul de cobalto se explique pela constatação técnica de que ele se espalharia menos pela superfície da chacota durante a segunda cozedura. Isso porque, segundo ela, o roxo de manganês seria ainda mais estável durante esse processo. A influência da azulejaria holandesa, importada pelos portugueses no século XVII, também não seria uma explicação viável, pois os portugueses adotaram essa opção cromática antes ou ao mesmo tempo que os holandeses. (Carvalho, 2012, p. 338-9).

13. Em estudos sobre o simbolismo nas obras de arte religiosas, o azul é definido como significando o paraíso, o amor celestial, e verdade, constância e fidelidade. Tradução da autora.

que dele se impregna sendo “o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” (Chevalier, Gheerbrant, 2021, p. 155).

A iconografia gravada passou a se exibir publicamente em suporte formado pela concordância visível de partes, quais sejam, cada azulejo de 14 cm de lado. O artifício da composição, o encaixe perfeito entre os azulejos, formando as imagens, era perceptível por qualquer indivíduo e, mesmo assim, capaz de criar imagens verossímeis¹⁴.

O pintor dos azulejos dos painéis da nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira inseriu a figuração das gravuras de Demarne no centro de um elegante emolduramento, consoante ao gosto em vigor no mundo lusitano da segunda metade do século XVIII, e sobre escultural supedâneo simulado e recurvado. Esses elementos delimitam graciosamente a cena principal e servem-lhe de palco onde ela se apresenta teatralmente. Amplificam, desta forma, o assunto tratado, bem como chamam a atenção e preparam o observador, funcionando como proêmios¹⁵. Reconstroem e passam a constituir, de forma ilusória, a arquitetura do edifício como se fossem janelas através das quais é possível assistir às cenas veterotestamentárias como que diante dos olhos, presentificando-as vividamente¹⁶. Muito mais do que apenas ornamentarem o entorno da passagem sagrada representada, esses elementos criam o efeito maravilhoso de aberturas nas paredes através das quais é possível divisar outros espaço e tempo, para os quais o observador é convidado a olhar e deles participar.

Para além dessas quatro operações de tradução da iconografia gravada para os azulejos, perceptíveis em todos os painéis, cada passagem do papel para a cerâmica realizou adaptações específicas. Sigamos apresentando a história bíblica encenada pelos painéis e comparando cada um deles com sua gravura modelar.

Na nave da capela dos terceiros do Carmo de Cachoeira, a histórica de Jacó não é apresentada linearmente ao longo das paredes. O trajeto para o devoto percorrer a versão em azul

14. Deixar evidente os artifícios de construção da representação não seria procedimento retoricamente útil, segundo o Pe. Antônio Vieira. No seu célebre Sermão da Sexagésima, ao referir-se negativamente aos sermões dos frades dominicanos, Vieira compara-os a ladrilhos, uma vez que se excediam em artifícios, evidenciando-os em detrimento da mensagem verdadeira. Eram, portanto, pouco naturais, o que fragilizaria seu apelo persuasivo e, portanto, pastoral. (Pécora, 2019, p. 40.) (Cunha; Laudanna, 2019, p. 218).

15. Para Aristóteles, uma das funções do proêmio, nem sempre ativada pelo orador, seria atrair a atenção do ouvinte/espectador, preparando-lhe para o que se seguiria (Aristóteles, 2018, p. 248 e 251).

16. João Adolfo Hansen destaca que o bom orador, na intenção de persuadir, deve ser capaz de ordenar seu discurso causando no receptor a sensação de ver, próximo a seus olhos, aquilo sobre o que discursa. Os azulejos materializam esse efeito maravilhosamente. “No *De Anima*, Aristóteles define essa proximidade dizendo que o orador e o poeta compõem o discurso numa ordem determinada, à qual dão acabamento para pôr o que dizem o mais possível na frente dos olhos da audiência *pro ommaton*” (Cunha; Laudanna, 2019, p. 181).

da narrativa foi cuidadosamente planejado no momento da encomenda dos azulejos, tendo em vista as dimensões específicas de cada espaço, as articulações com a talha e a eloquência requerida. Assim, a leitura processa-se em um zigue-zague que começa no primeiro painel¹⁷, próximo à entrada principal do templo, na ilharga do lado do evangelho. Antes, porém, na parede em que está a porta de entrada no edifício, temos o painel com o Sacrifício de Abraão, tema intimamente relacionado com o zigue-zague de Jacó, uma vez que Isaac, filho de Abraão, representado no painel na iminência de ser abatido, foi pai de Jacó (Figura 3).



Fig. 3. *Sacrifício de Abraão*, azulejos, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.

Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.

Abraão, a quem Deus havia escolhido e prometido próspera aliança, foi colocado à prova. Ele deveria oferecer seu único filho, Isaac, nascido de sua esposa Sara, em sacrifício. Obedientemente, Abraão tomou Isaac e rumou para o local indicado por Deus para realizar o ritual. Lá chegando, construiu um altar sobre o qual amarrou o menino. Pegou o cutelo para vitimá-lo, quando foi chamado pelo anjo de Deus, que impediu o desfecho do golpe. Abraão, em seguida, avistou um cordeiro preso em um arbusto para ser imolado no lugar de seu filho (Gen. 22).

17. A identificação da leitura em zigue-zague foi inicialmente aventada em conversa com a professora Sabrina Sant'Anna.

As estampas da Bíblia de Demarne organizam-se em sentido horizontal, disposição comum a este painel de Cachoeira. O pintor dos azulejos alterou a relação entre a representação do Sacrifício e o contexto ambiental em que ela se encontra. Na gravura, Isaac, Abraão e o anjo estão centralizados, entre dois troncos de árvores, bem próximos ao olhar do espectador. Assim, o ato do sacrifício destaca-se em relação à paisagem em que se insere. No painel de azulejos, há mais espaço ao redor dos personagens, passando a figuração central a ocupar menor extensão em comparação com a paisagem, composta por vegetação profusa, raízes de árvores e flores no chão, elementos ausentes na gravura. Consequentemente, a cena do Sacrifício embrenha-se na natureza, distanciando-se do olhar do espectador.

O surgimento do anjo, que impede Abraão de matar o próprio filho, é representado de forma mais teatral nos azulejos, em meio a densas nuvens, entre as quais raios luminosos em diagonal sugerem movimento descendente; no modelo, as nuvens são mais discretas. As feições dos personagens são alteradas, mormente a do anjo que, no painel, ganha sobranceiras mais pronunciadas e cabelos encaracolados. O pintor alterou o local onde a fogueira do Sacrifício seria acesa: no papel, ela se parece com uma estrutura escultórica encimada por discreta voluta lateral; na pintura, é um caixote de madeira. Na gravura, os galhos onde o fogo seria ateado têm pouco destaque, estando obliterados por sombras; nos azulejos, eles são em maior quantidade, mais expressivos e notáveis. A iconografia é copiada do impresso em seus aspectos gerais, mas decorosamente reinterpretada para o suporte azulejar, onde é outra a integração da cena na paisagem, há importantes alterações na representação das sombras, maior eloquência no surgimento do anjo e na fogueira do sacrifício. Na tarja, há tradução em português dos dizeres em francês, legíveis na Bíblia de Demarne, bem como transcrição da referência bíblica. Lê-se, então, “Sacrifício de Abraham” e “Genes. 22” (Figuras 4 e 5).

O primeiro painel, a partir da entrada, na parede do lado do evangelho, é que começa a narrar a trajetória de Jacó. Ele representa o sonho que Jacó teve com uma escada. Para melhor compreendermos sua mensagem, tratemos dos eventos bíblicos que o antecedem.

Isaac casou-se com Rebeca e ela ficou grávida de gêmeos. Deus advertira Rebeca que “o mais velho servirá ao mais novo” (Gen. 25: 23). O primeiro a nascer foi Esaú e, o segundo, Jacó. “Isaac preferia Esaú, porque apreciava a caça, mas Rebeca preferia Jacó” (Gen. 25: 28). Esaú vendeu a seu irmão, por um cozido, seu direito de primogenitura.

Outro acontecimento reiterou a primazia de Jacó sobre Esaú. Isaac, já velho e cego, pediu a Esaú que lhe preparasse uma refeição com o produto de sua caça. Isaac pretendia abençoar seu



Fig. 4. Demarne, *Sacrifice D'Abraham* [detalhe], gravura 46 do 1º volume de *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, 1728.

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.



Fig. 5. *Sacrifício de Abraão* [detalhe], azulejos, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.

Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.

primogênito enquanto comia. Rebeca, ao descobrir as intenções de seu marido, chamou Jacó e pediu-lhe que aprontasse um repasto para Isaac, com o intuito do patriarca abençoar o caçula. Para que Isaac não percebesse que se tratava de Jacó, e não Esaú, Rebeca vestiu-o com as roupas de Esaú e cobriu-lhe braços e pescoço com peles de cabrito, simulando os pelos de Esaú. Assim travestido, ao levar o alimento para seu pai, Jacó foi abençoado no lugar de Esaú e este “passou a odiar a Jacó por causa da benção que seu pai lhe dera” (Gen. 27: 41)

Temendo pela vida de seu dileto filho, Rebeca aconselhou-o a fugir de Esaú, dirigindo-se para as terras de seu irmão, Labão, tio de Jacó. O episódio a seguir é o que se apresenta no painel azulejar: em fuga, durante a noite, Jacó adormeceu com a cabeça

sobre uma pedra e teve um sonho: “Eis que uma escada se erguia sobre a terra e o seu topo atingia o céu, e anjos de Deus subiam e desciam por ela! (Gen. 28: 12). Deus lhe aparecera e havia reiterado a promessa feita a seu avô, Abraão, e a seu pai, Isaac: “Tua descendência se tornará numerosa como a poeira do solo; estender-te-ás para o ocidente e o oriente, para o norte e sul, e todos os clãs da terra serão abençoados por ti e por tua descendência” (Gen. 28: 14) (Figura 6).

A superfície parietal da capela destinada ao painel exigiu verticalização da imagem, tendo em vista a gravura, conseguida através do encurtamento dos intervalos entre a escada e as cercaduras ornamentais e o aumento dos espaços à frente da figura de Jacó e acima de Deus. Outro artifício usado com esse propósito foi o alongamento da escada, que possui, se comparada com a escada gravada, mais degraus no seu início, antecedendo os anjos, bem como no seu topo, entre os anjos e Deus. À esquerda, o pintor dos azulejos ainda inseriu uma frondosa árvore, ausente no modelo.

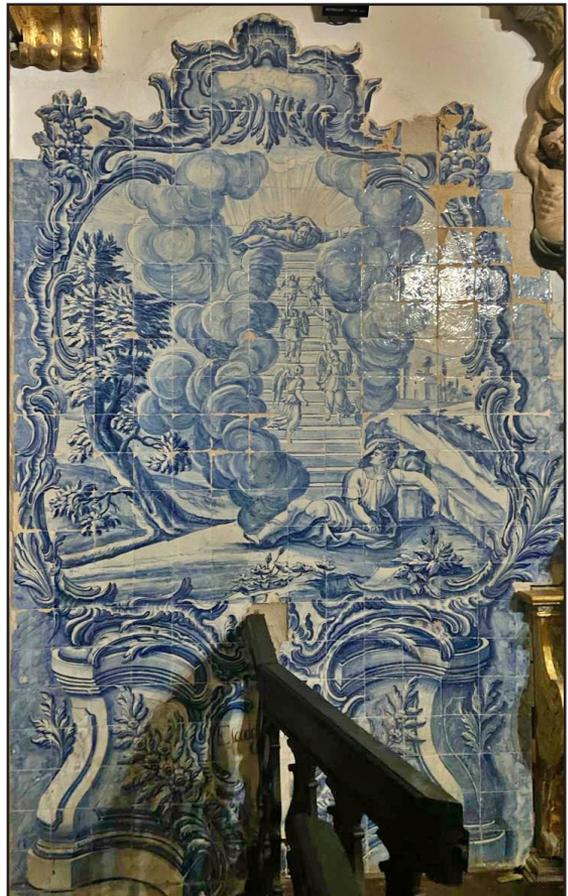


Fig. 6. *Escada de Jacó*, azulejos, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.

No impresso, lemos “*Echelle de Jacob*”, o que aparece traduzido para o português na tarja azulejar: “Escada de Jacob”. A gravura imitada neste painel é cópia de uma pintura de Rafael, conforme letra na base da imagem. A estampa acompanha a pintura ao seccionar a escada pela iluminação: a parte de baixo fica sob sombra e, a de cima, em luz intensa, onde os degraus e os anjos aparecem esmaecidos. No painel de azulejos, por sua vez, a escada é representada igualmente iluminada e todos os degraus estão perfeitamente nítidos. A interpretação que o pintor fez da escada salienta-a, o que, como veremos, explica-se pelo importante sentido que esse elemento tinha para os terceiros carmelitas. A adaptação da imagem da gravura para o painel de azulejos realizou uma diminuição proporcional das dimensões do principal personagem, Jacó, em relação ao ambiente em que ele se encontra, tipo de intervenção comum ao painel anteriormente tratado. Enfatiza-se, por esse recurso, a sensação visual de maior distanciamento da cena principal em relação ao olhar do observador, favorecendo a percepção desses painéis como aberturas através das quais o devoto é convidado a olhar para outros tempo e espaço (Figuras 7 e 8).

Após ter sonhado com a escada, Jacó prosseguiu rumo a casa de Labão. Chegando lá, apaixonou-se por Rachel, filha mais nova de seu tio. Labão comprometeu-se a dar-lhe Rachel em casamento após sete anos de serviços prestados em seus rebanhos. Ele, entretanto, enganou Jacó e entregou-lhe sua filha mais velha, Lia, como esposa. Assim que percebeu o embuste, Jacó o questionou, ao que o tio respondeu que lhe daria também Rachel, ao fim da semana de núpcias, caso Jacó continuasse servindo-lhe por mais sete anos. O painel de azulejo que retrataria essa história estaria alocado na parede do lado da epístola. Traçando uma diagonal imaginária que atravessa a nave, ligamos o painel da Escada de Jacó a este painel, que apresenta apenas o supedâneo com a tarja e os dizeres “Jacob na presença de Laban. Rachel. e Lia. Genes.29” (Figura 9). Certamente, a cena principal tinha a configuração



Fig. 7. Demarne, *Echelle de Jacob* [detalhe], gravura 59 do 1º volume de *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, 1728. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.

Fig. 8. *Escada de Jacó* [detalhe], azulejos, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.



iconográfica da estampa 61 da Bíblia, também comercializada separadamente na casa de Demarne (Figura 10)¹⁸, que representa os quatro personagens citados na tarja. Seu tema, apresentado na gravura, é “*Mariage de Jacob*” (casamento de Jacob), o que não foi literalmente traduzido na tarja azulejar. A referência bíblica no painel é a mesma da gravura: Gênesis 29.

Jacó continuou trabalhando para Labão, enriquecendo-o, bem como a si mesmo. Ele teve vários filhos com suas esposas e servas. Deus ordenou que ele voltasse para a casa de seu pai, Isaac. Ele recolheu seu rebanho, montou suas mulheres e filhos em camelos e pôs-se em viagem (Gen. 31). Isso está representado no painel seguinte, posicionado no lado do evangelho, em linha diagonal partindo do referente a Jacó na Presença de Labão, Rachel e Lia. Encaixado entre o altar lateral dedicado a Santa Joana e uma porta, sua adaptação ao edifício e entalhes é notável, através da qual é possível entrever os ajustados diálogos entre os diversos profissionais envolvidos na campanha azulejar, uns aquém e outros além-mar (Figura 11)¹⁹.

A gravura, outra tradução de uma invenção do renascentista Rafael, também era vendida separadamente. Em relação a ela, também se percebe a minoração da cena principal comparativamente ao entorno natural, como nos outros painéis analisados. Ao se verticalizar a cena para que se adequasse ao

18. “Gravé a Paris par Demarne et se vend chez luy”. (DEMARNE, 1730, gravura 61). Gravada em Paris por Demarne e se vende em sua casa. Tradução da autora.

19. Neste painel, percebe-se a presença de azulejos que provavelmente dele não faziam parte na sua primeira configuração, o que indica que talvez tenham sido colocados em substituição aos originais. Pode-se notar isso em outros painéis azulejares da capela.



Fig. 9. Supedâneo fingido e tarja do painel de azulejos *Jacó na Presença de Labão, Rachel e Lia*, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.



Fig. 10. Demarne, *Mariage de Jacob*, gravura 61 do 1º volume de *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, 1728. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.

Fig. 11. *Volta de Jacó*, azulejos, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.
Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.



espaço reservado para a azulejaria, vários elementos do modelo foram suprimidos: o último camelo, parte da traseira do camelo que carrega a mulher que tem uma criança às costas, dois personagens que guiam o grupo e todo o extenso rebanho de Jacó. O camelo que leva a primeira mulher, com duas crianças, foi representado muito próximo da moldura do painel, tendo seu focinho ficado aparentemente escondido sob as rocalhas. O resultado convence que a cercadura e o supedâneo estão no mesmo espaço do devoto, emoldurando uma abertura na parede através da qual ele poderia observar um comboio passar, parte do qual não se apresenta ao seu olhar, ou por ainda não ter alcançado a “janela” que o exhibe (traseira do último camelo do painel), ou por através dela já ter desfilado (parte do focinho do primeiro camelo). Outras alterações significativas, tendo como referência a estampa de Demarne, são a introdução de uma casinha no fundo à esquerda, certamente uma referência à casa de Labão, e a diminuição no número de árvores representadas, sendo que as únicas duas que aparecem são bem maiores proporcionalmente do que as do papel. Os dizeres da tarja e a indicação do capítulo bíblico estão conforme o impresso, tendo havido apenas a tradução para o português: “*Retour de Jacob. Gen. 31*” “Volta de Jacob. Gens. 31” (Figuras 12 e 13).

Durante a volta para a casa de seu pai, Jacó e sua família foram perseguidos por Labão, até que eles se encontraram e reconciliaram-se. Então Jacó preparou-se para rever seu irmão, de quem temia a reação. Numa noite, ele conduziu sua família a transpor o vau do rio Jaboc, ficando só. Logo depois, alguém teria lutado contra ele, deslocando-lhe a coxa. O adversário de Jacó disse-lhe: “Não te chamarás mais Jacó, mas Israel, porque foste forte contra Deus e contra os homens, e tu prevaleceste” (Gen. 32: 29) e, em seguida, abençoou-o. Essa é a passagem representada no painel azulejar posicionado no lado da epístola, próximo ao altar colateral ao arco cruzeiro, localizado, conforme a direção já elucidada, em uma diagonal tomando-se como origem o anteriormente analisado (Figura 14). Completa-se, com esse painel, a azul narrativa ziguezagueante de Jacó na capela dos terceiros de Cachoeira.

Ao compararmos a pintura desses azulejos com a gravura que lhes serviu de matriz²⁰, percebemos que foram eliminados diversos elementos com o objetivo de verticalizar a cena: um dos grupos de mulheres e crianças sob tendas, vários animais, inclusive os camelos, e o rio. O pintor inseriu, bem ao lado de Jacó e seu oponente, uma árvore que se bifurca, implementando a vegetação, como em painéis anteriormente analisados²¹. O

20. Na gravura, o tema é mencionado como *La Lutte de Jacob avec l'Ange* (A Luta de Jacó com o Anjo), conforme a interpretação de que Jacó teria lutado com um anjo enviado por Deus.

21. Mario Barata, em sua tese de 1955, defendeu que a azulejaria foi um suporte privilegiado para o desenvolvimento do gênero de pintura de paisagem (p. 169).

Fig. 12. Demarne, *Retour de Jacob* [detalhe], gravura 63 do 1º volume de *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, 1728. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.

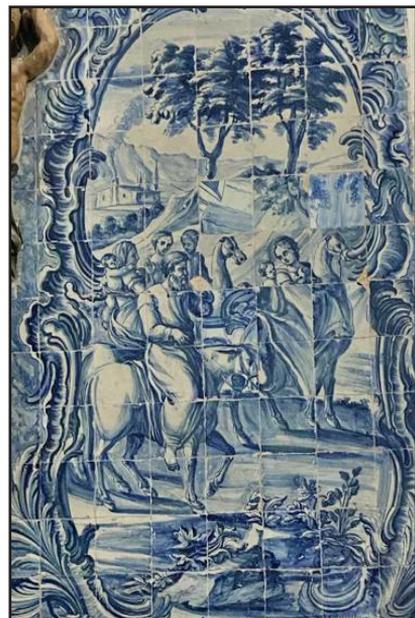


Fig. 13. *Volta de Jacó* [detalhe], azulejos, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.

pintor de azulejos ampliou a representação dos homens em luta, aumentando proporcionalmente a dupla na superfície pictórica e deslocando-a mais para o centro. Assim procedendo, a tenda com as mulheres e crianças alinham-se, em segundo plano, com os lutadores. A ilusão de uma janela que se abre é conservada, especialmente pela sugestão de que parte da folhagem da árvore esconde-se sob a cercadura, à direita. Este painel não tem supedâneo ou tarja com texto (Figuras 15 e 16).

Ao seguirmos o percurso para a devida leitura dessa parte da história de Jacó representada em Cachoeira, perfeitamente

traçado em um zigue-zague, como demostramos, partimos de e chegamos a dois painéis que representam passagens particularmente importantes da história de Jacó e, como veremos



Fig. 14. *Luta entre Jacó e Deus*, azulejos, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.

em seguida, da história da Ordem Carmelita; dois encontros diretos de Jacó com Deus: o sonho da escada e a luta contra Deus (Figura 17).

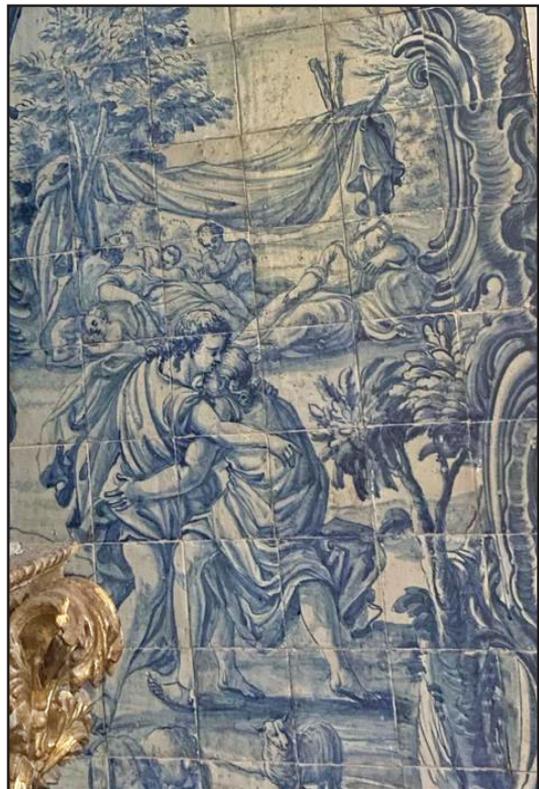
O encadeamento narrativo entre os painéis é impressionantemente harmonioso. Assim, antecedendo o zigue-zague, o Sacrifício de Abraão evidencia a aliança de Deus com o povo escolhido e, juntamente com o painel seguinte, apresenta os patriarcas dessa linhagem: Abraão, Isaac e Jacó. Partindo do painel da Escada de Jacó, em zigue-zague, a sequência das imagens narra cronologicamente os principais acontecimentos da vida de Jacó. Entre seu casamento, cuja representação azulejar foi retirada para a colocação do púlpito, e sua fuga de Labão, devidamente representada, ocorreram os anos em que ele serviu na casa de Labão, teve vários filhos e enriqueceu-se. Esse período

não foi retratado nos painéis, mas está sinodoicamente aludido através da presença de algumas crianças, nos painéis da fuga e da luta contra Deus, e de parte do rebanho amealhado, neste último painel. Assim, é notável a coesão e coerência narrativa do conjunto, que expõe, diante dos olhos dos espectadores, os textos dos capítulos 28 a 32 do Gênesis. Mas qual seria o vínculo entre

Fig. 15. Demarne, *La Lutte de Jacob avec l'Ange* [detalhe], gravura 65 do 1º volume de *Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, 1728. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.

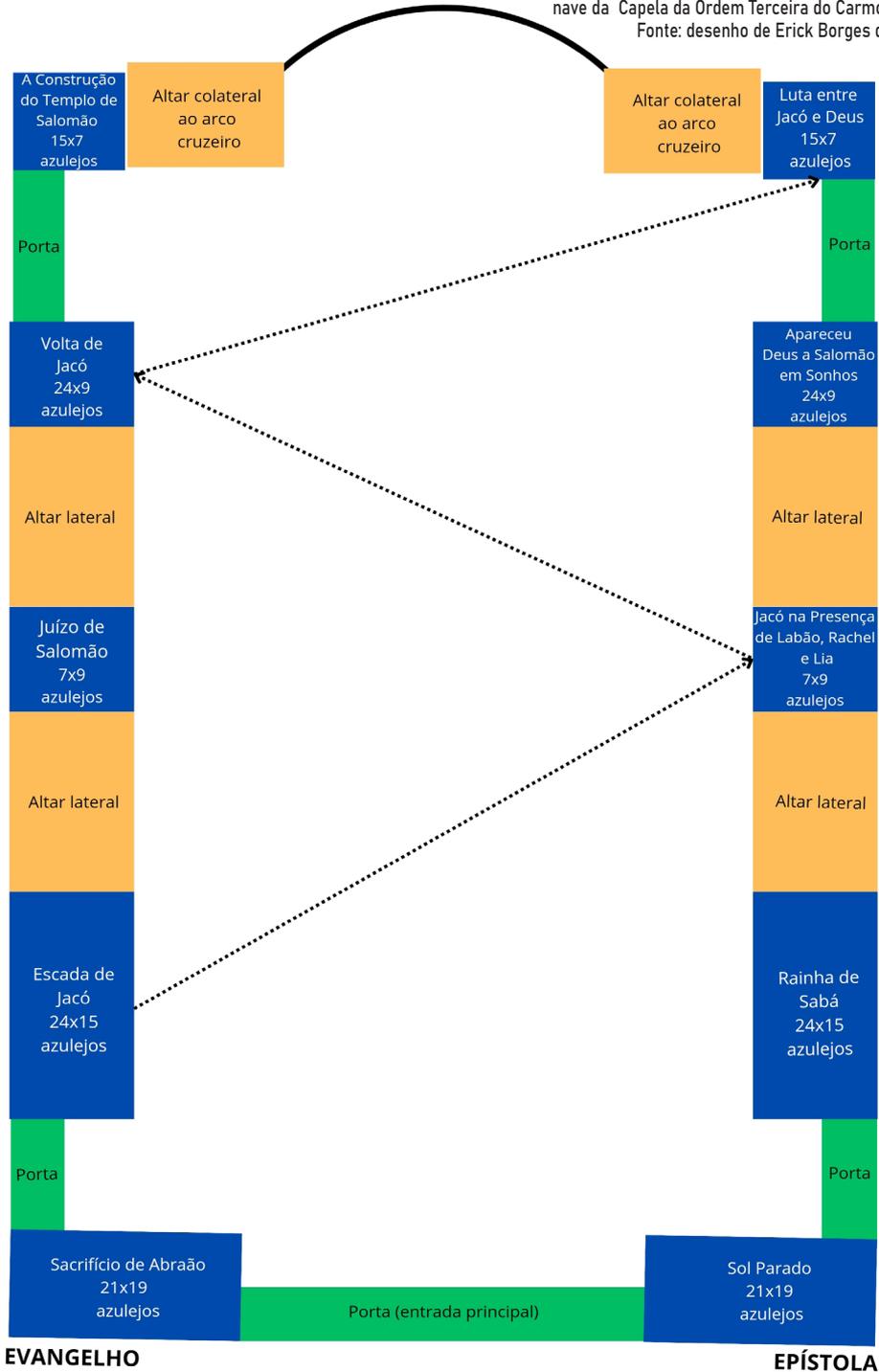


Fig. 16. *Luta entre Jacó e Deus* [detalhe], azulejos, Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Fonte: foto de Jomar Lima, 2024.



ARCO CRUZEIRO

Fig. 17. Esquema mostrando o sentido da leitura, a posição na capela e as dimensões, em números de azulejos considerando altura e largura, dos painéis de azulejos da nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Fonte: desenho de Erick Borges de Souza, 2024.



a vida do filho de Isaac e os terceiros carmelitas de Cachoeira?

Analogias entre a história de Jacó e a história da Ordem Terceira do Carmo segundo os manuais devocionais dos Terceiros carmelitas

A escolha dos terceiros carmelitas de Cachoeira de encomendar azulejos que retratassem passagens da vida de Jacó é compreensível quando consideramos a maneira como os carmelitas entendiam e contavam sua própria história na época, registrada, por exemplo, nos devocionários destinados aos terceiros do Carmo de Portugal e seus domínios.

A Ordem Terceira do Carmo de Lisboa foi criada em 1629. A partir daí, os frades carmelitas do Convento de Lisboa passaram a compor manuais devocionais destinados aos terceiros lisboetas com o objetivo de instruí-los sobre a história da Ordem Terceira, as indulgências que poderiam receber, os ritos (recebimento do hábito e profissão), o padrão comportamental e os exercícios espirituais que deveriam seguir. Em relação a esses dois últimos aspectos, os livros em questão traziam a principal normativa dos terceiros – a Regra da Ordem Terceira do Carmo – promulgada em 1637 pelo então Geral da Ordem, Frei Teodoro Estrácio. Todo terceiro, independentemente do local em que estava seu sodalício, deveria respeitar a Regra, ou seja, era uma disposição comum a todas as Ordens Terceiras do Carmo da Igreja, o que favoreceu a circulação desses livros. Esses manuais de devoção foram repetidamente impressos ao longo dos séculos XVII e XVIII, especificamente em 1644, 1645, 1670, 1685, 1705 (cinco reimpressões: 1730, 1750, 1757, 1760, 1763) e 1778 (duas reimpressões no século XVIII: 1790 e 1800)²². Disseminaram-se não apenas entre os terceiros carmelitas de Lisboa, mas também de outras ordens terceiras de Portugal e seus domínios. Tratava-se de literatura corrente entre os terceiros do Carmelo, que cristalizava e divulgava um patrimônio de assuntos que lhes eram caros²³.

22. A literatura que trata da Ordem Carmelita em Portugal menciona 1630 como a data de impressão do primeiro manual de devoção que incluía a Regra da Ordem Terceira do Carmo. De acordo com o levantamento sobre obras de temática mariana realizado por Maria da Graça Pericão, intitulado *Bibliografia Mariana Portuguesa dos séculos XVII e XVIII*, trata-se do livro *Regra e modo de vida dos Irmãos Terceiros da Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo*, tirada da Regra e Constituição da mesma Ordem, de Frei Pedro Fragoso, impresso na oficina de Pedro Craesbeeck, em Lisboa. Ainda segundo a autora, haveria um exemplar desse título na Biblioteca Municipal de Cantanhede, cidade portuguesa do distrito de Coimbra. No dia 25/02/2022, estivemos nessa biblioteca à procura do livro, mas, infelizmente, ele não foi encontrado.

23. A circulação e os usos dessa literatura entre os terceiros carmelitas do Império português podem ser inferidos a partir de variadas fontes, como os estatutos de algumas associações, inventários *post-mortem* de irmãos terceiros, acervos bibliográficos de ordens terceiras do Carmo no Brasil e vários outros indícios. A presença recorrente, nos templos das ordens terceiras carmelitas, de iconografia disseminada por esses manuais é outro indício forte de sua circulação e usos. Sobre esse último aspecto, consultar: Santiago, Camila Fernanda Guimarães. Profecia, Martírio e Penitência: as origens da Ordem Terceira do Carmo nas pinturas da capela-mor da capela dos terceiros carmelitas de Cachoeira. In: Oliveira, Carla Mary S.; Honor, André Cabral (eds.) *O Barroco na América Portuguesa: novos olhares*. João Pessoa: Editora da CCTA-UFPB; Sevilla: Universidad Pablo de Olavide/EnRedArs, 2019, p. 74-92.



Fig. 18. Anônimo, *A Entrega do Escapulário a São Simão Stock*, 1730, gravura do *Thesouro Carmelitano*.

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
Domínio público.

Um dos temas mais propalados pelos manuais devocionais era a origem divina do escapulário que compõe o hábito da Ordem Carmelita, bem como os privilégios a ele atrelados. A relevância simbólica dessa veste pode ser mensurada se considerarmos que, das sete imagens gravadas que acompanham diferentes impressões dos livros em apreço, seis representam o escapulário, sendo que cinco retratam sua entrega a São Simão Stock que (Figura 18), em uma delas, aparece cercado por outros santos do Carmelo²⁴.

O livro de 1645, de Frei Manoel Ferreira, e, com mais detalhes, o de 1705 e suas edições seguintes, de Frei José de Jesus Maria, narram o aparecimento da Virgem Maria para Simão Stock, entregando-lhe o escapulário, em 1261. A peça seria um símbolo da eleição dos frades do Carmelo pela Virgem, capaz de conferir-lhes várias benesses, em vida e na morte²⁵. Dentre elas, a mais especial estaria vinculada a outra passagem hierofânica muito importante para a tradição carmelitana: o aparecimento de Maria ao Papa João XXII, em 1322, exortando-o a confirmar a abreviação das penas do purgatório dos carmelitas e irmãos do escapulário, que, no sábado seguinte a sua morte, deveriam ser dali resgatados. O assunto foi meticulosamente exposto por Frei José de Jesus Maria, no *Thesouro Carmelitano*, onde consta, inclusive, uma cópia da suposta bula que chancelaria esse privilégio: a Bula Sabatina (Maria, 1750, p. 125-129)²⁶.

24. Os manuais que apresentam imagens são os de 1644, 1645, 1670, 1685, 1705 e suas reimpressões de 1730 e 1750.

25. Antonio Ruiz Molina esclarece que esse acontecimento só começou a ser disseminado no seio da Ordem Carmelita na gestão do Geral Grossi, entre 1413 e 1426. Antes, provavelmente circulava oralmente ou em literatura volante entre os frades do Carmelo (Molina, 2014, p.30).

26. A apresentação da Bula Sabatina contraria as determinações da Igreja sobre o assunto. O suposto documento original, de 1322, nunca foi encontrado e não consta do *Mare Magnum* de Sisto IV, de 1474. Assim, é possível concluir que a disseminação dessa crença é bem posterior à

É sem dúvida o *Thesouro Carmelitano* que de forma mais grandiloquente dedica-se a exaltar o escapulário. No capítulo VI, José de Jesus Maria cita as palavras ditas pela Virgem Maria ao então Geral da Ordem, Simão Stock, enquanto oferecia-lhe a prenda:

Recebe amado filho Simão, este Escapulario da tua Ordem, sinal da minha Irmandade, unico, e singular privilegio para todos meus Carmelitas: será demonstração, e prenda de meu favor, e patrocínio para todos os que o trouxerem, que a todos favorecerei na vida, e na morte: aquele, que morrer com este Habito, não padecerá fogo eterno. Este escapulário he sinal, e aliança de paz, e amizade sempiterna. (Maria, 1750, p. 37-38)

Nos capítulos seguintes, até o IX, Frei Maria explica, em texto emocionado e interpelativo, cada uma das afirmações da Mãe de Jesus, elucidando os benefícios concedidos aos que usavam o escapulário, dentre eles os terceiros, assim concluindo pateticamente: “Oh que grande Mãe tem os Terceiros do Carmo! Que excelente he o Habito, que vestem! E que prodigioso os privilégios, que esta Senhora avinculou ao seu sagrado Habito!” (Maria, 1750, p. 79).

Nos capítulos X e XI, por sua vez, os terceiros são entendidos como membros de um virtuoso corpo místico carmelitano por vestirem seu hábito. A observância dos preceitos da Ordem e as boas ações de qualquer um dos componentes desse corpo eram revertidas em graças salvíficas para todos os outros. José de Jesus Maria segue enumerando os membros desse corpo, começando com a própria Virgem Maria, passando pelo profeta Elias, vários santos e, dentre outros, os terceiros.

Ajuntai agora tudo isto, e muito mais, que não digo: fazei de todas estas obras meritórias hum tesouro, e acharêis que he copiosíssimo, pois de todo elle participam os Terceiros do Carmo pelo Habito, que vestem; porque todas estas obras passadas, presentes, e futuras vistas por Deos estão solicitando do mesmo Senhor a sua graça, misericórdia, e beneficios para os meus amantísimos Irmãos Terceiros. (Maria, 1750, p. 105)

Mas como os livros relacionam o prestigiosíssimo escapulário dos carmelitas à figura de Jacó? No *Thesouro Carmelitano*, no já mencionado capítulo VI, após o relato da entrega do escapulário

primeira metade do século XIV. O privilégio sabatino manteve-se como algo controverso até 1613, quando o Santo Ofício de Roma autorizou que, nas pregações, fosse salientado o especial zelo da Virgem, sobretudo no sábado, pelas almas dos carmelitas que estivessem no purgatório. Essa autorização proibia que se mencionasse ou representasse Maria descendo ao purgatório em um dia específico para resgatar almas e que se divulgasse o conteúdo da pretensa bula original de João XXII. Os manuais de terceiros anteriores ao de José de Jesus Maria conformam-se completamente ao exigido nestas disposições (Molina, 2014).

ao Frei Simão Stock, José de Jesus Maria alude a várias passagens bíblicas em que vestes foram doadas como forma de presentear e favorecer personagens. Destaca o episódio em que Rebeca deu a Jacó os trajes com os quais seria abençoado por Isaac, assim como a Virgem deu a seus terceiros o escapulário:

Se Rebecca deo a Jacob o melhor vestido, que tinha, para que elevado Isaac na sua fragrância lhe desse a benção primeira; a Senhora do Carmo mais amante dos seus Terceiros, que Rebecca de seu filho Jacob, da-lhes o Escapulario, para que o verdadeiro Isaac, seu Santíssimo Filho, vendo-os com este Habito feito pelas mãos de sua mesma Mãe, lhes dê não só a primeira, não só huma, mas muitas benções. (Maria, 1750, p. 44)

Essa engenhosa analogia já estava presente no impresso de 1644, de Frei Zuzarte. Na sua dedicatória à Virgem Maria, após admoestar os leitores a seguirem os ensinamentos do livro, o que lhes garantiria “seguro amparo na vida, e na morte, e brevidade nas penas do Purgatorio, pelo privilegio e graças cocedidas pela Sé Apostolica aos q’ trazem o S. Escapulario”, o frei compara a oferta do escapulário pela Virgem a Simão Stock com a oferta da roupa por Rebeca a Jacó. Identifica a Virgem com Rebeca, Simão Stock com Jacó e o papa, que confirmou os privilégios do escapulário, com Isaac.

Vestido o nosso S. Geral Ingres, por vossas mãos virginaes com o sagrado Escapulário, como Jacob pelas de Rebecca, e apresentandose por vosso mandado diante do Romano Pontífice, Pay e Pastor da Igreja, Vicetenente de Deos, assi como Jacob diante de seu pay Isaac, e percebendo o cheiro, e fragrância da vestidura celestial, logo aprovou o vosso inteto, dando-lhe sua benção, aceitou vossa promessa, confirmando o singular privilégio em favor das almas do Purgatorio, enriquecendo o Sancto Escapulario de graças. (Zuzarte, 1644, Dedicatória)

É provável que, ao visualizarem os painéis de azulejos, os terceiros da Vila da Cachoeira lembrassem-se dessa analogia, que estavam habituados a ler e ouvir a partir de seus devocionários. Os painéis, ao retratarem Jacó, referiam-se intrinsecamente à sacralidade do hábito dos terceiros, movendo-os a agirem em conformidade com as obrigações dos que usam tão honrada vestimenta, isto é, obedecendo pontualmente a Regra da Ordem Terceira do Carmo.

De acordo com os manuais, relações mais diretas podem ser traçadas entre as passagens representadas no primeiro e no último painéis de azulejos e a história dos terceiros do Carmo.

O primeiro, que retrata Jacó sonhando com uma escada que levava ao céu, é referido nos manuais como especularmente

associado à vida exemplar de uma terceira carmelita: Santa Angela de Arena. Essa conexão aparece desde a impressão de 1645, sendo rerepresentada, praticamente da mesma forma, em 1685²⁷. Na versão de 1645, podemos ler:

[...] como a dita Santa estivesse deliberada em se fazer terceira de outra Ordem, teve a noite antes huma visão em sonhos na qual via uma escada, que como a de Jacob, tinha as pontas no Ceo, e os pés na terra, junto da qual estavam dous Santos Carmelitas, que lhe diziam estas palavras: se queres por esta escada subir ao Ceo, toma o habito dos Terceiros da bem aventurada Virgem do Monte do Carmo. Deu Angela crédito a visão e tomou o hábito desta Ordem. (Ferreira, 1645, p. 131)

A visão deixou claro para Angela que, ao se tornar terceira do Carmo, ela subiria aos céus por uma escada, ou seja, conseguiria a salvação eterna. No manual de Frei José de Jesus Maria, a homologia entre a escada de Jacó e a escada de Santa Angela é agudamente posta em cena.

No capítulo 1 do *Thesouro Carmelitano*, ao centrar-se na questão *Que cousa seja ser terceiro*, Frei Maria afirma que as ordens terceiras seriam estradas para o céu. Seria, portanto, grande desgraça se alguém adentrasse uma ordem terceira e caminhasse para o inferno. Sobretudo em se tratando da Ordem Terceira do Carmo, pois até o céu teria mostrado que ela “não era outra cousa mais que huma estrada, ou huma escada segura para o Ceo” (Maria, 1750, p. 5). Após declarar que a Ordem Terceira do Carmo era uma escada que levava ao céu, Frei Maria começa a narrar o episódio do sonho de Santa Angela, que serve como prova do que afirmou, relacionando-o diretamente ao sonho de Jacó. Como no relato anterior, a consequência do sonho foi ter Angela tomado o hábito de terceira do Carmelo “que lhe servio de escada, ou estrada, com a observância dos conselhos da sua Regra, para entrar na Bemaventurança” (Maria, 1750, p. 6). Ao divisarem a escada de Jacó na parede de sua capela, os terceiros da Vila da Cachoeira setecentista possivelmente recordavam-se do sonho de sua irmã de hábito, Angela, e fortaleciam sua crença de que vestir o hábito de terceiro do Carmelo e seguir sua Regra era uma escada segura para o céu.

O último painel, que representa a luta de Jacó contra Deus, também possuía sentido específico para os irmãos da Ordem Carmelita, sobretudo para os terceiros. De acordo com os manuais de 1645 e 1685, dos freis Manoel Ferreira e Manoel da Encarnação, respectivamente, a Ordem Carmelita, inclusive seu braço terceiro, teria tido origem com Elias. Dentre os seguidores desse profeta, os que guardavam a castidade absoluta foram os

27. O manual de 1644, de Frei Zuzarte, conta a história da visão da escada por Santa Angela, mas não estabelece correlação com o sonho de Jacó.

primeiros religiosos do Carmo, e os que contraíram matrimônio foram os terceiros pioneiros. Os terceiros teriam se chamado recabitas, essenos e nazarenos, sendo que entre os dois últimos havia, também, religiosos. Após a disseminação das crenças evangélicas, os recabitas e nazarenos foram os primeiros a edificarem um templo a Virgem Maria, a cujo culto passaram a dedicar-se com especial zelo. Como consequência, segundo Frei Encarnação:

Com este precioso thesouro da devoção da Virgem N. Senhora mudarão estes Irmãos o nome, como Jacob, em Israel, já não se chamando Collegio de Essenos, ou Nazarenos, senão Irmãos da Virgem nossa Senhora do Monte do Carmo. (Encarnaçam, 1685, p. 10)

Sendo assim, ao representar o momento em que Jacó trocou de nome, o painel evidenciava, para os terceiros do Carmo, a circunstância de terem eles também mudado de nome no passado, em honra, devoção e obediência a Mãe de Deus.

A análise pormenorizada dos azulejos da nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira revelou a impressionante acomodação material e simbólica dos painéis ao edifício. Materialmente, percebe-se o encaixe minucioso dos revestimentos cerâmicos nos vãos arquitetônicos, ressaltos e pigmentação da talha que lhes antecediam. Simbolicamente, apresentavam-se aos terceiros setecentistas acontecimentos do Antigo Testamento homólogos a passagens da história de sua Ordem: os quatro painéis com a história de Jacó evocavam a eleição dos terceiros pela Virgem ao dar-lhes o escapulário; o painel com a Escada de Jacó remetia ao sonho da terceira Angela de Arena, que indicava que vestir o hábito e seguir a Regra dos terceiros carmelitas era escada certa para o céu; o painel da luta de Jacó contra Deus, à mudança de nome dos terceiros de Colégio dos Essenos para Irmãos da Virgem do Carmo.

Habitados com essas aproximações entre o Antigo Testamento e a história de sua ordem, lidas e ouvidas através dos manuais que orientavam sua vivência religiosa, é provável que os terceiros do Carmelo de Cachoeira as relembassem diante do azul etéreo e divinal dos painéis de azulejos de sua capela, que apresentavam a vida de Jacó como que diante dos seus olhos, efeito potencializado pelas adaptações da iconografia impressa aos painéis azulejares.

Essas correspondências devem ser compreendidas tendo em vista a experiência da temporalidade em contexto anterior à expansão do Iluminismo, que, ao longo do século XVIII, maturou uma percepção do tempo enquanto progresso e dos eventos históricos como irrepetíveis, únicos, singulares, encadeados

Considerações Finais

linearmente rumo a um futuro superior ao passado. Antes da disseminação e fortalecimento dessa concepção progressista e laicizada, e sobretudo em circuitos católicos, a História e seus fatos eram percebidos como efeitos e signos de Deus. De acordo com Hansen:

Como disse, as representações do século XVII concebem a temporalidade e a história providencialmente, relacionando a experiência do passado e a expectativa do futuro como previsibilidade, pois afirmam que a identidade de Deus, Causa Primeira, repete-se em todas as diferenças do tempo, tornando análogos ou semelhantes todos os seus momentos (Cunha; Laudanna, 2019, p. 28).

Essa compreensão viabiliza aproximações, metáforas e homologias entre ocorrências aparentemente distantes no tempo, no espaço e no sentido. Sendo assim, tudo e todos, inclusive Jacó e os terceiros do Carmelo, são análogos, ao serem consequências e indícios da mesma Causa Primeira.



Referências

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018.
- AZEVEDO, Fr. Miguel de. **Regra da Ordem Terceira da Mãe Santíssima, e Soberana Senhora do Monte do Carmo**. Lisboa: na Regia Officina Typografica, 1778.
- BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil. Séculos XVII, XVIII e XIX**. Tese (Concurso para Professor Catedrático de História da Arte) – Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1955.
- BASTOS, Rodrigo. **A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822.)** São Paulo: Edusp, 2013.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.
- CALDERÓN, Valentim. **O Convento e a Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira**. Salvador: UFBA, 1976.
- CARVALHO, Rosário Salema de. O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa. **Revista de Artes decorativas**, Lisboa, n. 5, p. 79-105, 2011.
- CARVALHO, Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de. **A pintura do azulejo em Portugal (1675-1725): Autorias e biografias-um novo paradigma**. 2012. 672f. Tese (Doutorado em História)- Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2012.
- CARVALHO, Rosário Salema de; MANGUCCI, Celso. Quem faz o

quê: a produção de azulejos na época moderna (séculos XVI a XVIII). **Artison**, Lisboa, n.6. pp. 8-24, 2018.

CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra (orgs). **Agudezas Seiscentistas e outros ensaios**. João Adolfo Hansen. São Paulo: Edusp, 2019.

ENCARNAÇAM, Fr. Manoel da. **Compendio da Regra dos Irmãos da Veneravel Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo**. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, 1685.

FERREIRA, Fr. Manoel. **Vidas de Santos Martires Confessores, e Virgens da Sagrada Ordem de N. S. do Monte do Carmo, dos quaes se reza na Regular observancia, e nos Padres Descalços, por particular cõcessão Apostolica como largamente consta do seu Breviario**. Lisboa: Por Ant. Alvarez, Impr. Del Rey N.S. 1645.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Oficiais Mecânicos da Cidade de Salvador**. Salvador: Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, 1974.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os oficiais mecânicos na cidade notável do Salvador. In: **Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Artistas, Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa**. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2007, v. 1, p. 373-383.

FLEXOR, Maria Helena Ochi (org.). **O Conjunto do Carmo de Cachoeira**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2007.

GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin e Lúcia Melin. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

HISTOIRE Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes. Paris: Chez Demarne, 1730.

JACOBS, Vivian; JACOBS, WILHELMINA. The Color Blue: Its Use as Metaphor and Symbol. **American Speech**, v. 33, n. 1, p. 29-46, fev. 1958.

JUZARTE, Frey Pedro da Cruz. **Regra e Modo de Viver dos Irmãos, e Irmãs da Veneravel Ordem Terceira de N. Senhora do Carmo, ordenada pelo R.mo P. Géral, Frei Theodoro Estracio, com poder do Papa Sixto IV**. Impressa em Roma no anno de 1640. Lisboa: Na Officina de Joam da Costa, 1670.

MANGUCCI, Celso. Os Arquitetos e a Direcção das Campanhas Decorativas com Azulejos. **Artison**, Lisboa, n. 6, p. 25-31, 2018.

MARIA, Fr. José de Jesus. **Thesouro Carmelitano Manifesto, e Oferecido aos Irmãos, e Irmans da Venerável Ordem Terceira da Rainha dos Anjos, Mãe de Deos, Senhora do Carmo**. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, Impress. do S. Officio, 1750.

MARTINS, William. **Membros do Corpo Místico: Ordens Terceiras no Rio de Janeiro (1700-1822)**. São Paulo: Edusp, 2009.

MECO, José. **Azulejaria Portuguesa**. Lisboa: Bertrand Editora, 1989.

MECO, José. Azulejaria Portuguesa na Bahia. **Oceanos**, Lisboa, n. 36/37, p. 52-86, out. 1998/ mar. 1999.

MOLINA, Antonio Ruiz O. Carm. La Bula Sabatina, origen de culto a los defuntos em la Ordem del Carmen. In: CAMPOS, Francisco Javier; SEVILLA, Fernández de (coord.). **El mundo de los defuntos: Culto, confradías y tradiciones**. Ediciones Escorialenses: San Lorenzo del Escorial, 2014.

OTT, Carlos. **Atividade Artística da Ordem Terceira do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira (1640-1900)**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural EGBA, 1998.

PÉCORA, Alcir (org.). **Antonio Vieira: sermões**. São Paulo: Hedra, 2019.

PERICÃO, M. DA G. Bibliografia mariana portuguesa dos séculos XVII e XVIII. **Didaskalia**, v. 20, n. 2, p. 245-464, 25 set. 2019.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Do impresso à pintura. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, ano XLVIII, p. 64-75, jan./dez. 2012.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Profecia, Martírio e Penitência: as origens da Ordem Terceira do Carmo nas pinturas da capela-mor da capela dos terceiros carmelitas de Cachoeira. In: OLIVEIRA, Carla Mary S., HONOR, André Cabral. (eds.) **O Barroco na América Portuguesa: novos olhares**. João Pessoa: Editora da CCTA-UFPB, Sevilha: Universidad Pablo de Olavide/EnRedArs, 2019, p. 74-92.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães; MOREIRA, Igor Roberto de Almeida; SANT'ANNA, Sabrina Mara. **As igrejas de Cachoeira: história, arquitetura e ornamentação**. Belo Horizonte: Clio Editora, 2020.

SENHORINHO, Darlane Silva. **Iconografia Carmelitana: análise dos painéis azulejares da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SIMÕES, J.M. dos Santos. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

VALLADARES, José. O Azulejo. **Reitoria**: Catálogo dos Azulejos. Salvador: Universidade da Bahia, 1953.

ZUZARTE, Fr. Pedro da Cruz. **Regra e Constituições para os irmaons, e irmans da Terceira Ordem da Penitencia de N. Senhora do Carmo que ordenou o R.P.M Fr. Theodoro Estracio Geral de toda a Orde, no anno de 1637. com aprovação do Mestre do Sacro Palacio**. Em Lisboa: por Ant. Alvarez impr. Del Rey NS., 1644.



Kunstwollen, alegoria e cultura histórica barroca: José do Egito e o franciscanismo nos azulejos portugueses do convento de Santo Antônio da Paraíba (século XVIII)

Carla Mary S. Oliveira

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

cmsoliveira.ufpb@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9642-8081>

O Convento de Santo Antônio da Paraíba, fundado pelos franciscanos observantes portugueses¹ em 1589², dentro da instalação e expansão da Custódia de Santo Antônio do Brasil, foi obra de várias gerações, e a versão que hoje existe é fruto das reformas, ampliações e aprimoramentos executados ao longo dos séculos XVII e XVIII a mando dos guardiões da ordem e dos terceiros.

O descaso que sofreu na primeira metade do século XX deixou marcas indeléveis no imaginário local, pois os pessoenses há décadas chamam seu templo principal de “Igreja de São Francisco”, apesar de o orago da Igreja ser, comprovadamente, Santo Antônio de Pádua, já que são as cenas da vida e dos milagres do frade português que ilustram o forro da capela-mor. Possivelmente isso ocorreu pelo fato de as cenas alusivas aos milagres de Santo Antônio terem sido encobertas por tinta azul numa desastrosa reforma que substituiu o altar-mor barroco carcomido pelos cupins por outro, de feições neoclássicas, na primeira década do século XX e cujo equívoco só foi corrigido na restauração do prédio pelo IPHAN, concluída em 1989. Em 1935, o Cônego Florentino Barbosa ainda se referia à Igreja como “de Santo Antônio” e citava com pesar a reforma do altar-mor e a pintura sobre as imagens do forro, em artigo publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano. Tal equívoco

1. Para compreender o movimento da Observância franciscana em Portugal de maneira mais aprofundada, especialmente suas origens ainda em fins do século XIV e consolidação em meados do século XVI, ver: Teixeira, 2010. A partir de meados do século XV, os franciscanos Conventuais ou Observantes se dividiram em dois ramos, os Cismontanos e os Ultramontanos. A Família Cismontana incluía os Observantes da Itália, Península Ibérica (e dos territórios sob jurisdição de suas Coroas, especialmente no caso da América Portuguesa e das chamadas Índias da Nova Espanha, abarcando o território que ia do Peru ao México) e do Adriático, enquanto a Ultramontana, os Observantes de “além dos Alpes”, ou seja, do restante da Europa, da Terra Santa e da Argentina (Estatutos, 1622, p. 89-92).

2. Os franciscanos chegaram à Paraíba a pedido do povo e do Senado da Câmara, entre fins de 1588 e meados de 1589, poucos anos após a fundação da sede da capitania, e logo começaram a construir seu convento e missionar em aldeamentos do litoral e interior (Willeke, 1966, p. 174).



Fig. 1. Cruzeiro, adro e fachada do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, jun. 2022.

Fundado em 1589, suas obras foram iniciadas no ano seguinte, mas teve os detalhes de decoração interna e externa concluídos apenas na última década do século XVIII. Sua planta inicial é atribuída ao Fr. Francisco dos Santos (?-d.1612), que também teria traçado a casa de Olinda, em 1585.

transfere-se também ao nome do convento, que costuma ser cotidianamente citado como “Convento de São Francisco” (Barbosa, 1935, p. 24).

Considerado por Germain Bazin como o ápice da Escola Franciscana do Nordeste (Bazin, 1983, vol. 1, p. 149-150), o cenóbio seráfico da Paraíba guarda pequenas maravilhas da iconografia barroca luso-brasileira, como os azulejos lisboetas do século XVIII que decoram as paredes da igreja conventual e os nichos do adro, ou a pintura em *trompe l'oeil*³ do forro da nave do mesmo templo, as cenas da vida de seu orago no forro da capela mor, o forro da sacristia e, por fim, o forro da Casa de Orações dos Terceiros. Tal Escola, como foi destacado por Bazin, tem como característica principal não só uma certa padronização

3. Literalmente, “engana a vista”. Efeito comum na pintura barroca executada em tetos, que tenta utilizar todos os artifícios possíveis de luz, sombra e perspectiva para criar a ilusão de que a estrutura arquitetônica que a contém é, na verdade, uma janela para outro mundo, abrindo-se para as hostes celestes.

das plantas conventuais nas casas da Província de Santo Antônio do Brasil, mas também o uso profícuo de azulejos portugueses especialmente encomendados para a decoração de espaços internos e externos.

Na Paraíba isso não ocorreu de forma diferente, e vários espaços dentro e fora do Convento de Santo Antônio receberam, em épocas diversas, conjuntos de azulejos fabricados no Reino, sendo que o complexo abriga em sua galilé e em seu claustro alguns dos exemplares de ladrilhos portugueses com motivos fitomórficos policromos que se constituem, provavelmente, como os mais antigos existentes no Brasil, datados por João Manuel dos Santos Simões, na década de 1960, como sendo originários de meados do século XVII. Em suas pesquisas para o Corpus da Azulejaria Portuguesa da Fundação Calouste Gulbenkian, Simões não registrou silhares semelhantes em nenhum outro local, seja no Brasil, nas ilhas atlânticas ou em outras paragens coloniais por onde tenha se espriado a arte azulejar portuguesa.



Fig. 2. Azulejos portugueses policromos do século XVII, com motivos fitomórficos, galilé do Convento de Santo Antônio da Paraíba, João Pessoa. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2018.

Especificamente sobre os silhares da galilé, Santos Simões afirmou o seguinte:

A galilé que se abre para o adro por cinco portas, conforma-se com ordenação franciscana destes edifícios, mas é excepcionalmente valorizada por elementos decorativos que a tornam única *inter pares*. Além do portal da igreja, datado de 1734, distinguirei como excepcionais e inquietantes os azulejos do silhar que guarnecem, em 7 de alto, as paredes dos corpos laterais e atingem 12 na parte central. São os azulejos do esquema 2 x 2/1, um deles de estranhíssimo desenho e policromia – azul-forte, amarelo e verde – e de que não encontrei até hoje paralelo em Portugal. Na parte superior e inferior são estas composições limitadas por cercadura policroma de



Fig. 3. Azulejos portugueses policromos do século XVII, com motivos fitomórficos, claustro do Convento de Santo Antônio da Paraíba, João Pessoa. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2018.

acantos, modelo muito corrente na fabricação portuguesa dos meados do século XVII. (Simões, 1965, p. 211)

Quanto ao painel em tapete presente na parte inferior do claustro, Santos Simões foi mais sucinto ao destacar, contudo, que as peças não deviam estar adornando originalmente aquele espaço:

O claustro conserva também azulejos no piso inferior, tendo sido recomposto o silhar com os elementos que se encontram nesta e em outras partes do edifício, completando uma quadra e parte de outra. São azulejos de padrão policromo de grande repetição de 6 x 6/8, colocados entre barras também policromas de modelo pouco vulgar. (Simões 1965, p. 212)

É preciso também salientar que o Convento de Santo Antônio da Paraíba pode ser considerado como o ápice da Escola Franciscana do Nordeste, pois sua finalização arquitetônica se deu apenas no último quartel do século XVIII, ou seja, as soluções que foram sendo testadas nas outras doze casas seráficas da Província entre a Paraíba e o Recôncavo Baiano, quando aplicadas no conjunto paraibano, já estavam consolidadas. É esse o raciocínio a que se pode chegar a partir do que sustenta Germain Bazin:

O mais belo conjunto é o de João Pessoa. Dois muros divergentes, enfeitados com azulejos brancos, partem das duas extremidades da fachada e descem, em ressaltos, uma ladeira suave, até a cruz, cujo soco tem a mesma forma bulbosa dos campanários da região e no cume está enfeitado com um friso de pelicanos, emblemas da Paixão. Os muros do adro são arrematados por um parapeito de

Especificidades
da Paraíba:
Cultura Histórica
Franciscana e
Alegoria

volutas; seis capelas, contendo os passos em azulejos, se abrem, três em cada muro, sob os arcos de descarga; cada capela tem sobre ela um ornato representando o coro seráfico, cantonado de asas e selado com as cinco chagas. O conjunto é cercado de volutas. Cada muro é arrematado pela figura de um magnífico leão rugindo. Todo esse conjunto é anterior aos dois últimos andares do frontispício da igreja, que datam de 1779; o estilo é o mesmo que o do primeiro andar do frontispício e do pórtico nele contido, o conjunto pertencendo à série de trabalhos concluídos pela consagração da igreja em 1734, data conhecida por uma inscrição sob o pórtico. Contudo, os azulejos brancos que recobrem os muros e os azulejos azuis dos passos só foram colocados no fim do século XVII [sic]⁴. Sob as arcaturas dos passos, originalmente, devem ter sido colocadas cruzes simples, na espera de quadros figurados de azulejos. Quanto aos dois leões, penso que foram acrescentados da série de trabalhos realizados em 1779, na qual foi concluído o frontispício. (Bazin, 1983, vol. 1, p. 151-152)

No que se refere mais especificamente aos azulejos, no convento paraibano há desde frisos policromos do século XVII, com motivos repetitivos de folhagens estilizadas, como já destaquei, até silhares da Grande Produção Joanina lisboeta da primeira metade do século XVIII (Meco, 1998/1999, p. 11). Sua qualidade superior, aliás, impressionou de modo significativo a Mário de Andrade, na viagem que ele fez à capital da Paraíba, coletando material para suas pesquisas etnomusicais, em começos de 1929:

Os azulejos são dos mais ricos que já vi, suntuosos. O pátio exterior é murado por eles também e mostra nichos com cenas da Paixão ainda em azulejos magnificamente desenhados e que assim, emoldurados pelo nicho e distantes uns dos outros, a gente pode isolar, contemplar e gozar bem. (Andrade, 2015, p. 349)

O convento da Paraíba tinha uma função específica dentro da estrutura de instrução de noviços na Ordem: nele funcionava a Classe de Gramática Latina destinada a receber os postulantes recém-ingressos na vida religiosa, desde os primeiros anos de instalação da Custódia, quando ela ainda estava subordinada à Província lisboeta, e tal função foi reforçada nos *Estatutos*

4. Provavelmente temos aqui um erro de notação, pelo qual o revisor da tradução não se apercebeu, pois o pequeno trecho (entre "Contudo" e "século XVII") se trata de acréscimo de Bazin à edição brasileira. Todo esse revestimento azulejar do adro, assim como o silhar da nave da igreja conventual, apesar de encomendado nas oficinas lisboetas à mesma época das obras para a consagração do templo, na década de 1730, só foi de fato aplicado já ao final do século XVIII, nas guardanias de 1792-1793 (no interior da igreja) e 1795-1796 (adro), tendo ambos permanecido encaixotados nas dependências do convento por cerca de 60 anos (Willeke, 1966, p. 196).

Provinciais, já no raiar do século XVIII:

Para que os Estudantes, q haõ de ir à Filosofia, sejam bons Grammaticos, ordenamos que no Convento de nosso Padre S. Francisco da Cidade da Paraíba haja estudo de Grammatica, pois he o fundamento de todas as mais sciencias; para o qual elegerà o Irmaõ Ministro quando for em visita dês, ou doze Religiosos, que vir tem genio, & habilidade para as mais sciencias; & para Mestre do ditto estudo de Grammatica escolherá de toda a Provincia o Religioso, que estiver mais bem visto nella, para que da sua explicação se aproveytem os discipulos; ao qual Mestre izentamos de todo o Coro & obrigações do Convento. (Estatutos, 1709, p. 31)

O que cabe deixar bem claro aqui é que como local de formação inicial de noviços e também de [con]vivência entre religiosos e a população de seu entorno, diversos espaços do convento eram projetados para reforçar os exemplos de conduta cristã que, dentro da concepção barroca pós-tridentina, tinham nas imagens uma base privilegiada para transmissão da cultura religiosa, especialmente aquela calcada nos valores franciscanos. No caso específico da igreja conventual, destaca-se o friso que decora suas duas paredes laterais, cuja autoria foi atribuída por José Meco, no final dos anos de 1990 (Meco, 1998/1999, p. 12), ao mestre azulejeiro conimbricense Teotónio dos Santos (1688-1762), ativo em Lisboa desde inícios da década de 1730 até sua morte (Portela, 2018, p. 19).

A relação entre Teotónio dos Santos e a família franciscana em Portugal é bem conhecida: são de sua autoria os painéis monumentais do transepto e da capela-mor da igreja do Convento de São Francisco de Guimarães; os painéis do transepto da igreja do Convento de São Francisco de Évora (Meco, 1989, p. 56); e, por fim, os painéis da nave da igreja do Convento de São Gonçalo em Angra do Heroísmo (Meco, 1998/1999, p. 12), Ilha Terceira, nos Açores, casa que abrigou as clarissas entre meados do século XVI e o final do século XIX. Desse modo, não chega a espantar que tenha sido ele o escolhido para receber a encomenda dos azulejos que iriam adornar a casa paraibana. Os laços de sociabilidade indeléveis previamente existentes entre os mestres azulejeiros também devem ser considerados nesse caso, obviamente.

Teotónio foi aprendiz do grande mestre alentejano António de Oliveira Bernardes (c. 1662-1732) (Porto, 2004), tendo frequentado sua oficina lisboeta entre 1707 e 1711 (Meco, 1989, p. 56), além de também ter sido profundamente influenciado pelo traço do mestre P.M.P.⁵, que também atuava na oficina dos

5. Segundo José Meco, o Mestre P.M.P. até hoje não foi identificado, embora tenha sido um destacado colaborador da oficina dos Bernardes e tenha deixado uma grande produção espalhada em

Bernardes à época (Meco, 2020, p. 344-345). António, por sua vez, era pai de Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778), autor dos painéis com cenas da Paixão de Cristo que adornam os nichos do adro do convento da Paraíba (Meco, 1998/1999, p. 11). Policarpo começou a trabalhar com o pai em 1725, assumiu sua oficina a partir de 1730 (Meco, 1989, p.5) e pode, muito provavelmente, ter influenciado⁶ a indicação de Teotónio para os frades procuradores do convento paraibano, que tinham a tarefa de encomendar em Lisboa o silhar da nave da igreja em obras, com vistas à sua finalização para a consagração, planejada para meados dos anos de 1730. As datas coincidem, os contatos também, e nesse caso não seria absurdo considerar essa possibilidade.

Portanto, a especificidade do conjunto de azulejos da igreja conventual paraibana dos franciscanos se dá por duas vias: pela forma como a saga bíblica de José do Egito é apresentada, e também pela escolha do tema. Nele a narrativa sobre José do Egito, registrada no Gênesis, surge de forma única, com cada cena juntando-se à seguinte numa solução de continuidade que as recorta apenas por meio das formas arquitetônicas ou elementos da vegetação incorporados ao ambiente representado na imagem. O silhar conta a saga do Antigo Testamento por meio de um *storyboard* contínuo, reforçando a ideia da vida santa como exemplo, estratégia básica do uso de imagens religiosas como modelo de conduta, consoante à cultura histórica barroca pós-tridentina e à circulação de tratados sobre o uso de imagens religiosas (cf. Gabriele Paleotti, Francesco Borromeo, etc.).

Especificamente sobre esses azulejos, Santos Simões apresentou uma descrição bem técnica, embora ainda não dispusesse de documentos acerca de sua autoria ou da data em que eles foram, de fato, instalados nas paredes da igreja:

São dois os tipos da composição, ambos de uma mesma época que estará compreendida no período das obras iniciadas em 1718 e terminadas em 1734, data esta última que muito convém aos azulejos em estudo. Ao longo de ambas as paredes, desde a fundeira, são painéis lisos e contínuos, de 13 azulejos de altura, incluindo os das barras que os circundam e onde, na parte central, se conta a história de José do Egito em cenas sucessivas e sem outras soluções de continuidade que não sejam motivos arquitetônicos ou árvores incorporadas na própria

prédios civis e religiosos em Portugal e em algumas igrejas brasileiras, das ilhas e de Angola, em painéis assinados com suas iniciais e datados do primeiro quartel do século XVIII (Meco, 2020, p. 345).

6. Policarpo realizou diversos trabalhos para os franciscanos em Portugal após assumir a oficina paterna, dentre os quais se destacam, sem dúvida, o revestimento da sacristia do Convento de Santo Antonio do Varatojo em Torres Vedras, e os painéis da portaria do Convento de São Francisco de Alenquer, ambos executados ainda na primeira metade do setecentos. Informação disponível em: <http://www.monumentos.gov.pt/>. Acesso em: 07 out. 2022.



história. Não é apenas o excepcional comprimento dos painéis – os do lado da epístola e do evangelho têm 142 azulejos na extensão – o que notabiliza esta decoração, mas, acima de tudo, a correção do desenho e a boa qualidade da pintura. A barra envolvente é de folhas encurvadas brancas, entre as quais aparecem anjinhos sobre belo fundo azul-forte, com o centro marcado por cartela alongada. Na figuração há que admirar alguns pormenores de desenho nomeadamente o realismo anatómico da nudez da tentadora mulher de Putifar. [...] Junto às capelas colaterais, na área antes limitada pela teia, estão ainda 4 painéis (a dois por lado das portas de comunicação) do mesmo tipo e temática dos da nave (Simões, 1965, p. 211-212)

Fig. 4. Teotónio dos Santos, *José sendo colocado no poço para ser vendido como escravo por seus irmãos*, c. 1730-1740, detalhe de silhar de azulejos bicolores, parede da Epístola, igreja do Convento de Santo António da Paraíba, João Pessoa. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2018.

O peculiar destas imagens e da escolha do tema pelos seráficos está no fato tanto de elas terem passado mais de 60 anos esperando por sua instalação em seu destino final, pois as peças esmaltadas só foram realmente colocadas nas paredes da nave da igreja conventual entre 1792 e 1793 (Willeke, 1966, p. 196) – espaço a ser frequentado não apenas pelos religiosos professos e noviços em formação, mas também pelos moradores

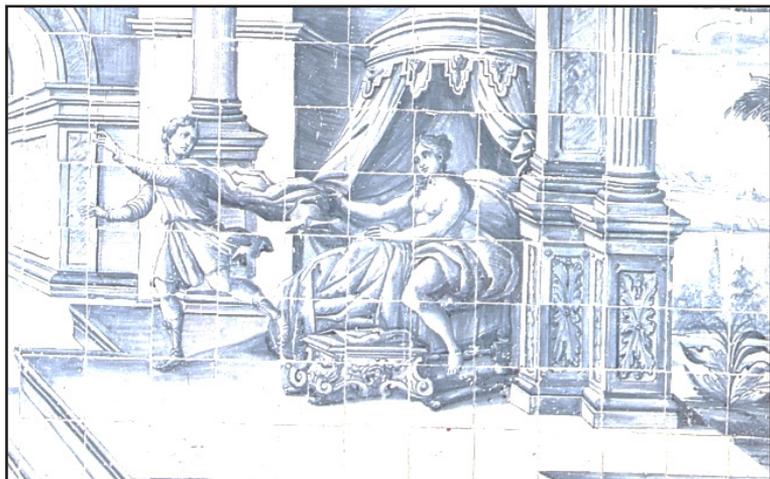
da sede da Capitania durante as missas e outros ritos cotidianos do templo – como também por revelarem certa predileção da família franciscana por essa narrativa, já que há outro silhar, com o mesmo tema e também executado por Teotónio dos Santos, decorando a nave da igreja do antigo Convento de São Gonçalo, casa das clarissas em Angra do Heroísmo, nos Açores.

Essas narrativas podem ser compreendidas como a cristalização de uma cultura histórica franciscana, que reinterpretava o discurso advindo de Trento e ao mesmo tempo o reforçava, usando as imagens como um instrumento tanto de catequese cotidiana como também modelos de conduta a serem compreendidos e seguidos pelos religiosos e fiéis. Trata-se da circulação de culturas, saberes e sociabilidades no mundo ibérico:

Fig. 5. Annibale Carracci, *José e a esposa de Putifar* (d'après Rafael), 1607. *Historia del Testamento Vecchio*, prancha 30. Gravura a talho doce; 13,1 × 17,9 cm. Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos. Domínio público.



Fig. 6. Teotónio dos Santos, *José foge da esposa de Putifar*, c. 1730-1740, detalhe de silhar de azulejos bicolores, parede da Epístola, Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba, João Pessoa. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2018.



visões de estar-no-mundo que se cristalizaram em arte e por meio dela nos fazem perceber o lugar em que os seráficos se colocavam e queriam estar, ou seja, inculcando valores e sensibilidades na América portuguesa por meio de uma cultura histórica que era, essencialmente, franciscana. Além disso, se calcava também numa prática comum do Barroco, a da circulação de modelos por meio de gravuras, iniciada com a *Historia del Testamento Vecchio*, com desenhos de Annibale Carracci (1560-1609), gravada por Sisto Badalocchio (1585-1647) e Giovanni Lanfranco (1582-1647) e impressa por Giovanni Orlandi (1590-1640), em Roma, em 1607, com base nos afrescos feitos por Rafael Sanzio (1483-1520) e os assistentes de sua oficina nas 13 abóbodas da *loggia* do segundo andar dos Palazzi Apostolici, no Vaticano e conhecidos como a *Bíblia de Rafael*. Cada uma das abóbodas está ornada com quatro cenas do Antigo Testamento, totalizando 52 imagens.

Dentre tantas histórias do Antigo Testamento narradas na *Bíblia de Rafael*, os franciscanos escolheram a de José do Egito para adornar os azulejos das paredes da igreja do convento da Paraíba. Era comum que estampas, gravuras e emblemas servissem de modelos para pinturas, forros e retábulos no Barroco do Novo Mundo e também na arte azulejar em Portugal entre os séculos XVII e XVIII⁷. Contudo, foi justamente a saga de um jovem que conheceu todas as adversidades possíveis, mas permaneceu firme em sua fé, aquela selecionada para tocar a sensibilidade e servir de exemplo de vida pia aos fiéis, noviços ou frades professos que viessem a adentrar as paredes daquela igreja da longínqua Paraíba durante as missas e outros serviços religiosos que lá se realizassem. Mais do que ninguém, os frades franciscanos sabiam que a imagem possui um poder de persuasão significativo entre populações iletradas e/ou de religiosidade mais simplória, daí o fato de possuírem, em suas bibliotecas conventuais, diversas obras de emblemática, a fim de subsidiar a formação de seus noviços no que se refere à construção de imagens mentais alegóricas para uso nas prédicas dos sermões ou na catequese⁸.

Desse modo, a jornada de José do Egito entre a traição de seus

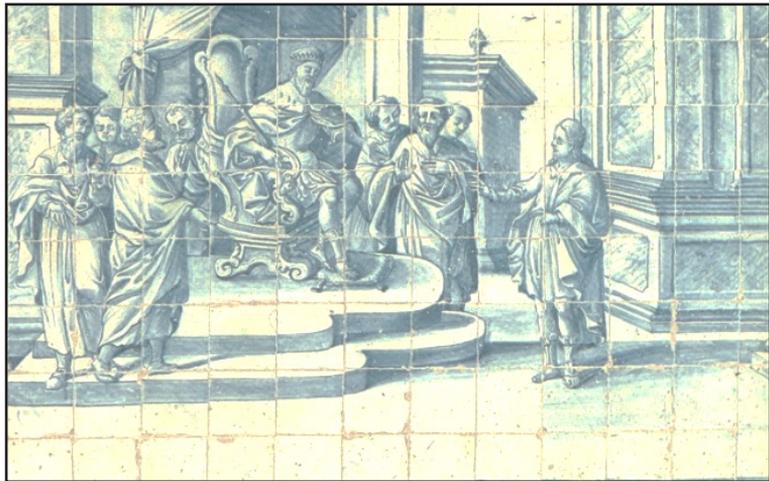
7. Sobre a circulação de modelos europeus por meios de gravuras no espaço colonial, ver: Bohrer, 2020; e Santiago, 2009. Sobre o uso de emblemas como modelos para a azulejaria nos espaços franciscanos na América portuguesa, ver: Oliveira, 2020. Aqui me refiro preferencialmente à *Historia del Testamento Vecchio*, de Carracci, por ser a obra mais antiga que se conhece com gravuras reproduzindo a *Bíblia de Rafael*. Contudo, após sua publicação original circularam diversas outras versões das cenas criadas por Rafael nas *loggie* do Vaticano, das quais a mais famosa é a chamada *Bíblia de Demarne*, ou *Histoire Sacrée de la Providence*, gravada por Michael Demarne, baseando-se também em outros artistas, e publicada em Paris entre 1728 e 1730, em formato *in folio* e três volumes.

8. A esse respeito, ver: Oliveira, 2020.

Fig. 7. Teotónio dos Santos, *José interpreta os sonhos do padeiro e do copeiro na prisão*, c. 1730-1740, detalhe de silhar de azulejos bicolores, parede da Epístola, Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba, João Pessoa. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2018.



Fig. 8. Teotónio dos Santos, *José interpreta o sonho do faraó*, c. 1730-1740, detalhe de silhar de azulejos bicolores, parede da Epístola, Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba, João Pessoa. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2018.



irmãos, a escravidão e o triunfo como ministro do faraó, sem nunca esmorecer em sua fé, transcende seu sentido original e passa a ter também uma mensagem alegórica, pois cada elemento em cena, cada imagem, cada um de seus detalhes se traveste numa mensagem metafórica relacionada à missionação entre os gentios, à perseverança entre os colonos, à retidão na fé cristã que devia ser perseguida como único objetivo de vida de todo cristão, fosse ele um noviço em formação, um frade professo, um irmão terceiro ou um simples fiel que lutava contra as agruras da vida na colônia.

Kunstwollen & Alegoria

De modo geral, a arte do azulejo é vista, nos estudos de História da Arte em Portugal, como uma expressão local do Barroco total, não só por sua ligação direta com a arquitetura e sua integração aos projetos de espaços públicos e privados, fossem eles civis,



Fig. 9. Teotónio dos Santos, *José percorre o Egito como ministro do faraó*, c. 1730-1740, detalhe de silhar de azulejos bicolores, parede do Evangelho, Igreja do Convento de Santo António da Paraíba, João Pessoa. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2018.



Fig. 10. Teotónio dos Santos, *José recebe seus irmãos para lhes vender trigo sem se revelar*, c. 1730-1740, detalhe de silhar de azulejos bicolores, parede do Evangelho, Igreja do Convento de Santo António da Paraíba, João Pessoa. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2018.

militares ou religiosos, mas também por ser, especialmente no século XVIII, uma forma de expressão artística que se integrava às representações de estar-no-mundo vigentes por transmitir, de forma direta, a estética da Corte aos quatro cantos do Império ultramarino⁹. A esse respeito afirma Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara:

[...] sobretudo durante o século XVIII [...] a arte do azulejo foi uma força ativa no contexto arquitetônico e um componente essencial da versão portuguesa da Arte Total, em sua relação de interdependência não só com a arquitetura, mas também com a pintura, a escultura e outras artes decorativas. (Câmara, 2006, p. 268)¹⁰

9. Para uma visão mais aprofundada sobre essa discussão, ver: Sobral, 1999, p. 303-315.

10. O texto original: “[...] particularly during the 18th century [...] the art of the azulejo was an active force in the architectural context and an essential component of the Portuguese version of

Acredito que esse entendimento pode ser enriquecido se a ele for agregado o conceito de *kunstwollen* ou “vontade artística” de Alois Riegl (1858-1905), que em termos gerais pode ser explicado pela incorporação de elementos do “gosto” partilhado entre o artista e seus contemporâneos e que se cristaliza em sua obra, inadvertidamente. De modo geral, essa “vontade humana”, para Riegl,

[...] se volta diretamente para a autossatisfação em relação ao ambiente em que está inserida (no sentido mais amplo do termo no que se refere ao ser humano, externamente e internamente). A *Kunstwollen* criativa regula a relação entre o homem e os objetos tal como os percebemos com nossos sentidos; é assim que damos, sempre, forma e cor às coisas. [...] Contudo, o homem não é um ser percebendo as coisas exclusivamente com seus sentidos (passivo), mas também um ser que tem vontades (ativo). Consequentemente, o homem quer interpretar o mundo de um modo mais fácil, tanto o quanto isso concordar com suas motivações internas (que podem mudar de acordo com nações, locais e época). (Riegl *apud* Symons, 2013, p. 100)¹¹

A essa ideia de “vontade artística”, em que o artista está profundamente amalgamado a seu próprio tempo e a suas práticas e gostos, há que se agregar também o conceito de alegoria, uma linguagem que já não faz parte do repertório cotidiano no mundo em que vivemos, mas que no contexto do Barroco era partilhada pelos mais diversos estratos sociais de forma extremamente fluida e naturalizada. Nesse sentido, cabe utilizar o entendimento de Walter Benjamin sobre a linguagem alegórica para pensar tanto o uso de um certo tipo de história trágico-heroica como exemplo edificante aos fiéis, mas também o fato de os membros da família franciscana escolherem, por mais de uma vez, a saga de José do Egito para decorar espaços de sua ordem, nas ilhas do reino e na América portuguesa, já que para Benjamin, a alegoria é uma forma de representação que se relaciona a uma determinada realidade histórico-social. Ele a entendia como uma forma de linguagem por meio da qual as coisas falam indiretamente, utilizando uma série de relações simbólicas entre signos ligados entre si em diferentes níveis. Benjamin via a alegoria como uma

Total Art, in its relationship of interdependency not only with architecture but also with painting, sculpture and other decorative arts”.

11. O texto original: “[...] human *Wollen* [...] is direct towards self-satisfaction in relation to the surrounding environment (in the widest sense of the word, as it relates to the human being externally and internally). Creative *Kunstwollen* regulates the relation between man and objects as we perceive them with our sense; this is how we always give shape and color to things. [...] Yet man is not a being perceiving exclusively with his sense (passive), but also a longing (active) being. Consequently, man wants to interpret the world as it can most easily be done in accordance with his inner drive (which may change with nations, location and time)”.

forma de significação caracterizada pela ambiguidade, já que ela permite uma infinidade de interpretações simultâneas¹². No pensamento de Benjamin, a alegoria é vista como uma forma de pensar que supera a representação meramente referencial da realidade e permite uma compreensão mais profunda e crítica dessa realidade, como um processo de significação que cria conexões entre coisas aparentemente diferentes, permitindo um entendimento mais profundo e complexo do mundo que nos cerca.

Por isso mesmo, trata-se de utilizar essa chave de entendimento para tentar se aproximar um pouco mais desse universo dos seráficos na Paraíba do setecentos. Algumas alegorias e simbologias, nesse sentido, podem ser identificadas na motivação do tema (a saga de José do Egito) e em sua escolha para decorar um convento franciscano localizado numa pequena província periférica do Brasil colonial. Podem ser identificadas duas ideias fulcrais na narrativa, a saber:

- 1 – Apesar das adversidades, por que passa, José não perde sua fé em Deus e, por isso, é abençoado com o dom da interpretação dos sonhos;
- 2 – Justamente por ser José perseverante em sua fé, Deus o premia com o reconhecimento de sua sabedoria pelo faraó, o que demonstraria que somente os justos e fiéis triunfam sobre as adversidades d'uma terra estranha.

A saga de José do Egito aparece, desse modo, como um Teatro Moral, que deveria orientar os fiéis em sua conduta no dia-a-dia, apresentando dentro de uma narrativa linear e que remete a uma determinada cultura histórica tridentina barroca, onde a representação da narrativa bíblica é vista como uma explicação concisa da História da Humanidade, servindo como um exemplo didático frente à vida cotidiana. E como todo Teatro Moral, essa história remete à perseverança e circunspeção de seu personagem principal: sobre ele recaem todos os infortúnios, mas isso não o abala em sua bondade e nem o faz culpar seus algozes, mas apenas aceitar seu destino. Aliás, essa é uma prática tradicional do catolicismo romano que só foi reforçada pelos tratados de inspiração tridentina surgidos desde o final do século XVI para orientar artesãos, artífices e arquitetos tanto na correta construção como na adequada decoração de novos templos católicos¹³.

A escolha das cenas ali reproduzidas e o modo como são

12 Benjamin tratou pela primeira vez do conceito de Alegoria em sua tese de livre docência, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, que foi rejeitada em 1925 pelo Departamento de Estética da Universidade de Frankfurt. Nessa obra ele se propôs a fazer uma nova leitura sobre o drama trágico alemão do século XVII, e a publicou em 1928, em Berlim, tendo o texto se convertido em sua principal discussão sobre o tema. Ver, especialmente: Benjamin, 2011, p. 167-253.

13. Cf. Borromeo, 1985; Paleotti, 2012. Sobre Borromeo e sua influência no período pós-concílio, ver também: Gallegos, 2004.

apresentadas, no entanto, pode dizer muito mais sobre a conjuntura local da época em que foram feitas do que exatamente o projeto missionário tridentino dos franciscanos na Paraíba, que se cristalizava na formação de seus noviços, no acervo de suas bibliotecas conventuais – convenientemente fornidas de obras de Emblemática e tratados que utilizavam uma linguagem alegórica que os frades em formação deviam aprender para utilizar em seus sermões durante os anos de missão¹⁴.

Ao modo de um arremate

Não se trata de fazer aqui uma interpretação hegeliana de tais imagens, longe disso, muito menos de concebê-las apenas como reflexo de seu *Zeitgeist*. Mas tal como Braudel afirmava, a arte não pode ser pensada de modo histórico se não for levado em consideração também todo o contexto socioeconômico de seu local de produção (Braudel, 2007, p. 34). Giulio Carlo Argan, por exemplo, afirmava que toda a arte europeia do século XVII – à qual se pode agregar a arte do azulejo português trasladada para o Brasil no século XVIII – era “animada por um espírito de propaganda” (Argan, 2004, p. 60), pois a linguagem alegórica reduzia conceitos a imagens, atribuindo-lhes uma força demonstrativa que atingia diretamente a sensibilidade do espectador: para a Igreja Romana, “o principal objetivo da imagem [era] induzir no fiel o estado de ânimo e a atitude modesta e humilde que ele deve[ria] assumir para dirigir-se a Deus” (Argan, 2004, p. 103).

Para Argan, portanto, o Barroco conduz a uma indefinição das fronteiras entre as várias artes, posto que pintura, escultura e arquitetura se tornam extremamente complementares e imprescindíveis umas às outras, pois sua junção na apoteose barroca potencializa suas possibilidades alegóricas. Tal entendimento, de indefinição entre as fronteiras artísticas, vai no mesmo sentido da percepção de Aloïs Riegl sobre aquilo que ele

chamou de *kunstwollen* e que pode, via de regra, ser traduzido por “vontade artística”: o conceito representa a possibilidade de surgirem afinidades formais e estilísticas entre a produção de indivíduos oriundos de uma mesma época e de uma mesma região, abrangendo todas as áreas culturais¹⁵. Desse modo, para ele as formas de expressão cotidianas, cristalizadas em objetos de uso corriqueiro no dia-a-dia, ou seja, naquilo que hoje é chamado de cultura material, seriam de extrema importância para a compreensão de um determinado estilo.

No que se refere especificamente à Arte Barroca, para Riegl, ela se constituía numa forma de expressão peculiar, extraordinária,

14. Sobre as obras de Emblemática nos acervos das bibliotecas conventuais franciscanas da Província de Santo Antônio do Brasil, ver: Oliveira, 2020.

15. Impossível não pensar aqui nas formulações de José Antonio Maravall acerca do “conceito de época” em *A Cultura do Barroco*, publicado originalmente em 1975 na Espanha (Maravall, 1997).

justamente por conter uma característica que lhe era intrínseca: parecer tratar de algo irreal, que arrebatava o observador numa perturbação e merecia ser problematizada em contraposição ao apelo de admiração passiva e harmoniosa suscitado pela Arte da Antiguidade ou da Renascença (Riegl, 2010, p. 94). Para Riegl – assim como para seus predecessores – a arquitetura teve um papel central no fenômeno artístico que se tornaria o Barroco, especialmente por ser ela a primeira a moldar o novo estilo e fomentar seu desenvolvimento, ao exigir soluções decorativas que se amalgamassem à nova expressão artística e dessem vazão à *kunstwollen* surgida na segunda metade do seiscentos, na Roma tridentina. Mais do que isso, como afirma Alain Mérot, para ele “a arte barroca se constitui numa expressão dos *affetti*, intensificando o elemento psicológico” (Mérot, 2007, p. 54).

Por fim, se pode afirmar, assim como Fernando Rodríguez de la Flor, que o Barroco se constituiu numa época que “se quis fazer inteligível sobretudo por meio das imagens e da reflexão sobre o que as origina e lhes confere uma existência e um estatuto ontológico ambíguo” (De la Flor, 2009, p. 6). No caso da arte dos azulejos portugueses trasladados para a América portuguesa, têm-se a cristalização não apenas da ideia de arte total, tão afeita à cultura do próprio Barroco, mas também à circulação de modelos artísticos entre os centros e as periferias de uma forma muito peculiar: num primeiro movimento, as oficinas lisboetas de azulejaria se constituem como periferias do Barroco italiano, ao utilizar gravuras avulsas e compêndios de imagens impressas como guias para reproduzir os modelos irradiados da Roma tridentina; no movimento seguinte, ampliado para a América portuguesa, os revestimentos esmaltados em azul e branco cruzam o Atlântico e chegam a uma periferia que também era periferia dos domínios da coroa lusa, uma pequena capitania cuja conquista fora tão árdua e complexa, demandara tantos anos e tentativas, que nasceu com o selo real e desde seus primeiros anos contou com a cultura franciscana na construção de seus espaços e de seu cotidiano: a Paraíba, terra que tomou o nome de seu maior rio, que diziam ser de águas ruins. Mas essa já é outra história.



Referências

- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o Barroco. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1986].
- BARBOSA, Cônego Florentino. O Convento de São Francisco: estudo histórico e crítico compreendendo todos os períodos, desde a sua fundação até a actualidade. **Revista do Instituto Historico e Geographico Parahybano**, n. 8, 1935, p. 3-24.
- BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. 2 vols. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983 [1956].
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [1928].
- BOHRER, Alex Fernandes. **O discurso da imagem**: invenção, cópia e circularidade na arte. Lisboa: Lisbon International Press, 2020.
- BORROMEO, Carlo. **Instruciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos**. Introdução, tradução e notas de Bulmaro Reyes Coria. Nota Preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. Cidade do México: Imprenta Universitaria/ UNAM, 1985 [1577].
- BRAUDEL, Fernand. **O modelo italiano**. Tradução de Franklin de Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1994].
- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. Portuguese Baroque Art in Colonial Brazil: the Heritage of 18th-Century *Azulejos*. In: LÉVAI, Csaba (org.). **Europe and the world in European historiography**. Pisa: Edizioni Plus; Pisa University Press, 2006, p. 267-280.
- DE LA FLOR, Fernando Rodríguez. **Imago**: la cultura visual y figurativa del Barroco. Madri: Abada Editores, 2009.
- ESTATUTOS Generales de Barcelona para la familia cismontana de la Regular obseruancia de N. P. San Francisco, vltimamente reconocidos y con mejor metodo dispuestos en la Congregacion general, celebrada en la ciudad de Segouia el año del Señor de 1621. siendo Ministro General de toda la Orden el Reuerendissimo Padre fray Benigno De Genoua: Recebidos y aprouados con pleno consentimiento de los Padres que en la dicha Congregacion se hallaron. En Madrid: En la Imprenta Real, Por Tomas Iunti, Impressor del Rey nuestro señor, Año MDCXXII [1622].
- ESTATUTOS da Provincia de S. Antonio do Brasil Tirados de varios Estatutos da Ordem, accrescentando nelles o mais util, & necessario, à reforma desta nossa Provincia, feytos, ordenados, & aceytos no Capitulo, que se celebrou na caza de N. P. S. Francisco da Cidade da Bahia aos 14 de Fevereiro de 1705, em q foy eleyto Ministro Provincial o Irmão Prégador, & ExCustodio Frey Cosme do Espirito Santo, filho

desta Provincia, e outra vez aceytos em o seguinte capitulo, que se celebrou em o Convento de Santo Antonio de Seregippe do Conde aos 3 de Janeiro de 1708, em que foy eleyto Ministro Provincial o Irmão Prégador Frey Estevam de Santa Maria, filho da mesma Provinca, confirmados Auctoritate Apostoloca pelo eminentissimo Senhor Dom Miguel Angelo Conti, Nuncio Apostolico nestes reynos, cardial da Santa Igreja Romana, com vezes de Geral da Ordem em Portugal, dados á estampa pelo Irmão Fr. Gonsalo de Santa Isabel, leitor de Theologia, Custodio actual, & Procurador da mesma Provincia, Visitador, & Presidente do Capitulo, que se celebrou na Provincia de São Antonio dos Capuchos de Portugal. Lisboa: Na Officina de Manoel & Joseph Lopes Ferreyra, MDCCIX [1709].

GALLEGOS, Mathew. Charles Borromeo and Catholic tradition. **Sacred Architecture Journal**, v. 9, 2004. Publicação eletrônica. Disponível em: <https://www.sacredarchitecture.org/articles/charles-borromeo-and-catholic-tradition>. Acesso em: 21 fev. 2023.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco**: análise de uma estrutura histórica. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 [1975].

MECO, José. **Azulejaria portuguesa**. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1989.

MECO, José. A expansão da azulejaria portuguesa. **Oceanos**, Lisboa, n. 36/37, out. 1998/ mar. 1999, p. 08-17.

MECO, José. A Azulejaria Portuguesa da Coleção Berardo. In: SILVA, Álvaro *et al* (orgs.). **800 Anos de História do Azulejo/ 800 Años de Historia del Azulejo**: Museu Berardo Estremoz. Estremoz: Câmara Municipal de Estremoz; Museu Berardo Estremoz, 2020, p. 221-743.

MÉROT, Alain. **Généalogies du Baroque**. Paris: Gallimard, 2007.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Emblemas e pedagogia seráfica: a convergência de dois mundos nas livrarias franciscanas da Província de Santo Antônio do Brasil no setecentos (Bahia, Pernambuco e Paraíba). **Cadernos de História da Educação**, v. 19, n. 2, p. 112-143, mai./ago. 2020. DOI: <https://doi.org/10.14393/che-v19n2-2020-10>.

PALEOTTI, Gabriele. **Discourse on sacre and profane images**. Introdução de Paolo Prodi. Tradução de William McCuaig. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012 [1581].

PORTELA, Miguel. O pintor de azulejos Teotónio dos Santos [1688-1762]: novos dados para a sua biografia” **O Ribeira de Pera**, II Série, n. 177, 31 jan. 2018, p. 19.

PORTO Editora. António de Oliveira Bernardes [verbete]. **Infopédia**. Porto: Porto Editora, 2004.

RIEGL, Alois. **The origins of Baroque Art in Rome**. Organização e tradução de Andrew Hopkins e Arnold Witte. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010 [1908].

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

SIMÕES, João Manuel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil: 1500-1822**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SOBRAL, Luís de Moura. Um bel composto: a obra de arte total do primeiro barroco português. In: SOBRAL, Luís de Moura & BOOTH, David W. (orgs.). **Struggle for synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII - vol. 1**. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999, p. 303-315.

SYMONS, Stephane. **Walter Benjamin: presence of mind, failure to comprehend (Social and Critical Theory)**. Boston: Brill Academic Publishers, 2013.

TEIXEIRA, Vítor Gomes. **O movimento da Observância Franciscana em Portugal (1392-1517): História, património e cultura de uma experiência de reforma religiosa**. Porto: Centro de Estudos Franciscanos; Editorial Franciscana, 2010.

WILLEKE, Fr. Venâncio (OFM) [introdução e notas]. Livro dos guardiães do Convento de Santo António da Paraíba (1589-1885). **Stvdia**, n. 19, p. 173-207, dez. 1966.



Tradição judaico-cristã e trânsitos ultramarinos no acervo azulejar da Igreja do Carmo de João Pessoa, Brasil

Felipe Eugênio da Silva

arquiteto.felipesilva@gmail.com

Introdução

No cenário das navegações ultramarinas empreendidas por nações europeias, inicialmente durante o período quinhentista para fins de expansão comercial e, por conseguinte, territorial, a Igreja Católica então fragilizada em sua proeminência política e religiosa ante o avanço do movimento Protestante forjou – na possibilidade de ocupação de territórios então desconhecidos – a oportunidade para dilatar as fronteiras do mundo católico. O então chamado “Novo Mundo” compreendido pelo continente americano fora, desde os primeiros tempos da sua colonização por Portugal e Espanha, o receptor das reformas culturais desde então empreendidas pela Igreja nos reinos católicos como meio de reação contrarreformista.

O programa da contrarreforma sistematizado durante o Concílio de Trento (1545-1563) compunha-se de fatores capazes de conservar e atrair as populações ao seio da Igreja, reafirmando as doutrinas dogmáticas ao tempo em que contrariava as narrativas elaboradas pelos teólogos reformistas. Neste íterim, a dinâmica missionária empreendida, sobretudo, pelas Ordens religiosas passou a ser intensificada através dos recursos de catequização e comunicação das massas. Nos territórios conquistados, a então recentemente fundada Companhia de Jesus tornou-se modelo de pedagogia catequética sendo umas das instituições que mais eficazmente traduziu o espírito da contrarreforma manifesto, não apenas na prática missionária, mas igualmente na utilização de recursos e técnicas úteis para comunicar os seus princípios. Dentre estas, a palavra e a imagem compunham a dúplice capacidade de atração aos gentios progressivamente iniciados ao grêmio da Igreja, bem como às populações já pertencentes a este. O discurso persuasivo ante temas de cunho espiritual, moral e doutrinário somado a representações iconográficas cuja apreensão fazia-se de

modo imediato, figurou entre os missionários como a principal ferramenta proselitista da reação católica. Acerca da capacidade persuasiva da dinâmica jesuítica enquanto prática “barroca” por excelência, Santos destaca que:

Para atraí-las não recusam em lançar mão de recursos extremos, de natureza até profana: interpretando-lhes os góstos materialistas, deleitando-lhes os sentidos, deslumbrando-as pelo luxo e pelo maravilhoso. (Santos, 1951, p. 57)

Numa síntese dessa abordagem, tem-se a comunicação como fator decisivo para o alcance do objetivo delineado pela resistência católica e sua expansão no ultramar, cujos atributos de naturezas variadas foram eficazmente conjugados na arquitetura e na arte que se configurava naquele período. Como afirmação dessa pedagogia, Gasparini, tomando como cenário a América enquanto território da intervenção ibérica – culturalmente católica – demonstra os desdobramentos de Trento na produção artística aqui engendrada:

A difusão da retórica, como discurso persuasivo, encontra na América Latina um campo fértil e uma aplicação fanática nas atividades artísticas manejadas pelo único poder que as controlava: a Igreja. A pintura e as imagens volumétricas, mais do que revelarem os sentimentos religiosos dos artistas e artesãos que as fizeram, revelam claramente que foram feitas para atuarem sobre os fiéis a fim de despertarem a devoção. Este afã de persuadir e convencer utiliza a pintura e as imagens como algo puramente instrumental, como fenômeno visível, publicitário, argumento de persuasão e, às vezes, como impulso para despertar a imaginação [...]. (Gasparini, 1997, p. 44)

No interior do debate reformista protestante, o recurso imagético tornou a ser questionado enquanto um desvio praticado pela Igreja Católica e, portanto, passível de ser revisado e mesmo evitado de acordo com as interpretações formuladas por teólogos luteranos e calvinistas. A utilização bem como a promoção da fatura imagética por parte da Igreja, a qual considerava vital para as dinâmicas litúrgica e doutrinária – uma vez que reafirmada no Concílio de Trento – passou a ser impulsionada mediante o fortalecimento do catolicismo durante o século XVII, corroborando com a vitória desse partido manifesto nas mais diferentes técnicas artísticas e construtivas representadas, sobretudo, nos monumentos religiosos edificadas nesse período desde a Europa, até os territórios ocupados pelo domínio ibérico.

A proeminência do catolicismo em Portugal enquanto nação historicamente aliada da Igreja, garantiu à reação contrarreformista o alcance da fé aos lugares exclusivamente acessados através das expedições marítimas financiadas pela Coroa. O trânsito ultramarino iniciado pela então metrópole numa ativa promoção política do reino sobre os territórios conquistados, promoveu um intenso processo de aclimação da cultura lusitana na América Portuguesa, cuja primeira fase de assimilação deu-se mais expressivamente a partir da arte promovida pela Igreja.

A disposição de Portugal enquanto reino receptor de novidades tecnológicas desenvolvidas em outros países europeus, assim como a sua proeminência no exercício das navegações, contribuiu por caracterizar a Idade Moderna como um período de movimentação e desenvolvimento cultural vivenciado na Europa entre os séculos XVI e XVIII, do qual Portugal fez-se partícipe, sobretudo, enquanto agente importador (Stols, 2014). Os métodos de reprodução tipográfica e a sua crescente popularização nos Países Baixos, possibilitaram à Europa uma nova forma – mais ampla e acelerada – para a circulação de informações. A política portuguesa de importação de livros visando o arrojamento do cenário cultural no reino veio colaborar para o trânsito de literatura, artes e tecnologias úteis no período em que Portugal destacava-se pela expansão do seu poder político e territorial.

O trânsito de técnicas artísticas dá-se, também, em torno do trânsito da imagem e seus sucessivos desdobramentos, de acordo com o espaço, campo ou ideia a que sejam referentes. É desse partido que a utilização de modelos pré-existentes surge como um método adotado pela Igreja de modo a controlar a reprodução de padrões iconográficos para a ornamentação de espaços religiosos.

Araújo, considerando o trabalho do pesquisador português Antônio Pedro Machado Gonçalves Dias, destaca que:

[...] Portugal importou frequentemente obras de arte religiosa da Itália e dos Países Baixos. Também era comum a transferência de artistas estrangeiros para as terras lusitanas, sendo eles italianos, franceses, flamengos, com o objetivo de trabalharem nos principais canteiros de obras das igrejas, mosteiros e palácios portugueses. (Araújo, 2007, p. 40)

Neste ínterim, o ideal contrarreformista viu-se igualmente legitimado pelo humanismo de origem ainda renascentista e pelos variados métodos artísticos provenientes de outros territórios culturalmente mais desenvolvidos. De modo singular, a participação das Ordens regulares na absorção e multiplicação de expertises a partir dos colégios e universidades que passaram a pontuar nas principais cidades portuguesas, tornaram-se centros de irradiação desse humanismo.

Portugal conta com, em meados do século XVI, com duas universidades: uma em Coimbra, transferida de Lisboa em 1537, e uma nova em Évora, fundada por jesuítas em 1559. [...] Na própria corte e em várias cidades funcionam *Estudos Gerais e Aulas Públicas*, escolas frequentemente mantidas pelos jerônimos, uma ordem que, nos seus mosteiros de Belém, Santa Cruz de Coimbra e Guimarães, distingue-se pela atividade intelectual. Os jesuítas abrem novos colégios nas principais cidades – em Lisboa, no Porto, em Braga, Bragança, e Évora – e mesmo no ultramar – na Madeira, em Funchal e nos Açores, em Angra do Heroísmo e Ponta Delgada, em Luanda, Goa, como também em várias cidades do Brasil: em Salvador, Olinda, Rio de Janeiro e São Paulo. (Stols, 2014, p. 59)

Na América portuguesa a disposição para absorção cultural da metrópole será uma realidade impetrada pelos colonizadores portugueses tendo, do mesmo modo, os espaços de função eclesiástica como principais baluartes de uma cultura predominantemente eurocêntrica. No Brasil essa produção viu-se expandida, inicialmente, a partir da instalação das Ordens regulares que, enquanto instituições patrocinadas pelo sistema de padroado, comumente empregavam acentuado porte arquitetônico e ornamental na construção de seus edifícios. Os conjuntos eclesiásticos de igrejas, conventos, seminários e colégios figuraram, sobretudo, durante os séculos XVII e XVIII,

como centros de concentração da produção artística de raiz luso-brasileira.

Dentre as principais técnicas importadas de Portugal, a adesão ao azulejo enquanto recurso ornamental e, posteriormente, de função comunicacional, conferiu aos edifícios de função religiosa ou civil, uma identidade intimamente relacionada à metrópole. Nos planos compostos pelas várias peças de cerâmica vitrificada é, ainda atualmente, possível identificar padrões, costumes e fatores variados que balizaram o imaginário característico dos séculos XVII e XVIII, quase sempre, permeado de intensa subjetividade religiosa. A utilização do azulejo no Brasil rendeu, de acordo com Bury, com base no levantamento realizado no século XX por João Miguel dos Santos Simões, uma vasta coleção de relevante qualidade artística.

Não havendo manufatura local, todos eram importados de Portugal. A partir do século XVII, o gosto pelos azulejos se estabeleceu com tanta firmeza que às vezes eram imitados por fac-símiles pintados. Normalmente, só azulejos da mais alta qualidade eram enviados ao Brasil, de modo que os exemplares brasileiros estão entre os melhores existentes de sua época e tipo – sendo que alguns são únicos no gênero. (Bury, 2006, p. 196)

Nas igrejas coloniais situadas no perímetro litorâneo do Brasil com destaque às cidades de Recife, Salvador e Rio de Janeiro, encontram-se significativos exemplares da azulejaria portuguesa. Também em João Pessoa, na Paraíba, nos conjuntos edificadas pelas Ordens franciscana e carmelita, respectivamente, coleções de painéis setecentistas ornaram todo o perímetro lateral das naves das igrejas conventuais as quais, ainda atualmente, se constituem como exemplares únicos da azulejaria colonial de aspecto religioso na cidade.

Em ambos os casos, tratando-se de espaços construídos por Ordens religiosas e, portanto, portadores de programa iconográfico definido, os painéis de azulejos, sobretudo, a coleção existente na Igreja de Nossa Senhora do Carmo do conjunto carmelita da Paraíba, destaca a identidade da Ordem na composição imagética das cenas representadas num acervo de dez painéis de tipologia historiada.

A Igreja de Nossa Senhora do Carmo de João Pessoa constitui um dos principais exemplares arquitetônicos do período colonial brasileiro capaz de expressar a partir da sua conjugação ornamental a utilização da azulejaria enquanto recurso imagético

e, portanto, comunicador dos valores tradicionais da instituição responsável pelo edifício. A coleção de vinte silhares policromos em nuances de branco e azul-cobalto conforma um relevante testemunho do trânsito de técnicas artísticas oriundas de Portugal para provisão dos espaços de função religiosa no Brasil durante o período colonial. Compõem o acervo oito painéis de guarnição com motivos fitomórficos (flores e folhagens) instalados nos intervalos entre as portadas e retábulos laterais; dois painéis de canto de composição parcialmente aleatória, sitos nos espaços de ligação das paredes da nave com o arco-cruzeiro; e dez painéis historiados contendo em sua extensão a representação de narrativas lendárias da tradição carmelita, dispostos por toda a espacialidade interna da igreja.

No conjunto de silhares historiados, destacam-se dois painéis sitos imediatamente abaixo dos púlpitos laterais. Trazem enquanto representação dois momentos emblemáticos da saga dos profetas Elias e Eliseu, de acordo com as narrativas descritas nos Livros dos Reis, do Antigo Testamento. A presença dessas representações destaca, fundamentalmente, a identidade e herança iconográfica desenvolvidas pela Ordem Carmelita ao longo da sua história.

A partir das primeiras expressões artísticas desenvolvidas pela Ordem durante o período da Baixa Idade Média, as representações do profeta Elias passaram a tomar gradativa projeção no programa iconográfico carmelitano. Desde iluminuras manuscritas em materiais de uso litúrgico até o interior de espaços de culto, a figura de Elias passou a agregar em si mesma a capacidade de evidenciar a proeminência da antiguidade da Ordem, fator que, historicamente, fora propagado como meio de justificativa e consequente legitimação de uma existência remota ante as limitações impostas pelo então recentemente convocado Concílio Lateranense.

O Concílio Lateranense ocorrido em Latrão no ano de 1215, propunha o controle sobre o cenário de efervescente multiplicidade de facções religiosas na Europa medieval, como forma de frear o avanço de ideais considerados heréticos, versando ainda acerca da afirmação de determinados grupos, anexação a institutos já existentes ou ainda, a sua dissolução (excomunhão) mediante critérios doutrinários. Neste ínterim, a existência da Ordem do Carmo – então recentemente chegada à Europa desde a dispersão a partir do monte Carmelo, na Palestina – viu-se envolvida em seu primeiro desafio e que representava, portanto, uma ameaça à continuidade da sua existência.

Elias e Eliseu:
aspectos
histórico-
iconográficos da
Ordem do Carmo

De acordo com a tradição carmelitana, desde a sua origem intimamente relacionada à imagem do profeta Elias – bem como de Eliseu, seu discípulo e, portanto, precursor do movimento que posteriormente seria reconhecido na Ordem do Carmo – a propagação da sua imagem caracterizada como um religioso carmelita (cuja indumentária é composta por túnica e escapulário marrons, cinturão e capa branca guarnecida por um capucho), além dos seus atributos comuns simbolicamente representados com base nas narrativas bíblicas dos Livros dos Reis, traduzem um caso, se não único, pouco recorrente na cultura católica ocidental (romana). A adesão do culto devocional a personagens do Antigo Testamento bíblico e, portanto, parte da liturgia judaica, corrobora no conceito de apropriação e aparente ressignificação cultural com o intuito de difusão de uma ideia a ser legitimada, a saber, a antiguidade da Ordem Carmelita a frente de todas as demais agremiações – e mesmo do cristianismo – dada sua origem supostamente iniciada pelo movimento de perfil eremítico inaugurado pelo profeta Elias.

Acerca da adoção do profeta como patriarca e fundador da Ordem, o frade italiano Egidio Leonindelicato considera, em sua obra *Jardim Carmelitano*, entre outros aspectos legendários da tradição carmelitana, o padroado de Elias sobre o Carmo:

[...] fundou, digo, a religião do Carmo, assim intitulada por lhe dar principio no Monte Carmelo, no anno do Mundo de 3127, e 925 antes de Christo, conforme o computo de Saliano, Bucelino, Buissier, e Espondano que contaõ de Adam até Christo 4052. (Leonindelicato, 1741, p. 21)

Nota-se que, aparentemente, até meados do século XVIII, a ideia de que a fundação da Ordem do Carmo tivesse ocorrido por meio do profeta Elias não se caracterizava apenas como um aspecto lendário da tradição carmelitana, mas como um evento de valor histórico a ser defendido como prerrogativa da própria Ordem. Igual ideia é exposta por Pereira da Costa, com base na obra *Galeria das ordens religiosas e militares, desde a mais remota antiguidade até nossos dias*, de 1843, onde reafirma o partido dos carmelitas destacando que:

Tais são os fundamentos em que o nosso Fr. Belchior de Santa Ana, Cronista dos Carmelitas Descalços da Província de S. Filipe de Portugal, apóia a antiguidade da sua Ordem. E contudo, nem as mesmas Bulas Pontifícias obstaram a que novas disputas se alevantassem até que lhes impôs silêncio um Breve do Sumo Pontífice Inocênciao

XII, de 20 de novembro de 1698. (Costa, 1976, p. 20)

Havendo ou não uma raiz histórica que dera origem à Ordem Carmelita a partir dos tempos remotos do profeta Elias – historicamente situado em torno de nove séculos antes da era cristã – é certo que a ideia amplamente difundida de uma suposta ligação institucional fora consolidada para além das artes, através de documentos oficiais promulgados pela Igreja.

Considerando que, embora haja com relação ao profeta Elias uma fundamentada relevância no interior das tradições judaica, cristã e mulçumana, no catolicismo está situado entre os santos canonicamente reconhecidos. Um dos elementos emblemáticos que aponta a sua importância para a liturgia cristã, para além dos aspectos culturais do conjunto de ritos, é a representação de Elias na Galeria dos Santos Fundadores (dos institutos religiosos) instalada na Basílica Vaticana no ano de 1727 (Fig. 1). Corrobora, portanto, esta imagem como a última e mais cabal legitimação por parte da Igreja do que a tradição carmelita desde a sua origem anuncia, a saber, a proeminente antiguidade à frente de todas as demais Ordens regulares, dada a sua existência e perene continuidade enquanto herdadas do profeta.



Fig. 1. Agostino Cornacchini (1686-1754), *Profeta Elias*, 1727. Basílica de São Pedro, Vaticano. Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, out. 2024.

Tamanha importância teve a legitimação da figura patriarcal de Elias enquanto raiz histórica da Ordem do Carmo que, a fábrica da vultosa escultura instalada na Galeria dos Fundadores deu-se por meio da comunhão entre os dois ramos da Ordem – a esta época já distinguidos como Observantes e Reformados (calçados e descalços) – quando arcam entre si os custos para a lavra da mesma escultura. Sobre este evento de alto valor histórico para toda a Ordem Carmelita, Honor resgata que:

Em 1725 o papa Benedito XII confirmou o profeta como fundador dos carmelitas por intermédio da autorização da instalação da escultura de Santo Elias na Praça de São Pedro no Vaticano, figurando-o entre os demais fundadores das ordens monásticas. Para que tal ação se concretizasse, houve um esforço nos bastidores do clero regular no que tange ao financiamento da escultura. As duas províncias carmelitas, Calçada e Descalça, ratearam os custos da obra em um raro momento no qual agiram em comum acordo. (Honor, 2013, p. 112-113)

De fato, este evento deposita na imagem propriamente dita o poder afirmador capaz de consolidar os ideais desde sempre defendidos pelos carmelitas acerca de sua origem. Fator culminante em favor dos carmelitas após uma série de contendas impetradas ao longo da história por representações de instituições interessadas em desacreditar a natureza da origem do Carmo, por cuja disputa os carmelitas saíram sempre vencedores, não sem que antes sobrepujassem os obstáculos relativos a esse partido munidos unicamente da verdade que defendiam. Desde então, as representações dos profetas Elias e Eliseu ocupam o altar principal nas igrejas carmelitas, também, enquanto um documento atestador da herança a que a Ordem fora agraciada e encontra nela sua raiz, atualmente compreendida não mais como [literalmente] histórica, mas sob o aspecto lendário e simbólico da narrativa.

Caracterização da azulejaria carmelita em João Pessoa

O conjunto edificado pela Ordem composto, inicialmente, por igreja e convento, ambos dedicados à Nossa Senhora do Carmo, assim como boa parte dos monumentos brasileiros, passou por substanciais melhoramentos estruturais e ornamentais a partir da primeira metade do século XVIII. Superados os conflitos de maior projeção, a exemplo da ocupação holandesa no Nordeste, um cenário de relativa prosperidade da colônia num período de continuada estabilidade político-econômica viabilizou o aspecto

de monumentalidade conferido às edificações que pontuavam a malha urbana da cidade, sobretudo, as de função religiosa.

O aspecto interno que atualmente é contemplado na Igreja do Carmo da Cidade de João Pessoa é resultado dos trabalhos desenvolvidos durante a gestão do então Prior Frei Manuel de Santa Thereza, ainda na segunda metade do século XVIII. De acordo com o pesquisador pernambucano oitocentista Francisco Augusto Pereira da Costa, “Em meados do século XVIII foi empreendida uma obra de completa reconstrução do convento, que à falta de recursos teve moroso andamento” (Costa, 1976, p. 153). Com base em documentação do Pe. Lino do Monte Carmelo Luna, o mesmo autor discorre que:

Durante quinze annos que frui a autoridade de prior o P. Fr. Manuel de Santa Thereza, pôde reedificar, ou antes fundar de novo a igreja do convento da Parahyba, em cuja obra empregou a maior solitudine possível [...].
É com effeito bella a igreja que o Padre Santa Thereza, possuido de um fervoroso zelo, fez surgir das ruinas em que se achava; ella é hoje apontada naquella província, como um dos seus magnificos templos, tornando-se recomendável, e tendo preferencia aos demais pela sua moderna construcção, elegancia, bom gosto, e de ser sobretudo toda de pedra, até mesmo a talha e relevo dos altares, columnas, nichos e tudo o mais que concerne á belleza de um altar [...]. (Costa, 1976, p. 154)

Dada a ênfase sobre a composição ornamental da Igreja do Carmo adquirida durante o priorado de Frei Manuel de Santa Thereza, pode-se supor que a encomenda e inserção dos painéis de azulejos que ornam a nave tenha sido realizada em igual período. A caracterização dos painéis situados entre a produção vigente durante a segunda metade do século XVIII corrobora essa possibilidade.

O acervo azulejar da Igreja do Carmo de João Pessoa se caracteriza, como já destacado, em três tipologias distintas que, agrupando-se com os demais elementos da arquitetura do templo, conformam um conjunto aparentemente unitário. Sobre os painéis historiados, a estilística adotada, apesar da carência de dados mais objetivos acerca da sua produção, pode ser situada a partir da segunda metade do século XVIII, considerando a fase de finalização das reformas empreendidas no templo – concluído no ano de 1777 (Barboza, 1994) – bem como por sua caracterização cromática, sintetizada em azul cobalto. Apresenta em seu recorte e emolduramento, elementos transitivos entre os estilos joanino

e rococó, sendo este predominante na conjugação de folhagens sinuosas, concheados, albarradas e volutas elegantemente retorcidas nas laterais e nos limites inferior e superior dos painéis.

No encontro dos silhares com o piso da igreja, destaca-se o recurso de perspectiva, empregado popularmente durante o período da produção joanina. A representação de um rodapé, ou degrau, substitui aqui os barrados ornamentados que vigorou em períodos anteriores da produção azulejar portuguesa, até o chamado “Ciclo dos Mestres” (Meco, 1985, p. 44-53). Nas extremidades em mesmo nível sobressaem duas pequenas bases de coluna, cuja noção de volumetria é notável a partir do efeito de perspectiva empregado na representação, recurso igualmente herdado do estilo joanino. Considerando a fase compreendida como “Pombalina” e situada após 1755, José Meco exemplifica a continuidade de tendências estéticas sobre a produção azulejar da segunda metade do século XVIII:

Vários painéis historiados desta fase mantiveram as características joaninas na parte historiada, embora de pintura mais fina; nos enquadramentos, aparecem vários motivos movimentados e frágeis, nomeadamente a ‘asa de morcego’, acompanhada de elementos vegetais e concheados soltos. Esses painéis podem ser pintados apenas em azul, como na parte interna do Canal de Queluz e nas salas das Estações e da Fama, no palácio do Correio-Mor, em Loures. (Meco, 1985, p. 64)

As colunas que daí se elevariam de modo a demarcar lateralmente os silhares, são profusamente recobertas (e mesmo substituídas) pelo conjunto de elementos fitomórficos característicos da estética desse período, sendo as albarradas que se localizam nos cantos superiores, os elementos delimitadores de cada painel. Ainda nos cantos inferior e superior, dois querubins ladeiam cartelas as quais apresentam, iconograficamente, invocações marianas extraídas da ladainha lauretana.

Da coleção dos painéis historiados, apenas dois se diferenciam dos demais em seu recorte superior e sob o aspecto da temática das cenas que apresentam. Localizados imediatamente abaixo dos púlpitos sitos em ambas as laterais da nave, os painéis aí instalados possuem recorte diferenciado no perímetro do seu coroamento, uma vez que a base do púlpito e o topo do painel se interpenetram. A solução encontrada pelos azulejadores, foi a ampliação da área de recorte, que embora maior, não dispõe de cartela, como ocorre nos demais painéis de azulejos, uma vez que aí se engasta a pedra de sustentação do púlpito (Figuras 2 e 3).



Fig. 2. Recorte do coroamento de silhar de tema "eliano", Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa. Fonte: acervo pessoal do autor, 2023.



Fig. 3. Recorte do coroamento de silhar de tema "mariano", Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa. Fonte: acervo pessoal do autor, 2023.

Igualmente considerando o tema das representações em ambos os silhares, se destacam por apresentar as únicas cenas com base em narrativas bíblicas, contrastando com os demais painéis, cujas cenas possuem, em todas elas, sentido alegórico sendo a figura da Virgem Maria o elemento matricial das representações. As passagens extraídas do Antigo Testamento e impressas nos painéis de azulejos fazem referência ao profeta Elias em dois momentos principais da sua ação profética.

Localizado na lateral esquerda da nave, o painel ilustra o sacrifício oferecido no monte Carmelo. No contexto descrito pelas escrituras, esse ato surge como meio de pôr fim a um conflito de viés ideológico-religioso que, de acordo com a narrativa, estivera ocorrendo sob o governo do rei Acab (Figura 4).

A realização do sacrifício oferecido no monte Carmelo pelo profeta Elias perpassa por uma dimensão de revanche, ou a busca de uma prova cabal de um partido, neste caso, o da crença no Deus de Israel, em detrimento do culto a Baal, deus pagão da fertilidade, então sancionado pelo reinado de Acab e sua consorte, Jezabel. Sobre este evento, consta nas escrituras do *Primeiro Livro de Reis* (18: 22-39):

Painel 1: O sacrifício no Monte Carmelo



Fig. 4. Anônimo, *O sacrifício no monte Carmelo*, séc. XVIII. Painel de azulejos, lado do Evangelho, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa. Fonte: acervo pessoal do autor, 2023.

Então Elias disse ao povo: 'Sou o único dos profetas de Iahweh [Javé] que fiquei, enquanto os profetas de Baal são quatrocentos e cinquenta. Deem-nos dois novilhos; que eles escolham um para si e depois de esquarterjá-lo o coloquem sobre a lenha, sem lhe pôr fogo. Prepararei o outro novilho, e eu o colocarei sobre a lenha, sem lhe pôr fogo. Invocareis depois o nome do vosso deus, e eu invocarei o nome de Iahweh: o deus que responder enviando fogo, ele é o Deus.' Todo o povo respondeu: 'Está bem.' [...] Eles tomaram o novilho que ele lhes havia dado, e o fizeram em pedaços e invocaram o nome de Baal desde a manhã até o meio-dia, dizendo: 'Baal, responde-nos!' Mas não houve voz, nem resposta; e eles dançavam dobrando o joelho diante do altar que tinham feito [...]. Então Elias disse a todo o povo: 'Aproximai-vos de mim'; e todo o povo se aproximou dele. Ele restaurou o altar de

Iahweh que fora demolido. Tomou doze pedras, segundo o número das doze tribos dos filhos de Jacó [...] Fez ao redor do altar um rego capaz de conter duas medidas de semente. Empilhou a lenha, esquartejou o novilho e colocou-o sobre a lenha. Depois disse: 'Enchei quatro talhas de água e entornai-a sobre o holocausto e sobre a lenha.' E ele disse: 'Fazei-o de novo,' e eles o fizeram. E acrescentou: 'Fazei-o pela terceira vez,' e eles o fizeram. A água se espalhou em torno do altar e inclusive o rego ficou cheio d'água. [...] Elias, o profeta, aproximou-se e disse: 'Iahweh, Deus de Abraão, de Isaac e de Israel, saiba-se hoje que tu és Deus em Israel, que sou teu servo e que foi por ordem tua que fiz todas estas coisas. Responde-me, Iahweh, responde-me, para que este povo reconheça que és tu, Iahweh, o Deus, e que convertes os corações deles!' Então caiu o fogo de Iahweh e consumiu o holocausto e a lenha, as pedras e a terra, secando a água que estava no rego. Todo o povo o presenciou; prostrou-se com o rosto em terra, exclamando: 'É Iahweh que é Deus! É Iahweh que é Deus!'/ (Bíblia de Jerusalém, 2012, p. 497-498)

É perceptível que, além de se tratar de um dos recortes mais emblemáticos da saga do profeta Elias, a narrativa situa o leitor dentro de uma lógica repleta de carga simbólica em torno da legitimação de uma fé verdadeira, ante o desbarate de um sistema religioso falho e vinculado aos interesses do Estado, aqui representado pelo culto a Baal. Torna-se fundamental destacar o lugar onde essa disputa ocorre: o monte Carmelo. A partir de uma ótica catequética de atribuição carmelitana, considerando ainda o recorte temporal da produção artística contrarreformista, o evento do sacrifício de Elias contra os baalitas predispõe para a Ordem do Carmo a legitimação histórica de instituto fiel na preservação da fé [católica] ante as revisões de cunho protestante – consideradas heréticas – sintetizadas no movimento da Reforma.

Na lateral direita da nave, a representação da elevação de Elias através de uma carruagem de fogo, cuja cena fora testemunhada por seu discípulo Eliseu, encerra nas escrituras a trajetória terrena do profeta considerado fundador dos carmelitas (Figura 5).

A fim de se compreender mais facilmente os gestos e alegorias contidos nessa narrativa, cabe aprofundar alguns significados em torno do elemento chave da cena: o manto (ou capa). Variadas passagens bíblicas situadas, sobretudo, na coleção do Antigo Testamento, atribuem especial significação ao manto, quase sempre envolta numa dinâmica de herança e autoridade

**Painel 2:
A ascensão
de Elias na
carruagem de fogo**

patriarcal. Também no ciclo dos profetas Elias e Eliseu, por duas vezes são descritos eventos em que o manto (ou a capa) surge como elemento basilar de uma narrativa. Acerca do chamado de Eliseu, consta no *Primeiro Livro de Reis* (19: 19-21):

Partindo dali, Elias encontrou Eliseu, filho de Safat, enquanto trabalhava doze arapenes de terra, ele próprio no décimo segundo. Elias passou perto dele e lançou sobre ele seu manto. Eliseu abandonou seus bois, correu atrás de Elias e disse: 'Deixa-me abraçar meu pai e minha mãe, depois te seguirei'. Elias respondeu: 'Vai e volta; pois que te fiz eu'. Eliseu afastou-se de Elias e, tomando a junta de bois, a imolou. Serviu-se da lenha do arado para cozinhar a carne e deu-a ao pessoal para comer. Depois levantou-se e seguiu Elias na qualidade de servo. (Bíblia de Jerusalém, 2012, p. 499)

Fig. 5. Anônimo, *Ascensão do profeta Elias num carro de fogo*, séc. XVIII. Painel de azulejos, lado da Epístola, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa. Fonte: acervo pessoal do autor, 2023.



A segunda e mais definitiva menção em que é notória a importância atribuída ao manto em torno dos profetas – e que foi escolhida para ser representada no silhar de azulejos – é relatada na primeira parte do *Segundo Livro dos Reis* (2: 9-13, 15):

Depois que passaram, Elias disse a Eliseu: ‘Pede o que queres que eu faça por ti antes de ser arrebatado da tua presença’. E Eliseu respondeu: ‘Que me seja dada uma dupla porção do teu espírito!’ Elias respondeu: ‘Pedes uma coisa difícil: todavia, se me vires ao ser arrebatado da tua presença, isso te será concedido; caso contrário, isso não te será dado’. E aconteceu que, enquanto andavam e conversavam, eis que um carro de fogo e cavalos de fogo os separaram um do outro, e Elias subiu ao céu no turbilhão. Eliseu olhava e gritava: ‘Meu pai! Meu pai! Carro e cavalaria de Israel!’. Depois não mais o viu e, tomando suas vestes, rasgou-as em duas. Apanhou o manto de Elias, que havia caído, e voltou para a beira do Jordão, onde ficou.

[...] Os irmãos profetas de Jericó viram-no à distância e disseram: ‘O espírito de Elias repousa sobre Eliseu!’ (Bíblia de Jerusalém, 2012, p. 508)

O ato de Elias em conceder ao seu discípulo o que lhe havia pedido a partir do gesto de lhe entregar o seu manto, assim como a expressão proferida pelos demais profetas mencionados na escritura, sinaliza que o significado da passagem do manto era de conhecimento – e prática – na tradição judaica. Num aprofundamento acerca do simbolismo cultural, mas especialmente de cunho espiritual que fora atribuído ao manto em diferentes épocas e sistemas religiosos, Chevalier e Gheerbrant apresentam a seguinte interpretação:

O manto é também, por via de *identificação*, o símbolo daquele que o veste. Entregar seu manto é dar-se a si mesmo. [...] O manto de Elias deixado a Eliseu significa que o discípulo continua a tradição espiritual recebida de seu mestre e se beneficia de todos os seus dons. Assim os mestres do sufismo põem sob a proteção de seus mantos os ensinamentos aos discípulos, conferindo a eles os seus poderes. (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 660)

A mesma lógica ritualística foi adotada pela tradição litúrgica da Ordem Carmelitana. No rito de profissão dos Terceiros do Carmo – durante o ato de vestição dos itens da sua indumentária – os iniciados recebem uma capa através de um sacerdote, o

qual a arremessa em direção ao neófito num gesto de remontar a narrativa bíblica acerca da admissão de Eliseu enquanto discípulo direto de Elias e, por conseguinte, herdeiro e continuador da sua missão profética. Após a elevação do profeta Elias, Eliseu irá utilizar do manto como artefato mágico na realização de sinais miraculosos.

Enquanto fator de direta função comunicadora, os painéis de azulejos historiados em questão podem propor aspectos pertinentes capazes de apontar o sentido da arte de inspiração carmelitana utilizada na Igreja do Carmo de João Pessoa. Considerando igualmente o sítio no qual foram inseridos (e para o qual foram fabricados) assim como a síntese do período histórico em que fora realizada a encomenda e produção desses silhares é possível sugerir que – a partir das narrativas selecionadas para a ilustração dos painéis – houvesse como propósito uma direta influência das orientações contrarreformistas de propagação da fé.

De igual modo e por meio de uma comunicação intrinsecamente ligada à tradição do Carmo, o conjunto iconográfico utilizado em ambos os painéis que retratam episódios da saga dos profetas Elias e Eliseu – e portanto, gestos e símbolos pré-cristãos – além de evidenciarem elementos reconhecidamente úteis para a catequese da população, ilustram prerrogativas inerentes à Ordem do Carmo, a exemplo da creditada legitimação histórica da instituição em torno dos profetas, assim como a influência cultural de origem judaica herdada e transmitida por meio das artes e liturgia particular dos carmelitas.

Especulações
iconográficas:
possíveis fontes
utilizadas

A união entre os padrões iconográficos circulantes na Europa e na América Portuguesa, e as variadas formas de produção artística, desde as reproduções imagéticas sob a forma de incisões (gravuras), até a talha (imaginária) e azulejaria, apontam variadas formas de apropriação desse recurso. No interior de igrejas e conventos podem ser encontrados painéis pictóricos ou silhares de azulejos a partir da reprodução total e ou parcial de obras anteriores. Quase sempre a gravura, dada maior mobilidade e rotatividade – haja vista sua fácil reprodução e escala quando comparada com telas ou esculturas – foi adotada para a produção de temas balizadores do programa ornamental da arquitetura religiosa e civil.

O trânsito de fontes imagéticas oriundas de livros devocionais, incunábulo, bíblias ilustradas e padrões isolados que, apesar do controle por parte da Igreja, foram fartamente publicados e

distribuídos para uso privado, exemplifica um aspecto de direta influência da cultura europeia sobre todo o território de domínio português. Meco (1985) destaca a importância do trânsito desses materiais para suporte de outras técnicas artísticas, a exemplo da azulejaria:

A grande maioria das composições e dos desenhos, muito graciosos, baseiam-se na cópia de gravuras europeias largamente difundidas na época (que os pintores holandeses e os «Mestres» portugueses também utilizaram). Apresentavam estas composições temática religiosa, mitológica e profana, admiravelmente adaptadas à especificidade pictural e ornamental da azulejaria e diferenciada de conjunto para conjunto. (Meco, 1985, p. 56)

Desse modo, tem-se a produção azulejar – a partir do período caracterizado como “Joanino” – como fator de intensa difusão da imagem enquanto recurso comunicacional, não apenas em Portugal, mas igualmente no Brasil.

Durante a busca pelas possíveis fontes iconográficas adotadas para a elaboração dos painéis abordados, foram identificadas na coleção de ilustrações contidas na *Bíblia de Royaumont*, da Abadia francesa de mesmo nome¹, em edição de 1671, duas gravuras relacionadas aos eventos bíblicos reproduzidos nos painéis da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de João Pessoa.

Dentre os exemplares identificados, a ilustração do sacrifício oficiado pelo profeta Elias no monte Carmelo apresenta idêntica conformação iconográfica com relação à mesma cena ilustrada no painel de azulejos sito à lateral esquerda da nave. Salvo alterações pontuais, cuja conformação pode ser justificada em decorrência do apelo criativo do azulejador, assim como pela necessidade de manter a proporção do conjunto sobre a superfície das peças cerâmicas, a gravura foi reproduzida em sua totalidade sobre o painel, considerando ainda notável domínio de harmonia entre as figuras (Figuras 6 e 7).

1. Entitulada *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament, représentée avec des Figures et Explications edificantes, tirées des SS. Peres*, a chamada *Bíblia de Royaumont* foi publicada pela primeira vez em 1669 e foi escrita por Nicolas Fontaine (1625-1709), senhor de Royaumont e prior de Sombrevail, sendo seu texto dedicado ao Delfim. Foi redigida em linguagem clara e simples, por se destinar à catequese infantil e ficou conhecida por suas gravuras de alta qualidade, tendo recebido diversas edições até o final do século XVIII.

Fig. 6. Anônimo, *Sacrifício de Elias*, séc. XVII. Gravura da *Bíblia de Royaumont*, edição de 1671. Coleção privada. Domínio público.



Fig. 7. Anônimo, *Milagre do Monte Carmelo* [detalhe], séc. XVIII. Paineis de azulejos, lado do Evangelho, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa. Fonte: acervo pessoal do autor, 2023.



Acerca da representação do evento da ascensão de Elias na carruagem de fogo contida em mesmo volume da *Bíblia de Royaumont*, é possível sugerir que, dada certa subjetividade na composição da representação, não tenha sido adotada pelos azulejadores – ou mesmo pelos solicitantes da encomenda – enquanto matriz iconográfica pouco útil para assimilação da população, assim como para ilustração dos ensinamentos da Ordem.

A cena é composta por quatro figuras divididas em dois planos laterais, tendo no limite esquerdo as figuras dos profetas Eliseu (em primeiro plano) e Elias (em segundo plano) e, no limite direito, dois robustos cavalos sobre nuvens, envoltos em raios e que, apesar de não haver a representação de uma carruagem, sugerem

trazer elementos semelhantes a estrelas de múltiplas pontas. Elias surge ajoelhado sobre nuvens a contemplar comovido a presença dos corcéis; Eliseu, dada a sua gesticulação corporal, demonstra profundo espanto pela presença dos cavalos que logo irão arrebatá-lo para longe de si (Figuras 8 e 9).



Fig. 8. Anônimo, *Ascensão de Elias*, séc. XVII. Gravura da *Bíblia de Royaumont*, edição de 1671. Coleção privada. Domínio público.



Fig. 9. Anônimo, *Ascensão do profeta Elias num carro de fogo* [detalhe], séc. XVIII. Painel de azulejos, lado da Epístola, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa. Fonte: acervo pessoal do autor, 2023.

A gravura transmite elevado grau de movimento, dada a disposição das personagens, entretanto, a conjugação dos elementos que atribuem sentido à representação sugere estar, em parte, dissociadas da narrativa do evento da ascensão de Elias descrito no segundo livro dos Reis. É possível que a presença da nuvem sob o profeta Elias – tradicionalmente representado numa carruagem – e o conjunto de estrelas trazidas pelos corcéis possam ter sido adotados por mera interpretação ou impulso criativo do

gravurista e, portanto, isenta da finalidade comunicacional de viés catequético a ser proposto para uma coletividade.

Apesar de não haver sido reproduzida integralmente, a exemplo da gravura do sacrifício no monte Carmelo, esta representação parece ter sido igualmente acessada pelo azulejador que, aparentemente, fez uso parcial da iconografia nela contida. De todos os elementos da gravura, foi identificado no respectivo painel de azulejos uma mesma gesticulação dos membros superiores do profeta Eliseu, cujos braços erguidos possui notória semelhança com o mesmo gesto em ambas representações (Figuras 10, 11 e 12).

Fig. 10. Anônimo, *Ascensão de Elías* [detalhe], séc. XVII. Gravura da *Bíblia de Royaumont*, edição de 1671. Coleção privada. Domínio público.



Fig. 11. Anônimo, *Ascensão do profeta Elías num carro de fogo* [detalhe], séc. XVIII. Painel de azulejos, lado da Epístola, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa. Fonte: acervo pessoal do autor, 2023.



Fig. 12. Superposição comparativa de detalhe de gravura da *Bíblia de Royaumont* e de painel de azulejos da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa.



Quanto à probabilidade da utilização parcial da gravura da bíblia de Royaumont, pode ser considerada a partir da lógica de ser este o mesmo volume continente da gravura do painel oposto, dedicado ao tema do sacrifício no monte Carmelo.

É pertinente avaliar que, em mais de um exemplar da coleção de gravuras contidas na Bíblia de Sir de Royaumont, há uma tendência do artista em optar pela oposição simultânea dos membros na gesticulação corporal das personagens. Nos dois exemplos utilizados para a composição imagética dos painéis de azulejos da Igreja do Carmo de João Pessoa, é perceptível a adoção desse partido, sobretudo, pelas disposições das figuras dos servos que inundam o altar do sacrifício a Javé, quando, caminhando em uma direção, direcionam suas ânforas para o lado contrário.

Igual tendência foi observada na representação do profeta Eliseu no evento da ascensão de Elias. Na gravura, o profeta parece caminhar para um lado, enquanto direciona cabeça e membros superiores para a direção oposta. É possível que essa curiosa conformação – além de toda a subjetividade expressa pela gravura – não tivesse sido considerada pelo azulejador como atrativo na elaboração da figura do profeta que, semelhante à gravura, estaria em primeiro plano na representação sobre o painel de azulejos.

Outra possível fonte iconográfica a ser considerada no processo de elaboração do painel com o tema da ascensão do profeta Elias demonstra, a partir de uma representação de igual temática uma disposição do profeta Eliseu notadamente semelhante à mesma personagem reproduzida no painel da Igreja do Carmo de João Pessoa. Trata-se de um desenho da autoria do jovem pintor holandês Moses ter Borch (1645-1667) datado de 1661, em que, na ocasião do trânsito de Elias sobre uma carruagem envolta em nuvens, o profeta Eliseu em primeiro plano, assume o protagonismo da cena. Representado ajoelhado com o rosto elevado e braços abertos em direção ao seu mestre arrebatado, é possível apontar expressiva semelhança entre o desenho e a reprodução da mesma personagem no painel de azulejos, apesar de representados em sentidos opostos (Figuras 11 e 13).

A semelhança entre ambas as representações de Eliseu é ainda mais destacada a partir da disposição corporal dos membros inferiores, a saber, os pés que se projetam para fora da túnica. Neste painel, assim como no silhar oposto dedicado ao tema do “Sacrifício no monte Carmelo”, os profetas surgem revestidos a exemplo de um religioso carmelita, portando, ao invés do manto esvoaçado de Borch, uma capa comprida desde os ombros até os pés.



Fig. 13. Moses ter Borch, *Ascensão de Elias*, 1661.
Desenho a carvão e giz sobre papel;
17,7 X 14,7 cm.
Rijksmuseum, Amsterdã.
Domínio público.

Com relação à representação do profeta Elias no ato do seu ascendimento, a imagem adotada para o painel de azulejos destoa completamente do padrão proposto na gravura da *Bíblia de Royaumont*. Segue o estilo tradicional em que o profeta assentado sobre uma carruagem envolta em chamas, arremessa a capa do seu hábito como recompensa ao pedido de Eliseu, em detrimento da subjetividade da ilustração na bíblia de Royaumont, esta desprovida de elementos comuns no conjunto iconográfico de tema semelhante, como já analisado.

Desse modo, a exemplo da representação do profeta Eliseu, é possível sugerir que o azulejador tenha adotado outra fonte iconográfica para elaboração do modelo. Considerando a figura impressa no painel, destaca-se em plano central da cena, o profeta Elias assentado sobre um carro de duas rodas puxado por dois corcéis envolto em nuvens, das quais espargem labaredas.

Semelhante conformação foi identificada em gravura de autoria do gravador holandês Nicolaes Ryeckmans (c. 1600-1670) – *d'après* Pieter di Jodi I (1570-1634), intitulada *Eliseu vê a ascensão de Elias*, componente de uma coleção da obra *História de do Profeta Elias*, de 1643 (Figura 14).



Fig. 14. Nicolas Ryckemans (d'après Pieter de Jode, o velho), *Eliseu vê a ascensão de Elias*, 1643. Gravura da obra *História do Profeta Elias*. Harvard Art Museums/ Fogg Museum, Cambridge, EUA. Domínio público.



Fig. 15. Anônimo, *Ascensão do profeta Elias num carro de fogo* [detalhe], séc. XVIII. Painel de azulejos, lado da Epístola, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa. Fonte: acervo pessoal do autor, 2023.

A gravura, semelhante ao desenho de Moses ter Borch, não apresenta Elias em primeiro plano, mas Eliseu a despedir-se do seu mestre já distante nas alturas do céu. Entretanto, apesar da diminuta representação do profeta Elias no plano da gravura, foi possível identificar similaridades com relação à mesma figura adotada para o painel de azulejos (Figura 15).

A gesticulação corporal do profeta Elias em ambas as representações (gravura e painel) destaca o movimento dos braços, num gesto duplo de apontar para o alto comunicando o seu destino final (braço esquerdo) e a entrega do seu manto para Eliseu (braço direito). Esta posição, apesar de idêntica entre as cenas, irá variar devido ao sentido trocado das imagens.

Acerca do plano de fundo da gravura, a presença de edificações palacianas no horizonte da cena, reafirmam com maior proximidade haver sido esta a fonte iconográfica utilizada pelo autor do painel; de igual modo, por se tratar da saga do profeta Eliseu iniciada logo após a elevação de Elias, a representação do rio em curso sob uma ponte (Figura 4) surge enquanto elemento de proximidade em aspecto iconológico entre a gravura e o modelo representado no silhar, onde àquela apresenta o Jordão a ser dividido por Eliseu com o bater do seu manto sobre as águas (Figura 14).

Ao serem idênticos enquanto conjugação de elementos construtivos da narrativa ilustrada, ambos os exemplares da gravura destacam em primeiro plano o profeta Eliseu, intenção possivelmente descartada pelo azulejador. Portanto, devido à escala de representação dos profetas no painel de azulejos, não houve espaço para ilustrar – ainda que em menor escala – a sequência de eventos da saga do profeta Eliseu após o arrebatamento do seu mestre. Foi certamente uma alternativa dispensável, dada o enfoque sobre o evento da ascensão de Elias e o seu significado para a tradição da Ordem Carmelita.

Seja com relação às gravuras da *Bíblia de Royaumont* e Nicolaes Ryeckmans ou o desenho de Moses ter Borch, tais hipóteses só terão sentido se o painel em questão não houver sido elaborado a partir de uma matriz única, a exemplo do silhar que ilustra o sacrifício no monte Carmelo. Na ausência desta suposta matriz – não identificada durante o período desta pesquisa – cabe considerar a mescla de fontes iconográficas variadas para a elaboração do painel da ascensão de Elias perante Eliseu.

Considerações Finais

A saga dos profetas Elias e Eliseu descrita no primeiro e segundo livros dos Reis, no Antigo Testamento, uma vez que Elias faz-se pela tradição do Carmo o seu fundador e, portanto, é reverenciado como um profeta-santo na liturgia católica constitui, em si mesma, uma narrativa de cunho proto-hagiológico. Esta afirmação corrobora numa especial devoção dos carmelitas pelos profetas, reconhecendo em ambas as figuras, num primeiro momento, a raiz histórica que dera origem à Ordem do Carmo.

A partir da adoção de personagens anteriores à era-cristã e estreitamente vinculados à identidade e tradição judaicas, a Ordem do Carmo surge enquanto espaço que, ao longo da história, preservou na liturgia e, por conseguinte, nas variadas expressões artísticas, figuras, símbolos e gestos característicos do judaísmo. Tal prática deu-se, não por meio de reprodução de critérios religiosos, mas em torno de adaptações culturais e míticas acerca dos profetas Elias e Eliseu. Tendo como plano de fundo os eventos emblemáticos da sua atuação profética, o Carmo forjou historicamente a sua identidade institucional, alegando, portanto, a prerrogativa de instituto mais antigo dentre todos os demais sancionados pela Igreja.

Nesse contexto, sobretudo, entre os séculos XVI e XVIII, período fortemente marcado pela ação da Igreja – agora balizada pelo Concílio de Trento – a expansão de técnicas artísticas para consolidação do domínio católico no chamado *Novo Mundo*, contribuiu para que fossem aclimatadas no Brasil expertises amplamente desenvolvidas em Portugal, a exemplo da azulejaria. Esse recurso foi aproveitado em uma das mais notáveis técnicas para a catequese das populações em torno do que propunha o programa contrarreformista então vigente.

Igualmente a partir da produção azulejar destinada desde as oficinas portuguesas para os espaços religiosos brasileiros no período colonial, destaca como uma mesma técnica relaciona-se com outras variadas ferramentas de produção imagética, a exemplo das gravações tipográficas presentes em bíblias e livros ilustrados, quase sempre, de temática religiosa.

Com relação ao acervo azulejar da igreja de Nossa Senhora do Carmo da cidade de João Pessoa, os aspectos ora levantados sugerem que o trânsito de fontes iconográficas e a sua utilização para elaboração de recursos ornamentais, não se dava exclusivamente por mera reprodução dos padrões adotados; do contrário, essa prática não eximia a utilização parcial de modelos variados, assim como intervenções autorais dos artistas responsáveis. Portanto, apesar de elaboradas a partir de um processo de reprodução iconográfica – herança do trânsito de expressões artísticas entre a Europa e o *Novo Mundo* – se constituem enquanto exemplares de morfologia estética autêntica, bem como pela fatura manual que era a base desses ofícios.



Referências

- ÁVILA, Affonso. **Barroco**: Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BARBOSA, Côn. Florentino. **Monumentos históricos e artísticos da Paraíba**. 2 ed. facsimilar. João Pessoa: A União Editora, 1994.
- BÍBLIA de Jerusalém. 8 ed. São Paulo: Paulus, 2012.
- BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. Brasília, DF: IPHAN / Monumenta, 2006.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.) **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin e Lúcia Melin. 36ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- COSTA, F. A. Pereira da. **A Ordem Carmelitana em Pernambuco**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1976.
- HONOR, André Cabral. **O verbo mais que perfeito**: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba Colonial. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009.
- INDELICATO, Fr. Egídio Leon. **Jardim Carmelitano**: Historia cronológica e geográfica. Notícias Sagradas, Domésticas e Estranhas de vários sucessos da Religião Carmelitana. Lisboa: Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1741.
- MECO, José. **Azulejaria portuguesa**. 3ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.
- SANTOS, Paulo F. **O Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1951.
- THOMAS, Werner *et al* (orgs.). **Um Mundo sobre papel**: Livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.



Azulejaria e Iconografia Carmelita Descalça em contexto brasileiro¹

Lúcia Marinho

AZ – Rede de Investigação em Azulejo | ARTIS-IHA/FLUL |
CEHPC-OCD, Portugal

luciamarinho@campus.ul.pt

<https://orcid.org/0000-0002-3292-1002>

Introdução

Santa Teresa de Jesus, ou Santa Teresa de Ávila como também é conhecida, foi uma das mais importantes figuras do período da Contra-Reforma do século XVI. Reformadora da Regra carmelita e fundadora da Ordem das Carmelitas Descalças sob a égide do Concílio de Trento, a sua personalidade e as suas acções convergiram na criação de um modelo de santidade, formado pelas pessoas que com ela conviveram, e divulgado um pouco por todo o mundo conhecido. Este foi sendo reapropriado e renovado de significado pela Igreja e pelos fiéis ao longo do tempo, numa devoção partilhada por todas as classes sociais. Coube aos religiosos Carmelitas Descalços, como o P. Jerónimo Graciano e a Madre Ana de Jesus, a difusão e expansão do *corpus* iconográfico teresiano, centrado na vida e imagem de Santa Teresa de Jesus.

Paralelamente, o impacto do Concílio de Trento na representação do sagrado teve implicações nas expressões artísticas dessa mesma figuração, sobressaindo a reafirmação do uso legítimo das imagens sagradas, em particular as de Cristo, da Virgem Maria e dos santos. Era imprescindível evitar qualquer erro dogmático e qualquer elemento profano que distraísse a atenção dos fiéis, precavendo-se a presença de figuras religiosas desnudas que pudessem provocar a lascívia. O objectivo das imagens religiosas pós Trento era o de guiar os fiéis para o que era verdadeiramente importante: a interpretação da doutrina, pelo que devia ser eliminado tudo o que fosse disso impeditivo.

Foi assim que o modelo iconográfico criado em redor de Santa Teresa de Jesus, e no qual gravadores, pintores e escultores se inspiraram largamente, teve o cuidado de seguir as novas regras estabelecidas. Este modelo, o retrato pintado ainda em vida da santa, reflecte nas expressões que Frei Juan de la Miseria teve o

cuidado de retratar, o seu lado mais autêntico, tanto físico como espiritual. Daqui, e também inspirados nas obras escritas legadas pela santa e pelos testemunhos e testemunhas existentes, surgiram os álbuns de gravuras por ocasião da sua beatificação (1614) e imediata canonização (1622), aparecendo outros ao longo do século XVII e primeira metade do século XVIII, dando lugar a ciclos de pinturas, esculturas e, em Portugal, a ciclos iconográficos em suporte azulejar que cobrem as paredes dos cenóbios que ainda subsistem, como é o caso da Capela das Albertas, que integra actualmente o Museu Nacional de Arte Antiga, e do antigo locutório do Convento do Santíssimo Coração de Jesus à Estrela, em Lisboa.

Esta tendência de revestimento parietal em azulejo reflectiu-se, também, nos cenóbios carmelitas descalços que durante os séculos XVII e XVIII foram surgindo em território brasileiro. Ainda que aqui a Ordem do Carmo tenha sido a primeira a construir um convento, os Carmelitas Descalços não tardaram a seguir o “outro grande sonho de Santa Teresa de Jesus: as missões” (Vechina, 2019, p. 36). Chegaram ao Brasil, nomeadamente à Bahia, em 1665. Contudo, e apesar da sua presença e do Brasil ser, na altura, um território em franca expansão, o revestimento azulejar dos seus espaços conventuais teve de ser encomendado às oficinas da metrópole portuguesa.

Desde meados do século XIV que, um pouco por toda a Europa, a vida espiritual tinha entrado em crise afectando todas as camadas da sociedade cristã. O maior impacto foi sentido no seio das ordens religiosas nas quais a falta de observância das respectivas regras e votos monásticos foi reflexo de uma crescente “desmoralização” chegando, por vezes, a adoptarem uma vida em tudo semelhante à dos leigos, como foi o caso da Ordem do Carmo. A situação tornou-

**Construção da
imagem de Santa
Teresa de Jesus
no rescaldo do
Concílio de Trento**

se de tal forma preocupante que, em 1545, o Papa Paulo III convocou o 19.º concílio ecuménico, o conhecido Concílio de Trento, para assegurar a fé e a disciplina canónica, mas também como reacção à Reforma Protestante de Martinho Lutero, iniciada em 1517.²

Durante dezoito anos, com vários atrasos e interrupções de cariz político e/ou religioso, foi apenas na sua terceira e última fase que foi decidido o que fazer *Da invocação, veneração e relíquias dos Santos e das Sagradas imagens*, decreto da XXVª sessão de 3 de Dezembro de 1563. Este estabelecia a renovação sobre como representar iconograficamente o conteúdo doutrinal cristão adaptando-o a favor do *decorum* contra-reformista e adoptando um papel didáctico e propagandista através da imagem. Em suma, a função das imagens com o Concílio de Trento passou a ser de natureza pedagógica, com o dever de instruir os crentes na intercessão e vocação dos santos e na veneração das relíquias no seu uso legítimo, numa total prioridade sobre argumentos de ordem estética. Foi assim que, os séculos XVII e XVIII se tornaram particularmente ricos na relação entre a palavra e a imagem, com predomínio da primeira, e com os artistas e artífices a colocarem o seu saber ao serviço de encomendas ferreamente definidas e controladas quanto ao conteúdo (Pereira, 1997, 26). Neste período, assistiu-se a um renascimento católico há muito desejado, apesar de ter demorado cerca de um século a implantar-se nos vários países europeus.

Efectuada por Teresa de Jesus a reforma do Carmelo teve lugar neste contexto de renovação espiritual culminando, mais tarde, na separação entre a Ordem do Carmo e a dos Carmelitas Descalços em 1580, tendo estes regressado à exigência e ao rigor da Regra de 1247³, considerada mais próxima do espírito original de fundação no Monte Carmelo ainda que adaptada à nova realidade⁴. Por sua

2. Esta expandiu-se exponencialmente razão pela qual o Concílio de Trento é também designado de "Contra-Reforma".

3. Adaptação de 1247 da Regra de Santo Alberto, pelo Papa Inocêncio IV.

4. Consciente das necessidades da Igreja na esteira das divisões e conflitos resultantes da Reforma Protestante, Teresa determinou que a melhor maneira de se reencontrar com Deus e a Igreja era o seu regresso à primitiva Regra, que encarnava os ideais iniciais do Monte Carmelo. Sem muitos recursos senão a sua profunda determinação, o apoio de um número considerável de pessoas das várias classes sociais e apesar das grandes dificuldades e da forte oposição que encontrou, a 24 de Agosto de 1562 Teresa, que a partir desta data passou a ser conhecida como Teresa de Jesus, foi bem-sucedida ao estabelecer um pequeno e austero convento feminino em Ávila: o convento da primitiva regra de São José, que combinava a vida eremítica com a vida em comunidade. A regra que seguiu, a primitiva, manteve um carácter distintamente mariano e integrava prescrições exigentes para uma vida de contínua oração, salvaguardada por estrita clausura e sustentada pelo ascetismo da solidão, trabalho manual, abstinência perpétua e jejum, as mesmas práticas que levaram os eremitas do Monte Carmelo ao que se acreditava ser um estado de eminente santidade. Teresa de Jesus idealizou uma Ordem totalmente dedicada à pobreza, sendo esta a virtude que se tornou indissociavelmente relacionada com a sua reforma, vindo a Ordem a ser conhecida como das Descalças - Ordem dos Carmelitas, numa clara

vez, os diversos meios artísticos existentes (azulejaria, gravura, pintura, escultura), adaptados e aplicados aos novos tempos, serviram de recurso imprescindível, didático e propagador, ao permitir a compreensão por todos e a disseminação dos preceitos da nova ordem reformada.

Sem se fixar em aspectos artísticos concretos, Teresa mostrou-se favorável ao uso das imagens em consonância com o decreto tridentino, tal como deixou escrito na sua autobiografia, *Livro da Vida*⁵. Nele diz que era “amiga de fazer pintar” a imagem de Deus “em muitas partes e de ter oratório e fazer com que nele houvesse coisas que fizesse devoção” (Jesus, 2000, p. 60). O apoio que manifesta à utilização das imagens era no intuito das mesmas serem um meio auxiliador de devoção por parte de leigos e religiosos, e dela própria que as via como um modo para chegar ao divino uma vez que acreditava ser incapaz de o visualizar através da imaginação, da contemplação e da oração mental. Teresa escreve que precisava de ter à sua frente algo palpável, algo para onde o seu olhar se pudesse dirigir sem subterfúgios, comparando esta necessidade a alguém que vê a figuração de uma pessoa querida, em pessoa ou em retrato. Na sua obra *Caminho de Perfeição* fez o seguinte apelo: “O que podeis fazer para ajuda disto é procurar trazer uma imagem ou retrato deste Senhor que seja a vosso gosto; não para trazê-lo no seio e nunca para ele olhar, mas para falar com Ele muitas vezes, que Ele mesmo vos ensinará o que Lhe haveis de dizer” (Jesus, 2000, p. 451).

Mas é na sua obra, *Fundações*, que faz a sua defesa mais acérrima. Escreveu ela que quando se visse a imagem de Nosso Senhor esta deveria ser reverenciada ainda que a mesma tenha sido “pintada pelo demónio, que é grande pintor”, referindo-se aos excessos das imagens antes de Trento e um alerta para o que ainda se poderia encontrar que fosse contra os preceitos entretanto estabelecidos. Teresa continua dizendo que, apesar do “demónio” querer prejudicar os crentes em Deus faz precisamente o contrário ao pintar “tão ao vivo um crucifixo ou outra imagem que no-las deixa esculpidas no coração”. Conclui que “quando vemos uma bela imagem, não deixamos de a estimar pelo motivo de ter sido feita por um mau homem, nem perderíamos a devoção por

manifestação de que queria superar os costumes e formas de vida das freiras do Convento da Encarnação, onde professara.

5. “Eu era como quem está cego ou às escuras que, embora falando com uma pessoa e sentindo que está com ela - porque sabe de certeza que está ali, digo que percebe e crê que está ali - não a vê. Desta maneira me acontecia a mim quando pensava em Nosso Senhor. Por esta razão, eu era tão amiga de imagens. Desventurados os que, por sua culpa, perdem este bem! Até parece que não amam o Senhor, porque se O amassem, folgariam de ver Seu retrato, tal como nos dá contentamento ver o de uma pessoa a quem se quer bem” (Jesus, 2000, p. 79).

causa do pintor. O bem ou o mal não está na visão, mas naquele que vê e não se aproveita dela com humildade” (Jesus, 2000, p. 739)⁶. No entanto, e apesar destes e de outros textos, como os de Frei João da Cruz, referirem-se a questões dogmáticas e de uso devocional e prático dos fiéis mais do que a questões de nível artístico, o problema que estas normas de ascendente tridentino representaram foram surgindo com os tratados de arte. Por vezes eram tão rígidas que, com o tempo a Igreja viu-se na posição de agir contra si própria para conseguir o vigor que necessitava se desejava restabelecer a sua supremacia e poder cumprir com outro importante princípio: o de comover e chegar aos fiéis, dando lugar a uma arte cada vez mais emocional que iria abrir o caminho para o barroco pleno (Cf. Berganza, 2002, p. 49).

É neste âmbito que Roma regressa às canonizações, e a personagem do santo contra-reformista é alvo de uma certa despersonalização incutindo-lhe uma integridade exemplar que todos os fiéis pudessem identificar e imitar⁷. Modelos de santidade e perfeição religiosa articulam-se com a Arte através de uma vasta literatura de cariz hagiográfico, biográfico, autobiográfico e de ensinamento ascético e moral que, com o recurso a determinados temas e sínteses narrativas, se traduziram em histórias visuais. Foi a estas que recorreram os encomendantes das obras de arte quer fosse para deleite próprio ou direccionado à instrução das comunidades religiosas e dos fiéis que a elas tinham acesso.

Canonizada em 1622, Teresa de Jesus foi um destes modelos de santidade e perfeição cuja imagem vinha sendo construída muito tempo antes, tinha 61 anos. Da autoria de Frei Juan de la Misericórdia, o *Retrato de Santa Teresa de Jesus* é uma obra de grande valor por retratar a vera-efígie da madre e santa reformadora e fundadora dos Carmelitas Descalços. Realizado por iniciativa do P. Jerónimo Graciano da Madre de Deus, para as carmelitas descalças de Sevilha que tinham pedido um retrato da sua fundadora, este conseguiu convencê-la a posar para o pintor.

O que se quis foi “tratar de hacer caso de su persona, como se hace de los que se retratan, que parece que es señal de que quede memoria de ellos en el mundo, o hablar en su nobleza de linaje, era lo que [Teresa de Jesús] más sentía” (Madre de Díos, 1982, p.

6. Teresa fez referência noutras passagens sobre ser “amiga das imagens”, nomeadamente no capítulo 30 da obra *Contas de Consciência* e no capítulo 34-11 do *Caminho de Perfeição*.

7. A característica comum da santidade pós Concílio de Trento foi a heroicidade dos seus protagonistas que, ao praticarem as virtudes cristãs, o faziam num grau e com uma frequência e intensidade que ultrapassaram o exercício comum das mesmas, um grau superior que na expressão das suas virtudes, tornava o santo credor dos dons que recebia de Deus, quer fossem nos dotes para a profecia e para a clarividência quer fosse na capacidade de realizar milagres ou ter experiências de cariz prodigioso.

324, *apud* Martín, 2015, p. 32). O original de 1576 conserva-se no Convento de São José do Carmo de Sevilha, tendo dele derivado inúmeras cópias em gravura e em pintura, muitas em posse dos conventos da Ordem (Figura 1).

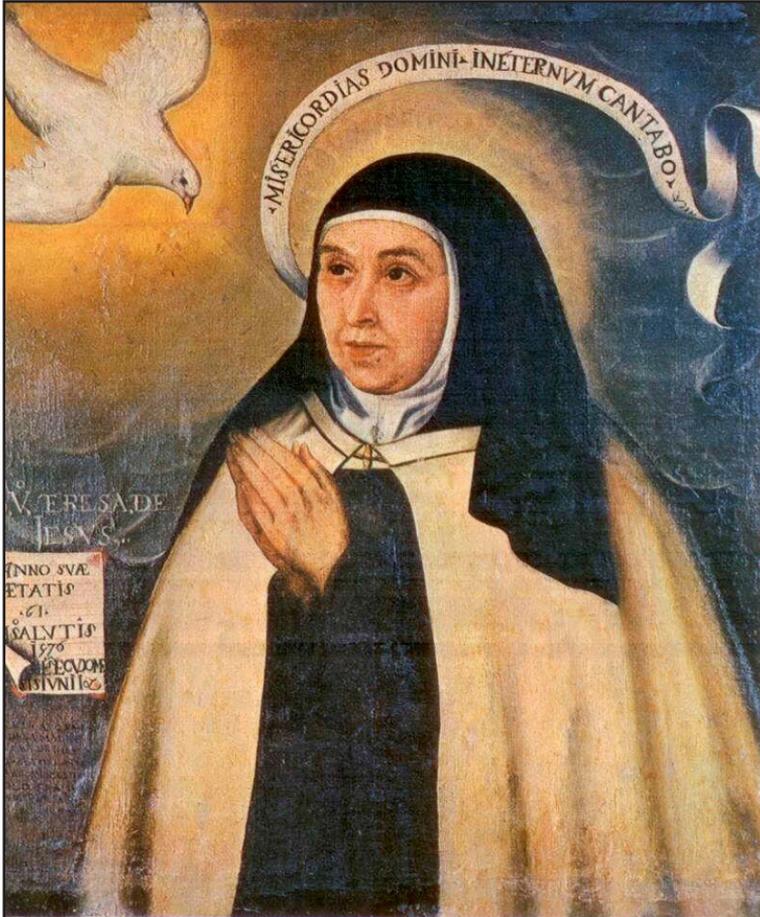


Fig. 1. Anônimo, *Retrato de Santa Teresa de Jesus*, s.d. Cópia do original de Fr. Juan de la Miseria, 1576. Domínio público.

Madre Teresa de Jesus posou para o pintor apenas um dia, tempo que ele levou a fazer o retrato. Copiou-a com total realismo e com todos os detalhes do seu rosto e do hábito, procurando a transparência de sentimentos por parte da retratada. Trata-se de um retrato em três quartos, a óleo sobre tela, no qual a figura de Madre Teresa ocupa a maior parte do plano, recortada contra um fundo negro. Ela está ligeiramente inclinada sobre a sua direita, de cujo ângulo superior surge uma pomba entre resplendores. Um halo dourado aparece em torno do seu rosto e dele sai uma flactera na qual se pode ler: “Misericordias Domini in aeternum

cantabo”⁸.

No seu lado direito observam-se três inscrições: na primeira, colocada directamente sobre o fundo, lê-se: “B V Teresa de Jesús”; na segunda, sobre um fingido pedaço de papel: “Anno suae aetatis 61. Anno salutis 1576, die secundo mesis junii”; na terceira, por baixo da anterior e menos visível: “Este retrato fue sacado de la Madre Teresa de Jhesus, fundadora de las descalzas carmelitas, pintolo fray Juan de la Miseria, religiosos de la dicha Orden”. Existem diferenças de tratamento entre o rosto enquanto o hábito e as mãos são mais sintéticos e a representação da pomba pode classificar-se como algo ingénua. Estas diferenças explicam-se pelos momentos distintos em que se incorporaram os vários elementos e que alteraram a representação feita em Junho de 1576. No que se refere à colocação da pomba, por exemplo: não era possível entender a sua vida nem a sua obra desvinculada da acção do Espírito Santo, representada por esta; sobre o resplendor em redor da sua cabeça, que identifica a santidade do retratado e que só pôde ser colocado após a sua morte, Madre Teresa como já era considerada como tal (antes mesmo da oficialização pela Igreja com a beatificação e a canonização no século XVII), não houve, neste campo, nenhuma hesitação na sua representação.

Modelo iconográfico de excelência para a representação de Madre Teresa de Jesus este retrato foi, depois da sua morte em 1582, pintado e estampado repetidamente, difundindo largamente a sua imagem, e multiplicando-se em outros tantos retratos e imagens feitos à sua semelhança. A partir daqui surgiram, entre os últimos anos do século XVI e as primeiras décadas do século XVII, outros modelos de representação artística da santa carmelita, essencialmente em gravura, que deram início ao *corpus* conhecido como Iconografia Teresiana. Ter presente a imagem de Santa Teresa podia ser visto de duas maneiras: por um lado, a estima e veneração que lhe era feita por uns e, por outro, o reavivar da fé sentida pelos fiéis que se encomendavam a ela nos momentos difíceis, mas instando a todos uma mudança de atitude e de conduta. É neste contexto que da difusão da vera-efígie de Santa Teresa de Jesus, da divulgação das suas obras escritas e da sua literatura biográfica, bem como

8. Referência ao Salmo 88, 2: *Cantarei eternamente as misericórdias do Senhor*. Segundo María José Pinilla Martín, esta frase terá sido colocada na pintura por intervenção de Madre Maria de São José, primeira priora do convento sevilhano, e que esteve presente quando o retrato foi pintado, tendo promovido algumas das primeiras cópias desta obra. Em 1595 a Madre Maria de São José declarou que: “Vio por muchas veces a la dicha madre Teresa com una voz muy baja y muy devota estar alabando a Nuestro Señor, repitiendo el primer verso del cántico: Magnificat anima mea Dominum, en lenguaje castellano; y otras veces el verso: Misericordias Domini in aeternum cantabo”, Martín, 2015, 39.

das informações que constam dos processos de beatificação e de canonização, surgiram representações a ela dedicadas que permitiram estabelecer o referido *corpus*.

Utilizado por artistas desde o século XVII numa conjugação entre a palavra escrita e a testemunhada e a imagem reproduzida, a ele foi acrescentado, entre os séculos XVII e XVIII, várias representações em álbuns, séries e livros com estampas variadas⁹, e também nos vários suportes artísticos, nos quais foram aplicadas materialmente as disposições tridentinas, tanto na temática escolhida como na forma como a santa era retratada. A circulação das obras escritas de e sobre Santa Teresa de Jesus, a disseminação da sua mensagem e o reconhecimento da sua santidade contribuíram para a consequente construção de uma imagem que se reflectiu nos esplendores da mentalidade maneirista e barroca e nas obras de gravadores, de pintores, de escultores e de azulejadores que a retrataram a olhar para o céu, ensimesmada, transverberada pelo anjo, tendo “visões” e ouvindo “loquções”, numa selecção de temas ao gosto da Contra-Reforma¹⁰.

9. Seguindo os preceitos derivados do Concílio de Trento e a pensar na sua beatificação (24 de Abril de 1614), surgiu em gravura em 1613, em Amberes, a primeira vida gráfica de Madre Teresa de Jesus, sob a direcção de Adriaen Collaert e Cornelis Galle intitulada *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum piae restauratricis*. Motivada pela sua canonização (22 de Março de 1622), surgiu em Roma a série *Sanctissime Matris Dei Marie de Monte Carmelo Beatae. Teresiae humilis filiae ac devota famvla effigies*, editada por Giovanni Giacomo Rossi. Ao mesmo tempo apareceram gravuras avulsas, por exemplo, da autoria de membros da família Wierix e, a partir de 1670 duas obras literárias: *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina*, impressa em Roma, e *La Vie de la seraphique Mere Sainte Terese de Jesus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées*, com gravuras da autoria Claudine Brunand (Lyon). Em 1716, também em Roma, Arnold van Westerhout gravou uma reinterpretação das gravuras precedentes, na sua obra *Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*. Paralelamente surgiram outras obras de cariz mais alegórico e místico: *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegoricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesus* de Fr. Juan de Rojas y Ausa, *Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis* expressa do século XVII, e o livro português de 1710-1716, *A Estrella Dalva Santa Theresa de Jesus* de Fr. António da Expectação. Importante contribuição para a iconografia teresiana foram as oito pranchas de Juan Bernabé Palomino, datadas de 1752, que ilustram duas edições das: *Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesus, Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la Primitiva Observancia e Cartas de Santa Teresa de Jesus, Madre, y Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva Observancia*.

10. As directrizes de Trento foram de imediato assimiladas no mercado das artes, por encomendantes ou artistas envolvidos na produção de obras com destino ao culto, ambos dependentes de uma complexa e vasta estrutura de vigilância a que as Constituições Sinodais dos bispados deram corpo de lei e os visitantes episcopais deram prática de censura e, por vezes, repressiva (Cf. Gonçalves, 1990, 111-127). Contudo, e não obstante esta nova situação restringir a liberdade criativa foi, paralelamente, um incentivo para o surgir de um novo espírito de impeniência e eficácia artística, destacando-se uma melhoria significativa dos estatutos dos pintores e outros tantos artistas que trabalharam para o mercado religioso (Cf. Serrão, 1983). Para tudo contribuiu a circulação de gravuras, meio privilegiado de transmissão de ideias, conceitos e iconografia, que se tornou um factor cultural essencial, enriquecido pela produção elevada de ilustrações em livros, em tratados, em álbuns e de gravuras soltas (Carvalho, 2014).

Fig. 2. Adriaen Collaert e Cornelis Galle, *Retrato de Santa Teresa de Jesus*, 1613. Gravura publicada na 3ª edição de *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum pie restauratricis*, editado em Antuérpia, em 1630. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.



Fig. 3. Giovanni Giacomo Rossi, *Retrato de Santa Teresa de Jesus*, 1622. Gravura publicada em *Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beata Teresiae Humills Filiae Ac Devota Famula Effigies*, editado em Roma. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Domínio público.





Fig. 5. Giovanni Giacomo Rossi, *Santa Teresa e o irmão caminham para a Terra dos Mouros*, 1622. Gravura publicada em *Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beata Teresiae Humills Filae Ac Devota Famula Effigies*, editado em Roma. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Domínio público.

Fig. 4. Adriaen Collaert e Cornelis Galle, *Santa Teresa e o irmão caminham para a Terra dos Mouros*, 1613. Gravura publicada na 3ª edição de *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis*, editado em Antuérpia, em 1630. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.



Fig. 6. Adriaen Collaert e Cornelis Galle, *Santa Teresa orando diante do Ecce Homo*, 1613. Gravura publicada na 3ª edição de *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis*, editado em Antuérpia, em 1630. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.



Fig. 7. Giovanni Giacomo Rossi, *Santa Teresa orando diante do Ecce Homo*, 1622. Gravura publicada em *Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beata Teresiae Humills Filae Ac Devota Famula Effigies*, editado em Roma. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Domínio público.





Fig. 9. Giovanni Giacomo Rossi, *Transverberação de Santa Teresa*, 1622.

Gravura publicada em *Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beata Teresiae Humills Filae Ac Devota Famula Effigies*, editado em Roma. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Domínio público.



Fig. 11. Giovanni Giacomo Rossi, *Casamento místico de Santa Teresa*, 1622.

Gravura publicada em *Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beata Teresiae Humills Filae Ac Devota Famula Effigies*, editado em Roma. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Domínio público.

Fig. 8. Adriaen Collaert e Cornelis Galle, *Transverberação do coração de Santa Teresa*, 1613. Gravura publicada na 3ª edição de *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis*, editado em Antuérpia, em 1630. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.



Fig. 10. Adriaen Collaert e Cornelis Galle, *Casamento místico de Santa Teresa*, 1613. Gravura publicada na 3ª edição de *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis*, editado em Antuérpia, em 1630. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.



Fig. 12. Adriaen Collaert e Cornelis Galle, *Imposição do colar e do manto*, 1613.

Gravura publicada na 3ª edição de *Vita S. Virginis Theresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis*, editado em Antuérpia, em 1630.

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
Domínio público.



Fig. 13. Giovanni Giacomo Rossi, *Imposição do colar e do manto*, 1622.

Gravura publicada em *Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beata Theresiae Humillis Filiae Ac Devota Famula Effigies*, editado em Roma.

Biblioteca da Ajuda, Lisboa.
Domínio público.

Fig. 14. Adriaen Collaert e Cornelis Galle, *Santa Teresa reformadora dos Carmelitas*, 1613.

Gravura publicada na 3ª edição de *Vita S. Virginis Theresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis*, editado em Antuérpia, em 1630.

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
Domínio público.



Fig. 15. Giovanni Giacomo Rossi, *Santa Teresa reformadora dos Carmelitas*, 1622.

Gravura publicada em *Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beata Theresiae Humillis Filiae Ac Devota Famula Effigies*, editado em Roma.

Biblioteca da Ajuda, Lisboa.
Domínio público.



Fig. 17. Giovanni Giacomo Rossi, *Santa Teresa de Jesus escritora inspirada pela pomba do Espírito Santo*, 1622. Gravura publicada em *Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beatae Teresiae Humiliss Filiae Ac Devota Famula Effigies*, editado em Roma. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Domínio público.

Fig. 16. Adriaen Collaert e Cornelis Galle, *Santa Teresa de Jesus escritora inspirada pela pomba do Espírito Santo*, 1613. Gravura publicada na 3ª edição de *Vita S. Virginis Teresiae a Jesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis*, editado em Antuérpia, em 1630. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Domínio público.



Fig. 18. Anônimo, *Santa Teresa e o irmão caminham para a Terra dos Mouros*, 1670. Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettuiui di S. Teresa di Giesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu diffusa*, publicado em Roma. Google Books. Domínio público.

Fig. 19. Claudine Brunand, *Santa Teresa e o irmão caminham para a Terra dos Mouros*, 1670. Gravura da 2ª edição de *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins*, publicado em Lyon, em 1678. Google Books. Domínio público.



Fig. 20. Arnold Westerhout, *Santa Teresa e o irmão caminham para a Terra dos Mouros*, 1716. Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma. Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Domínio público.



Fig. 21. Anônimo, *Imposição do manto*, 1670.

Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettuii di S. Teresa di Giesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu difusa*, publicado em Roma. Google Books. Domínio público.



Fig. 22. Claudine Brunand, *Imposição do manto*, 1670. Gravura da 2ª edição de *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins*, publicado em Lyon, em 1678. Google Books. Domínio público.

Fig. 23. Arnold Westerhout, *Imposição do colar e do manto*¹¹, 1716.
Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma. Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Domínio público.



Fig. 24. Anônimo, *Santa Teresa de Jesus escritora inspirada pela pomba do Espírito Santo*, 1670.
Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettui di S. Teresa di Giesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu difusa*, publicado em Roma. Google Books. Domínio público.

11. Arnold van Westerhout apresenta simultaneamente a *Imposição do colar e do manto* pela Virgem e São José, tal como aparece descrito na autobiografia de Santa Teresa de Jesus, ao contrário do que acontece com as outras duas gravuras, aqui apresentando o manto e, em outras duas gravuras dos mesmos álbuns, o colar.



Fig. 25. Arnold Westerhout, *Santa Teresa de Jesus escritora inspirada pela pomba do Espírito Santo*, 1716. Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma. Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Domínio público.

Fig. 26. Anônimo, *Cristo mostra a Teresa os trabalhos de que padeceram outros fundadores*, 1670. Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettui di S. Teresa di Giesu maestra di celeste dottrina*, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu diffusa, publicado em Roma.



Fig. 27. Claudine Brunand, *Cristo mostra a Teresa os trabalhos de que padeceram outros fundadores*, 1670. Gravura da 2ª edição de *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins*, publicado em Lyon, em 1678. Google Books. Domínio público.



Fig. 28. Arnold Westerhout, *Cristo mostra a Teresa os trabalhos de que padeceram outros fundadores*, 1716. Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma. Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Domínio público.



Fig. 29. Anônimo, *Coroação de Santa Teresa*, 1670. Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pietà delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu diffusa*, publicado em Roma. Google Books. Domínio público.



Fig. 30. Claudine Brunand, *Coroação de Santa Teresa*, 1670. Gravura da 2ª edição de *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussez*, en figures & en vers François & Latins, publicado em Lyon, em 1678. Google Books. Domínio público.

Fig. 31. Arnold Westerhout, *Coroação de Santa Teresa*, 1716.
Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma. Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Domínio público.



Fig. 32. Anônimo, *Santa Teresa contempla a Assunção e a Coroação da Virgem*, 1670.
Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettui di S. Teresa di Giesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu difusa*, publicado em Roma. Google Books. Domínio público.



Fig. 33. Claudine Brunand, *Santa Teresa contempla a Assunção e a Coroação da Virgem*, 1670. Gravura da 2ª edição de *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins*, publicado em Lyon, em 1678. Google Books. Domínio público.



Fig. 34. Arnold Westerhout, *Santa Teresa contempla a Assunção e a Coroação da Virgem*, 1716. Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma. Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Domínio público.

Fig. 35. Anônimo, *Casamento místico de Santa Teresa*, 1670. Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Gesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu difusa*, publicado em Roma. Google Books. Domínio público.



Fig. 36. Claudine Brunand, *Casamento místico de Santa Teresa*, 1670. Gravura da 2ª edição de *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins*, publicado em Lyon, em 1678. Google Books. Domínio público.



Fig. 37. Arnold Westerhout, *Casamento místico de Santa Teresa*, 1716.

Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma.

Biblioteca Nacional de Espanha, Madri.

Domínio público.



Fig. 38. Anônimo, *Transverberação do coração de Santa Teresa*, 1670.

Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettui di S. Teresa di Gesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu diffusa*, publicado em Roma.

Google Books. Domínio público.

Fig. 39. Claudine Brunand, *Transverberação do coração de Santa Teresa*, 1670.

Gravura da 2ª edição de *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins*, publicado em Lyon, em 1678. Google Books. Domínio público.



Fig. 40. Arnold Westerhout, *Transverberação de Santa Teresa*, 1716.

Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma.

Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Domínio público.



Fig. 41. Anônimo, *Um anjo leva consigo o coração de Santa Teresa (após a Transverberação)*, 1670. Gravura de *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Con rime del signor'abate Oratio Quaranta da vn religioso della riforma autore dell'altra piu difusa, publicado em Roma. Google Books. Domínio público.*



Fig. 42. Claudine Brunand, *Um anjo leva consigo o coração de Santa Teresa (após a Transverberação)*, 1670. Gravura da 2ª edição de *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussez, en figures & en vers François & Latins*, publicado em Lyon, em 1678. Google Books. Domínio público.

Fig. 43. Arnold Westerhout, *Um anjo leva consigo o coração de Santa Teresa (após a Transverberação)*, 1716. Gravura de *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, publicado em Roma. Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Domínio público.



Também São João da Cruz foi alvo da realização de álbuns de gravuras que serviram de inspiração para as obras de arte a ele dedicadas ou integradas em ciclos iconográficos mais complexos, como são disso exemplo os painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Ouro Preto, e que serão analisados no capítulo seguinte.

Com início em 1581, ano em que a Ordem dos Carmelitas Descalços chegou a Portugal, cedo se disseminaram e cresceram em estruturas conventuais um pouco por todo o país, ao longo de mais de dois séculos. Várias destas fundações foram alvo de uma rica decoração em pintura e em azulejo, por vezes constituída por grandes ciclos iconográficos que, iniciados no século XVII, se complementaram na centúria seguinte. Nestes espaços, em particular nos cenóbios femininos, construíram-se ciclos narrativos significativos sobre a vida de Santa Teresa de Jesus, por vezes conjugando mais do que um suporte artístico no propósito de enfatizar a sua personalidade em todos os níveis que a distinguiam: fundadora, reformadora, mística, escritora, mulher, monja e santa. Para tal, foram necessários ladrilhadores, pintores, escultores, entre outros. Em narrativas amplas ou em episódios específicos, foi retratada com os seus atributos mais conhecidos

(hábito religioso, nimbo, livro, pena, tinteiro), com os elementos que caracterizam alguns dos seus episódios mais emblemáticos (anjo com a seta ou dardo flamejante, pomba do Espírito Santo, colar e manto) e associada a seus contemporâneos (exemplo: São Pedro de Alcântara e São João da Cruz), não esquecendo as figurações da Virgem e, em concreto, da Imaculada Conceição¹², de São José e de Cristo.

É nos conventos da Ordem que se encontram os ciclos mais extensos, reunindo pintura e azulejo, o que permitiu a realização de narrativas teresianas mais abrangentes, criando-se, assim, novos e renovados discursos sobre Santa Teresa de Jesus, como é o caso do programa decorativo da igreja do antigo Convento Carmelita Descalço de Carnide¹³, em Lisboa. De grandiloquente discurso patriótico, em tempos de afirmação da identidade nacional, a sua fundação deve ser entendida e enquadrada na grande receptividade que a sociedade e a corte do século XVII deram à reforma teresiana, assim como à ligação mantida entre a casa monástica de Carnide e a dinastia brigantina, em particular por D. João IV que escolheu este convento para a educação da sua filha, D. Maria. Em 1662, graças à iniciativa de D. Maria, as obras do convento foram retomadas, em particular a edificação da igreja, concluída cinco anos mais tarde. O traçado da igreja, de planta de cruz latina, terá sido encomendado por D. Maria a João Nunes Tinoco, nomeado pela rainha D. Luísa de Gusmão como Arquitecto da Casa das Senhoras Rainhas¹⁴, apresentando, segundo o gosto maneirista, linhas geometrizarantes dentro do estilo chão. Igualmente, é de assinalar o programa iconográfico teresiano da Capela das Albertas, que se estendia ao restante espaço conventual, mas que hoje se encontra disperso, destino que o antigo locutório do Convento do Santíssimo Coração de Jesus à Estrela também partilha. Esta “tradição” artística de criar narrativas de cariz teresiano foi transposta para o contexto carmelita descalço brasileiro, assunto sobre o qual se dedica o capítulo seguinte.

12. O carisma teresiano, renovação do carisma da Ordem do Carmo e que resultou na Ordem Carmelita Descalça, é dedicado, em particular, à Imaculada Conceição.

13. Segundo cenóbio feminino da Ordem, foi fundado em Março de 1642 pela princesa Micaela Margarida, filha ilegítima do imperador Matias da Alemanha. Professa no Convento de Santo Alberto, em Lisboa, de seu nome Micaela Margarida de Santa Ana era, na altura da fundação de Carnide priora do Convento de Santo Alberto. A fundação teve a aprovação do rei D. João IV e o padroado da rainha D. Luísa de Gusmão à Província dos Carmelitas Descalços que muito apreço tinha por esta ordem. Em 1646 foi colocada a primeira pedra do edifício pelo duque de Aveiro, D. Raimundo de Lencastre.

14. Cargo atribuído em 19 de Dezembro de 1665. Coelho, 2014, 362.

De acordo com João Miguel dos Santos Simões, o que “caracteriza o azulejo português e o diferencia notavelmente dos congêneres originais é a sua intenção decorativa, o uso quase ilimitado que dele se fez, integrando-o na própria arquitectura como se dela fizesse parte” (Simões, 1944, p. 286). A relação existente entre a arquitectura e o azulejo é uma das mais notáveis características da azulejaria produzida e/ou aplicada em Portugal. Característica esta que se estendeu aos territórios ultramarinos, com particular destaque para o Brasil, que decorou os seus espaços conventuais com revestimento azulejar produzido da metrópole¹⁵. Dora Alcântara resume o panorama azulejar brasileiro ao referir-se a João Miguel dos Santos Simões e à sua obra *Azulejaria Portuguesa no Brasil: 1500-1822*:

Essa visão geral, bem ampla, foi da maior importância pois, a partir dela, ficou claro para nós, que o azulejo é um indicativo dos períodos de riqueza das diversas regiões; sua trajetória é o registro do desenvolvimento econômico da Colônia, de sua valorização crescente, no âmbito do império ultramarino português. Assim, é no Nordeste açucareiro que podemos encontrar os tapetes seiscentistas comuns, além de alguns exemplares mais raros, anteriores a 1630, na Paraíba. Nos demais Estados da região e, principalmente, em Pernambuco, exemplares daquele século, bem como dos seguintes, confirmam a riqueza da agroindústria açucareira aí estabelecida, nos primeiros séculos da colonização. Salvador, como primeira capital, possui o maior conjunto de azulejos, desde tapetes e painéis emblemáticos do século XVII, aos grandes painéis figurativos do XVIII, passando pelos de figuras avulsas e de vasos floridos, até aos azulejos industrializados do XIX. Acompanhando a importância da capital, também as cidades do Recôncavo Bahiano exibem edificações religiosas notáveis inclusive por seus azulejos. O Rio de Janeiro, que se tornou a segunda capital, a partir da importância adquirida como centro de exportação das riquezas do ouro das Gerais, possui alguns conjuntos de azulejos joaninos, além dos tapetes seiscentistas. [...]. Minas Gerais, devido a sua localização distante do litoral, não pode expressar sua riqueza através do uso dos azulejos. [...] Salvo uma única exceção, os

**Azulejaria
como meio de
representação
e transmissão
da figura e da
mensagem de
Santa Teresa de
Jesus: azulejaria
conventual
carmelita descalça
em território
brasileiro**

15. “Durante o Antigo Regime, foi Lisboa que desempenhou, neste contexto, um papel primordial, sendo, desde os meados do século XVI até ao início do século XIX, o principal centro criador de azulejaria e aquele que contribuiu decisivamente para a difusão deste material decorativo, à escala continental, insular e colonial.” (Meco, 1998-1999, 9). O Brasil herdou da metrópole o gosto pelo azulejo. Fabricados em Portugal, eram transportados como lastro nos navios que iam para a colônia como peso para o equilíbrio da embarcação.

silhares mineiros são de madeira decorada como se fossem constituídos por painéis de azulejo. No então Estado do Grão-Pará e Maranhão, o desenvolvimento que tem início na segunda metade do séc. XVIII seguiria pelo seguinte, quando começa o uso do azulejo de fachada. Encomendas de ordens religiosas o antecedem, como acontece em Belém, onde existem painéis setecentistas. Também em S. Luís que, num dos últimos anos do séc. XVIII (1798), recebe uma grande quantidade de azulejos, painéis de almofadas marmoreadas e outros de tapete (no gênero dos que haviam sido produzidos desde o período da reconstrução da Baixa Pombalina, de Lisboa), existem igrejas e suas dependências, bem como residências particulares que os exibem (ou o fizeram). (Âlcantara, 2007, p. 86-87)

Certo é que, ao longo do século XX, para João Miguel dos Santos Simões e outros historiadores e intelectuais pioneiros “O acervo azulejar luso-brasileiro, enquanto arte aplicada à arquitetura, ganhava destaque como um traço genuíno da tradição ibérica portuguesa bem adaptada à paisagem e ao ambiente do trópico.” (Marques, 2007, p. 96). A realidade do revestimento cerâmico brasileiro teve início com a introdução da azulejaria de padrão seiscentista, policromada e, a partir de finais do século XVII estendendo-se pelo XVIII, vê chegar os painéis a azul e branco, figurativos e organizados “em narrativas, por vezes de grande complexidade” (Carvalho, 2015, p. 14), do período Barroco. A maior concentração deste tipo de painéis encontra-se no Nordeste brasileiro concretamente na Bahia. Em Minas Gerais a dificuldade no transporte (a partir do litoral, e no lombo de mulas) inviabilizou o uso do azulejo. No Rio de Janeiro, os conjuntos existentes são poucos. Os temas variavam consoante a encomenda podendo ser religiosos ou profanos (caçadas, cenas de lazer, etc.). A encomenda era feita na metrópole, primeiro às oficinas e/ou pintores de azulejos e, mais tarde, às fábricas e seus artistas residentes. A título de exemplo, e através do artigo de José António Soares de Sousa sabe-se que: “Ainda em 1798 chegavam a São Luís [Maranhão] 107.402 azulejos de Portugal, a \$040” (Sousa, 1970, 59), desconhecendo-se qual o seu destino e quem efectuou a encomenda. Por sua vez:

A consulta direta que a seguir foi feita [...], revelou apenas uma notícia de importação de azulejos anteriores àquela data: em 1796, o Rio de Janeiro recebera um carregamento de 440 unidades, no valor de 7\$040. Em

1798, somente o Maranhão importou azulejos; vindos de Lisboa, tinham o valor total de 4.296\$080. Encontra-se ainda uma notícia de importações para o Rio de Janeiro, em 1799. [...] Estas notícias referem-se aos *padrões mais antigos*, usados em silhares internos, tendo em média 8 fiadas de altura (1,12 m). (Alcântara, 1980, p. 19)

A azulejaria utilizada na Bahia durante o período colonial foi produzida nas oficinas de Lisboa, e as encomendas feitas seguindo as medições exactas dos locais para o qual era pensada respondiam, em casos específicos, a programas iconográficos complexos previamente determinados (Meco, 1998/1999, p. 53). Eram as ordens religiosas que forneciam aos artistas e/ou oficinas (quando não possuíam as respectivas estampas e/ou livros), os temas e os modelos a seguir. Este era, também, o panorama para as regiões circundantes. Aliás, e a partir do século XVII, o gosto pelos azulejos se fixou de tal forma que, por vezes, era imitado por fac-símiles pintados. “A azulejaria transmitia aos homens uma concepção do mundo com os seus mitos e lendas. Perpetuava, visualmente, os grandes santos e apóstolos, fixando contornos das figuras e ações mais elevadas e ricas de conteúdo” (Barata, 1955, p. 153).

É neste cenário que os Carmelitas Descalços chegaram ao Brasil, concretamente à Bahia em 1665¹⁶. A 29 de Janeiro de 1668 foi concedida a licença para a construção do convento de Salvador que, em 1686, já albergava a comunidade. A igreja foi inaugurada em 1697. Antes, em 1693, tinham sido escolhidos os estudantes de Coimbra destinados ao Colégio de Filosofia da Bahia. Das suas construções referimos, por exemplo, o Convento de Santa Teresa em Salvador, do arquitecto beneditino Fr. Macário de São João. Este é, actualmente, o Museu de Arte Sacra Universidade Federal da Bahia e conserva um rico revestimento azulejar policromo do século XVII e, a azul e branco, do século XVIII, do qual se destacam os quatro painéis de temática carmelita de emolduramento entalhado (Santa Teresa, São João da Cruz, Profeta Elias e Profeta Eliseu) que, no coro, interrompem o silhar de albarradas, juntamente com outros quatro painéis com a representação de animais fantásticos¹⁷ (Figuras 44, 45 e 46). Obra anterior a 1750, que pode ser associada à oficina de Valentim de Almeida, ou à sua influência, a estes painéis juntam-

16. Para mais informações sobre a chegada dos Carmelitas Descalços à Bahia, consultar: Jesus, 1962, p. 91-94.

17. Da mesma época são as dezasseis pinturas que encimam o arcaz da sacristia, das quais se destacam episódios como a *Transverberação de Santa Teresa*, *Casamento místico*, e *Santa Teresa devolve a vida ao sobrinho*.



Fig. 44. Anônimo [atrib. à Oficina de Valentim de Almeida], *Santa Teresa de Jesus*, 1738-1750. Revestimento cerâmico do coro-alto do Convento de Santa Teresa, hoje Museu de Arte Sacra, Salvador, Bahia. Fonte: Correa, 2001, p. 65.



Fig. 45. Anônimo [atrib. à Oficina de Valentim de Almeida], *São João da Cruz*, 1738-1750. Revestimento cerâmico do coro-alto do Convento de Santa Teresa, hoje Museu de Arte Sacra, Salvador, Bahia. Fonte: Correa, 2001, p. 65.



Fig. 46. Anônimo [atrib. à Oficina de Valentim de Almeida], *Profeta Eliseu e Profeta Elias*, 1738-1750. Revestimento cerâmico do coro-alto do Convento de Santa Teresa, hoje Museu de Arte Sacra, Salvador, Bahia. Fonte: Correa, 2001, p. 369.

se *Nossa Senhora do Carmo e São José*, no claustro, e os dos *Santos Carmelitas* que ladeiam as tribunas da nave, enquadrados por sanefas e cortinados¹⁸. Completa a decoração o revestimento cerâmico de figura avulsa com cantos de estrelinhas nos confessionários, nave da igreja, cozinha e escada do coro, e de albarradas no coro-alto (onde ladeiam os painéis figurativos), no corpo e nas capelas da igreja. No exterior, surgem vários adereços de cariz barroco nomeadamente duas cartelas na portaria, recortadas, com anjinhos a segurar os emblemas do *Sol* e da *Lua* alusivos à Virgem, e um sobre a porta da sacristia (*Emblema Carmelita*), ou os dois painéis quadrangulares da frontaria da igreja: uma rosa dos ventos, datada nos cantos de 1738 e com a inscrição: *NOTISSIMA HORA EST Joann.*, e um mostrador de relógio (Meco, 1998-1999, p. 65-67)¹⁹.

Em Olinda, no antigo convento de Carmelitas Descalços, conhecido por Convento de Santa Teresa (1686)²⁰, o revestimento cerâmico da nave da igreja apresenta painéis figurados de emolduramento policromo, alternando cenas da vida de São José com outras da vida de Santa Teresa de Jesus, enquanto na sacristia foi representada a *Transverberação de Santa Teresa* e uma *Aparição de Cristo a São João da Cruz*²¹. Hoje ocupa o espaço existente um orfanato da Santa Casa da Misericórdia, e do antigo edifício destaca-se a igreja com sua fachada barroca, de planta

18. "Na parte alta da nave, ao nível do coro e ainda neste, foram colocados entre as janelas 12 painéis de 16 x 5 cada, nos quais se pintaram outras tantas figuras de santos abrigados sob dosséis imitando damasco. Cada painel tem a sua legenda respeitante ao santo representado e assim ficamos a conhecer uma galeria de santos carmelitas e que são:

- | | | |
|----------------|---------------------------|---------------------------------|
| 1) S. BROCARDO | 2) S. AVERTANO | 3) S. IPIZIDIÃO |
| 4) S. CIRILLO | 5) S. PEDRO TLHOMAS (sic) | 6) S. PELISPHEZO |
| 7) S. ANGELO | 8) S. BERTHOLDO | 9) S. ANDRE TEZVLANO |
| 10) S. GERALDO | 11) S. SERAPIÃO | 12) S. DIONIZIO PAPA CARMELITA" |

Santos Simões acrescenta em nota de rodapé que: "Estes santos foram tirados do *Florilégio Carmelita* e não é fácil identificá-los nas agiografias comuns. Conhecem-se bem S. Dionízio (Papa de 259 a 268), S. Avertano (aniversário a 25 de Fevereiro), S. Pedro Thomas (17 de Fevereiro), Santo Ângelo (5 de Maio), S. Geraldo (13 de Outubro), S. Serapião (14 de Novembro), S. Cirilo há pelo menos 12 mencionados na *Lenda Dourada* (edição Ribadaneira), Santo André Tezulano é certamente um dos 6 santos do mesmo nome próprio e, quanto aos restantes - S. Brocardo, S. Ipizidião, S. Felisphezo e S. Bertholdo - nem sequer vêm referidos nos *Flos Sanctorum* consultados" (Simões, 1965, p. 93).

19. "No CLAUSTRO próprio dito não existem azulejos e apenas num pequeno recesso adjacente foi colocado um silhar de padrão policromo do século XVII, do tipo 6 x 6/8 modelo vulgar, limitado por cercadura de tipo menos corrente, também policroma e friso de pérolas, este novo. Sobre o silhar foi instalado posteriormente um painel de pintura azul e cabeceira recortada, tendo 12 azulejos ao centro por 9 de largura. Representa Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus ao colo, abrigando sob o manto várias figuras de religiosos e religiosas acompanhadas de legendas latinas" (Simões, 1965, p. 93).

20. Sobre o estabelecimento deste convento, consultar: Jesus, 1962, p. 99-101.

21. De forma similar, também nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (Bahia), de São Cristóvão (Sergipe) e do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro) Santa Teresa surge representada num vasto acervo pictórico.

rectangular, com nave única e capela-mor. A parte inferior das paredes da nave

[...] é revestida com altar de 8 azulejos de altura, de cabeceira corrida, e constituído por uma sequência de painéis figurados, enquadrados por emolduramento concheado policromo e pintura central a azul. Os remates laterais que separam entre si os vários painéis são de composição ornamental a azul, formando pilastras. Infelizmente o conjunto perdeu a integridade primitiva e apenas dois painéis parecem estar completos; todos os restantes se apresentam encurtados, sem se compreender bem a razão e finalidade dessas mutilações. (Simões, 1965, p. 240).

A figuração representada alterna cenas da vida de S. José - protector do Carmelo - com as da vida de Santa Teresa de Jesus. “Dois confessionários de mau gosto ocultam os painéis que, à entrada da nave, representariam a *Matança dos Inocentes* (?) e a *Adoração dos Pastores*. Segue-se, do lado da epístola, o que resta de uma *Fuga para o Egipto*” (Simões, 1965, p. 240). No lado da Epístola, o painel que se segue é um dos que está completo e retrata o episódio *Santa Teresa e o irmão caminham para a terra dos mouros*. No mesmo lado, um outro painel representaria a *Entrada de Santa Teresa no Convento da Encarnação de Ávila*, mas foi cortado ao meio. Separados destes por uma porta lateral encontram-se dois painéis de menores dimensões cuja figuração central são monges em oração. No lado do Evangelho, e a partir da entrada, observa-se o *Sonho de S. José*, quando o anjo lhe anuncia o regresso a casa após a *Fuga para o Egipto*. Após o vão de uma porta um outro painel, também completo, onde é retratada Santa Teresa e o irmão a serem alcançados pelo tio²². Segue-se a este um painel mutilado, de que apenas se conserva o lado direito, e que retrataria Santa Teresa presidindo à fundação de conventos, vendo-se ao centro uma igreja em processo de construção junto a uma palmeira²³. Nesta sequência encontra-se

22. Consideramos a hipótese de, para este painel, ter sido utilizada a gravura 3 do álbum de Adriaen Collaert e Cornelis Galle de 1613 ou 1630, e a gravura 2 do álbum de Arnold van Westerhout (ou de algum álbum anterior), ter sido utilizada para o painel do lado da Epístola, apesar de a designação das duas gravuras ser a mesma: *Santa Teresa e o irmão caminham para a terra dos mouros*. Esta atribuição vem no seguimento da descrição dada por Santos Simões (1965, p. 240), que descreve o primeiro como sendo o momento em que Teresa e o irmão são apanhados pelo tio, e o último como o momento em que as duas crianças fogem de casa.

23. “Não são vulgares, nos azulejos presentes no Brasil, alusões específicas aos locais ou mesmo região para onde os azulejos se destinavam. Este parece-me ser um caso concreto em que o pintor quis ligar a cena representada ao local para onde os azulejos se destinavam, incluindo na paisagem uma palmeira, árvore que não figura na iconografia teresiana convencional.” (Simões, 1965, p. 241).

novo painel, algo alterado pelo tempo, cuja figuração central é o *Descanso na fuga para o Egipto*. No silhar da capela-mor, de emolduramento policromo e rocaille, só o do lado do Evangelho aparenta estar completo, apresentando na zona central *São João da Cruz diante de Nossa Senhora com o Menino e anjos* (Figura 47). Na parede fronteira e apesar da profunda alteração a que foi sujeito, é perceptível a representação do Profeta *Elias arrebatado pelo carro de fogo*:

Os azulejos da SACRISTIA, trazidos provávelmente da igreja ou de qualquer outro local do primitivo convento, foram colocados acima do arcaz em dois painéis recortados, de cercadura policroma concheada, centros azuis, tendo nestes a figuração de *Santa Teresa* a quem um anjo retira a seta cravada no peito²⁴, e uma *Aparição do Salvador a S. João da Cruz*, com legendas que lhes saem das bocas.

Mário Barata refere-se a estes azulejos como “importantes conjuntos”. Geo Charles dedica-lhes estas palavras: “les beaux azulejos encadrés de jaune qui ornent l'entrée de la sacristie - quatre grands panneaux, quatre petits - relatent la vie de Sainte Térèse et ont été comandés à Lisbonne en 1778”. Esta data ajusta-se perfeitamente ao tipo de azulejo e, se bem que o autor não indique a fonte documental onde colheu a informação, é ela perfeitamente adequada. (Simões, 1965, p. 241).

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Ouro Preto, cujas obras tiveram início em 1756, conserva apenas o revestimento cerâmico da capela-mor, do último quartel do século XVIII. De pintura a azul e branco, mas emolduramento de inspiração rocaille e legendas identificativas em cartelas, os painéis que compõem este revestimento apresentam, primeiro, dois santos - *São João da Cruz, sentado e trajando o hábito religioso, segura uma cruz e uma lança, é apoiado por um anjo que segura na esponja com vinagre*²⁵ (Figura 48), e *Nossa Senhora e o Menino entregam o Escapulário a São Simão Stock*, respectivamente no lado do Evangelho e no lado da Epístola, entre o arco cruzeiro e as portas laterais. Os restantes painéis estão agrupados dois a dois e retratam, do lado do Evangelho - *São Pedro Tomás Arcebispo*²⁶

24. Possivelmente o *Éxtase* ou *Transverberação do coração de Santa Teresa*.

25. A lança e a esponja com vinagre são dois dos instrumentos da Paixão de Cristo. Este episódio consta dos álbuns de gravuras dedicados a São João da Cruz, mas o painel apresenta algumas diferenças em relação à gravura, nomeadamente no anjo que substituiu Nossa Senhora e nas vestes do santo (ver San Cayetano, 1748, grav. 6).

26. Neste Nossa Senhora aparece ao santo e fala-lhe, estando as letras invertidas, com a frase: *RELIGIO TUA PERSEVERATUR AUSQUE INFINEM SECVLI* (Simões, 1965, p. 198).

e *Santa Teresa de Jesus, perante Nossa Senhora e o Menino que lhe entrega o coração flamejante trespassado por uma seta*, numa alusão à transverberação do coração da santa (Figura 52). Do lado da Epístola os painéis representam *Santa Angela, Terceira, perante o Santíssimo Sacramento* e *Santo Alberto Patriarca de Jerusalém, perante Nossa Senhora e o Menino*. Igualmente agrupados dois a dois estão os painéis que, ao nível do altar-mor, no lado do Evangelho, retratam: *Santa Maria Madalena de Pazzi, com uma cruz na mão esquerda é coroada por Nossa Senhora e o Menino* e *Nossa Senhora com o Menino retiram São João da Cruz do poço*, cena em que aparece como uma criança como indicado pela indumentária²⁷ (Figura 50). No lado da Epístola surge retratado o Profeta Elias no deserto e alimentado por corvos, seguido de *Elias arrebatado pelo carro de fogo*, episódio no qual é observado pelo Profeta Eliseu. É perceptível a junção da iconografia carmelita da antiga observância com a iconografia carmelita descalça através das representações de São João da Cruz e de Santa Teresa de Jesus. Une-as o emolduramento concheado com flores e urnas nas divisórias dos painéis que apontam para o trabalho de alguma das conhecidas oficinas de Lisboa de cerca de 1770-80. Contrário ao costume, e segundo Santos Simões, estes

[...] azulejos foram recortados em Ouro Preto, o que se reconhece pela imperfeição deste trabalho, o qual seria de impressionante precisão se executado por artífice especializado que ali provavelmente não existiria. Na documentação que acompanha a monografia de Francisco António Lopes há referência ao assentamento dos azulejos em 1784, especificando-se que eram os da capela-mor cujas obras já estavam projectadas desde 1779: é natural que fosse neste último ano que se fez a encomenda em Lisboa. (Simões, 1965, p. 199)²⁸

Segundo José Meco, para o período entre 1775 e 1785, são passíveis de atribuição ao pintor Francisco Jorge da Costa os painéis de cariz rococó da capela-mor da Igreja do Carmo, em Ouro Preto e, em Olinda, os painéis da nave, da capela-mor e coro-alto do Convento de Santa Teresa (Meco, 1998/1999, p. 13).

27. Esta identificação vem em sequência da legenda ao painel - *N.S. terando do poço a S. João da Cruz* - indicada por Santos Simões (1965, 198). Nos livros de gravuras dedicados ao santo a cena retratada é descrita como: *Nossa Senhora e São José salvam o jovem São João da Cruz de morrer afogado* (ver San Cayetano. 1748. grav. 2).

28. Foi o mestre-de-obras Manuel Francisco de Araújo quem arrematou a obra de assentamento dos azulejos da capela-mor.



Fig. 47. FZ [Francesco Zucchi], *São João da Cruz diante de Nossa Senhora com o Menino e anjos*, 1748. Gravura 28 de *Vita mystici doctoris Sancti Joannis a Cruce, primi carmelite excalceati*, de Alberto de San Cayetano, publicado em Veneza. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madri. Domínio público.



Fig. 48. Anônimo, *São João da Cruz, sentado e trajando o hábito religioso, segura uma cruz e uma lança, é apoiado por um anjo que segura na esponja com vinagre*, último quartel do século XVIII. Painel da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto. Fonte: Santos, s.d., p. 60.

Fig. 49. FZ [Francesco Zucchi], *São João da Cruz diante de Nossa Senhora com a cruz e dois instrumentos da paixão*, 1748. Gravura 6 de *Vita mystici doctoris Sancti Joannis a Cruce, primi carmelite excalceati*, de Alberto de San Cayetano, publicado em Veneza. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madri. Domínio público.



Fig. 50. Anônimo, *Nossa Senhora com o Menino retiram São João da Cruz do poço*, último quartel do século XVIII. Paineis da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto. Fonte: Santos, s.d., p. 78.



Fig. 51. FZ [Francesco Zucchi], *Nossa Senhora retira São João da Cruz do poço*, 1748. Gravura 4 de *Vita mystici doctoris Sancti Joannis a Cruce, primi carmelite excalceati*, de Alberto de San Cayetano, publicado em Veneza. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madri. Dominio público.

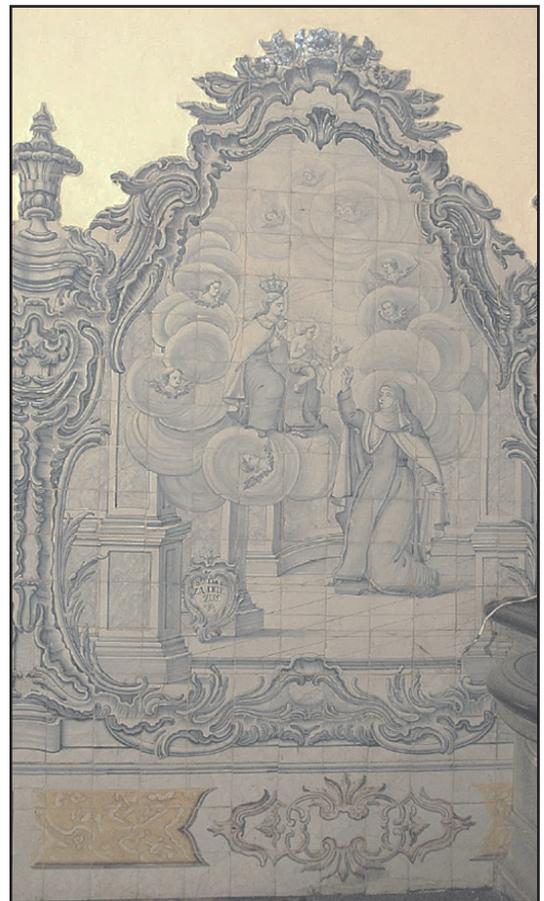


Fig. 52. Anônimo, *Santa Teresa de Jesus, perante Nossa Senhora e o Menino que lhe entrega o coração flamejante trespassado por uma seta*, último quartel do século XVIII.

Painel da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto.
Fonte: Santos, s.d., p. 73.

Por sua vez, a nave da igreja do antigo convento de carmelitas de Nossa Senhora do Carmo em João Pessoa (Paraíba), foi forrada com grandes painéis recortados a azul e branco, de meados do século XVIII, concretamente de oficina lisboeta de cerca de 1750, que retratam Nossa Senhora do Carmo com o Menino, tendo um ou o outro o Escapulário que se prestam a entregar aos santos representados em cada painel, lembrando o episódio mais associado a São Simão Stock. Dos santos que recebem o Escapulário destacamos Santa Teresa de Jesus, em cujo painel surge Santo Elias ao lado de Nossa Senhora (Figura 53). São oito os painéis na nave, sendo que os maiores são compostos por enquadramento da transição para o rococó, com concheados e anjos, ladeando cartelas com emblemas marianos. Limitando-os lateralmente estão vasos floridos recortados, caprichosamente assentes em *pseudopilares*.

A pintura, do tipo da boa época oficial de Lisboa, é cuidada e tem principal interesse nos fundos de paisagem e na vegetação. Notáveis, pela sábia composição, são as guarnições que ladeiam os altares da nave e onde o decorador resolveu sábiamente o problema da adaptação aos locais: é este um dos mais frisantes exemplos do cuidado que se punha nas encomendas, juntando-se a estas os “riscos” ou “debuxos” das áreas a cobrir. Na capela-mor há ainda dois grandes painéis, do mesmo tipo dos azulejos da nave, também com 22 na altura por 30 no sentido da largura. Representam do lado do evangelho, Nossa Senhora do Carmo entre anjos, aparecendo um grupo de frades ajoelhados, entre os quais se destaca, na frente, o que está nimbado: S. Simão Stock. Do lado da epístola, vemos Nossa Senhora do Carmo abrigoando sob o manto religiosos e monges, figuração corrente na Ordem Terceira Carmelita²⁹. O conjunto pode considerar-se de verdadeiramente notável. (Simões, 1965, p. 210)

Também integram o revestimento azulejar da nave os painéis que remetem para a história do Profeta Elias nomeadamente *Elias e os profetas de Baal* e *Elias arrebatado pelo carro de fogo*. Aliás, este último é uma representação recorrente nos cenóbios carmelitas da antiga observância, mas também nos dos descalços, surgindo ou em iconografia própria ou integrado em programas mais amplos, como é o caso. A importância de Santo Elias neste

29. Esta representação iconográfica confunde-se por vezes com a de Nossa Senhora da Misericórdia, esta por sua vez, derivada de Nossa Senhora das Mercês, padroeira da Ordem da Santíssima Trindade - trinitários, trinos ou mercedários - à qual pertencia Frei João de Contreras, o inspirador da rainha D. Leonor, viúva de D. João II, na fundação das Santas Casas da Misericórdia.

espaço religioso é notável se pensarmos nas suas representações em outros painéis do conjunto, ou ao lado de Nossa Senhora do Carmo, ou ajoelhado e sobre nuvens ao lado de Santa Teresa de Jesus³⁰. Integra ainda o programa iconográfico um painel onde se observa Nossa Senhora do Carmo a resgatar as almas do purgatório, e dois painéis dedicados a São Bertoldo³¹. No mesmo painel e ajoelhados sobre nuvens observam-se São Ângelo e Santa Maria Madalena de Pazzi agraciados pela Nossa Senhora, o Menino e Santo Elias.



Fundada em 1695, a igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Recife, situada junto ao antigo Convento do Carmo, apresenta um ciclo pictórico extenso de temática carmelita descalça do qual se destaca o tecto da nave de caixotões, com pinturas sobre a vida de Santa Teresa de Jesus³², cuja semelhança relembra o tecto da nave da igreja de São João Evangelista, em Aveiro.

Fig. 53. Anônimo, *Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a Santa Teresa de Jesus, com Santo Elias sobre nuvens*, c. 1750.

Painel da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa.

Fonte: foto de Carla Mary S. Oliveira, 2021.

30. Para este último painel, é difícil a identificação do santo que está retratado de joelhos a receber o Escapulário. Pode ser Santo Alberto da Sicília ou São Simão Stock.

31. Inspirado pelo Profeta Elias, modelo e pai espiritual da Ordem, dirigiu-se ao Monte Carmelo e procurou imitar o exemplo de vida espiritual do profeta, no *Vivere Deo*, no recolhimento e no silêncio, construindo uma pequena capela junto da gruta do profeta.

32. Num total de 62 pinturas, das quais 53 são dedicadas a Santa Teresa de Jesus, são da autoria de João de Deus e Sepúlveda, pintor pernambucano (ver Honor, 2019).

A escolha de transformar o templo em uma imensa narrativa hagiográfica da vida de Santa Teresa coube aos próprios irmãos terceiros, escolha por certo intuitiva já que o templo era consagrado à Santa de Ávila, porém não necessariamente óbvia pois a Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo do Recife teria seu teto adornado por uma quadratura com passagens da vida do profeta Elias. Se os encomendantes ditavam o tema principal, a escolha das passagens e dos tipos iconográficos que seriam usados para a composição da hagiografia imagética teresiana era resultado de um diálogo entre o pintor e seus encomendantes. É na construção desse diálogo que as gravuras hagiográficas começam a fazer parte da equação que levou a formação do maior acervo pintado imagético teresiano existente dentro de um templo. É a partir desse diálogo estabelecido entre pintor e encomendantes que as gravuras tomam um papel central na composição pictórica das imagens definindo os tipos iconográficos. (Honor, 2021, p. 5)

Consagrada a Santa Teresa de Jesus, a igreja viria a sofrer diversas modificações ao longo dos séculos XVIII e XIX. Entre a igreja e a sacristia, observam-se painéis de cabeceiras recortadas, ladeados de vasos floridos e com emolduramento policromo, de composição concheada convencional, mas bem equilibrada (de cerca de 1778 e encomendados em Lisboa) cuja representação central, a azul e branco e de bom desenho, centra-se em episódios da vida de Santa Teresa de Jesus, surgindo aqui a rara representação de Santa Teresa, idosa, apoiada numa bengala (Simões, 1965, p. 249). No corredor do lado do Evangelho foram representados os episódios de *Santa Teresa em Oração*³³; *Casamento místico de Santa Teresa*; *Santa Teresa é conduzida por anjos e, Encontro de Santa Teresa com São João da Cruz*. No lado da Epístola, surgem os episódios da *Aparição do Menino Jesus a Santa Teresa*³⁴, *Santa Teresa, idosa, apoiada numa bengala*, *Santa Teresa de Jesus escritora inspirada pela pomba do Espírito Santo e, Santa Teresa com São Pedro e São Paulo*. É certamente um dos últimos trabalhos de desenho de artista que vem do tempo de Bartolomeu Antunes.

Os Carmelitas Descalços chegaram ao Rio de Janeiro em 1714. No entanto, só mais tarde, a meia encosta de um morro no qual havia desde 1629 uma ermida dedicada a Nossa Senhora do Desterro, e graças aos esforços de madre Jacinta de São José

33. Consideramos a hipótese de que seja o conhecido episódio de *Santa Teresa orando diante do Ecce Homo*.

34. Consideramos a hipótese de que possa ser o episódio *O Amor Divino aparece a Santa Teresa na forma de um belo menino*, ou a *Transverberação com o Menino Jesus*.

e ao apoio do governador Gomes Freire de Andrade, é que se inicia, em 1750, a construção de um convento carmelita sendo este, o primeiro convento de carmelitas descalças do Brasil. O risco é atribuído ao brigadeiro José Fernandes da Silva Alpoim. É um caso raro, no panorama da cidade do Rio de Janeiro, de um conjunto rococó que não sofreu novas intervenções no século XIX. Na época em que João Miguel dos Santos Simões o visitou:

A única parte visitável do vetusto edifício, cuja privilegiada localização domina a parte mais importante da baixa do Rio de Janeiro, limita-se à portaria: a rigorosa clausura das freiras que o habitam esconde um recheio de arte que se sabe ser valioso. Quanto a azulejos, no entanto, assegurou a Madre Superiora que não existem outros além dos da entrada, que vamos ver. (Simões, 1965, p. 181)

Actualmente, apenas a portaria é visitável, assim como a igreja, mediante marcação. Confirma-se que o revestimento cerâmico da primeira é constituído por um silhar a azul e branco, de 12 azulejos de altura, dividido em 7 painéis de emolduramento concheado com a figuração central identificada através de legendas. Contudo, a temática dos mesmos não é uniforme, numa mistura entre cenas do Génesis, passos da vida de José do Egipto e o Desterro de Nossa Senhora, de desenho “convencional e muito conhecido, foi executado nalguma das oficinas que floresceram em Lisboa no período imediatamente seguinte ao Terramoto Grande” (Simões, 1965, p. 182).³⁵

Com o Concílio de Trento foram criadas as normas gerais sobre como deviam ser as imagens religiosas e, procurou-se adequar a sua representação ao combate contra a heresia iconoclasta do calvinismo e para a reafirmação do sentido tradicional do culto de intenção catequética. Foi defendido o papel das imagens sacras como intermediárias de Fé e a multiplicação nos locais de culto de representações de Cristo, da Virgem Maria e dos santos, numa clara acção face a qualquer espécie de idolatria. Criou-se uma frente de combate contra as “imagens de falso dogma” e de “formusura dissoluta”, em muitos casos alvo de alterações impostas ou de destruição. Por fim, afirmou-se a intenção

Considerações Finais

35. Em Cachoeira, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, de oficina lisboeta de 1745-1750, existem dois painéis de temática carmelita: *Nossa Senhora do Carmo, com o seu manto, protege a Ordem Carmelita Descalça* e o Profeta *Elias arrebatado pelo carro de fogo*. Estes, em conjunto com os restantes painéis cujos temas remetem para o Antigo e para o Novo Testamentos, completam a decoração do espaço que, a nível pictórico apresenta no tecto diversas pinturas com diversos santos da ordem, sendo nele incluída Santa Teresa de Jesus.

de ensinar que a divindade não é percebível pelos sentidos nem através de cores ou formas, mas que estas são demasiado importantes pois concorrem para abrir os olhos da alma (Serrão, 2013, p. 104).

Santa Teresa de Jesus, que viveu e experienciou a realidade contra-reformista, foi, igualmente, sujeita aos seus preceitos sobre a verdadeira intenção das imagens sagradas quando, ainda em vida, foi retratada por Fr. Juan de la Miseria. Com a sua morte, a carência que as comunidades religiosas Carmelitas Descalças sentiram em ter presente a sua Madre e Santa fundadora, e respondendo também às necessidades que os processos de beatificação e canonização suscitaram para a criação de suportes visuais que ajudassem à causa, levaram à composição do corpus da Iconografia Teresiana que foi crescendo ao longo do tempo. Em Portugal, a proliferação de representações da santa carmelita comprova a aceitação que ela e o seu empreendimento tiveram por parte da sociedade da época.

Esta situação transpôs-se para as colónias, com maior incidência para o Brasil. Os revestimentos cerâmicos que ainda hoje podem ser observados nos templos carmelitas descalços brasileiros são disso testemunho, por vezes apresentando diferenças na escolha dos episódios a retratar, como a rara representação de Santa Teresa, idosa, apoiada numa bengala na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Recife. Igualmente os ciclos iconográficos mais complexos não se cingem apenas a Santa Teresa de Jesus, como os existentes na metrópole (nomeadamente o ciclo da igreja do antigo Convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide), observando-se a presença de santos do hagiográfico dos carmelitas da primeira ordem, e/ou a maior presença do Profeta Elias e de São João da Cruz, por exemplo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Ouro Preto. Paralelamente, é ponto assente que existia circulação de gravuras em todo o território sob alçada da monarquia portuguesa. E foi graças à rápida definição e difusão dos modelos iconográficos teresianos, através da gravura (integral ou parcialmente copiada, ou articulando diversas estampas, como modelo ou fonte de inspiração), que foi possível a realização dos extensos ciclos azulejares (e em pintura), que permitiram a leigos e a religiosos, a letrados e a iletrados, conhecer Santa Teresa de Jesus, o hagiográfico Carmelita Descalço e o processo fundacional da Ordem.

Também é do conhecimento geral que, entre os séculos XVII e XIX, os revestimentos azulejares com destino ao Brasil foram realizados em oficinas da metrópole, por vezes assinados ou

influenciados por reconhecidos artistas do *Ciclo dos Mestres* ou do período da *Grande Produção Joanina*, dependendo de quem era o responsável pela encomenda. Certo é que, estes revestimentos são representações artísticas significativas que comunicam com o observador transmitindo, neste caso particular, as ideias e a vida de Santa Teresa de Jesus num período de grandes mudanças espirituais e religiosas e o contributo dela para a sua disseminação através das suas obras literárias e, mais tarde, do conjunto de manifestações artísticas que reforçaram a sua mensagem e a sua imagem.



ALCÂNTARA, Dora. **Azulejos Portugueses em São Luís do Maranhão**. Rio de Janeiro: Fontana, 1980.

Referências

ALCÂNTARA, Dora. Historiador da azulejaria portuguesa no Brasil. In: HENRIQUES, Paulo *et al* (coord.). **João Miguel dos Santos Simões: 1907-1972 - Investigador, Museólogo, Historiador do Azulejo e da Cerâmica**. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus e da Conservação, Museu Nacional do Azulejo, 2007, p. 83-93.

BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX**. Tese (Concurso de Professor Catedrático de História da Arte). Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1955 [1995].

BERGANZA, Leticia Verdú. **La arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (XVII)**. Tomo I. Tese (Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Geografia e História da Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2002.

BRUNAND, Claudine. **La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins**. Lyon: A. Grenoble, chez Lavrens Gilibert, Imprimeur & Marchand Libraire, 1678 [1ª ed.: 1670].

CARVALHO, Rosário Salema de. **Azulejo e arquitectura no período barroco (1675-1750)**. Lisboa: LNEC - Glazed Arch, 2015, p. 11-25.

CARVALHO, Rosário Salema de. **How engravings were used by azulejo painters. The example of Gabriel del Barco**. In **Cultura e società in età barocca. Proceedings of ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage**. Roma: ENBaCH (European Network for Baroque Cultural Heritage), 2014.

COELHO, Teresa Maria da Trindade de Campos. **Os Nunes Tinoco**,

uma dinastia de arquitectos régios. Tese (Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2014..

COLLAERT, Adriaen; GALLE, Cornelis. **Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum pia restauratricis.** Antuérpia: Apud Ioannem Galleum, 1630 [1ª ed.: 1613].

CORREA, Antonio Bonet. **Monasterios Iberoamericanos.** Madrid: Ediciones El Viso, 2001.

CUADRO, Fernando Moreno. **Iconografía de Santa Teresa: La Herencia del Espíritu de Elías.** Burgos: Editora Monte Carmelo, 2016.

GONÇALVES, Flávio. **História da Arte: Iconografia e Crítica.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

HONOR, André Cabral. **O Verbo mais que perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba colonial.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

HONOR, André Cabral. Santa Teresa e os fundadores: iconologia da pintura de João de Deus e Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife (séc. XVIII). **Revista Tempo**, v. 25, n. 3, p. 555-576, 2019.

HONOR, André Cabral. Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife: apropriações e usos das imagens sacras na América portuguesa. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 47, n. 2, p. 1-14, 2021.

JESUS, Pe. David do Coração de, OCD. **A Reforma Teresiana em Portugal.** Lisboa: Escolas Profissionais Salesianas – Oficinas de S. José, 1962.

JESUS, Santa Teresa de. **Obras Completas.** Introdução e notas de Tomás Álvarez. Tradução de Vasco Dias. Paço de Arcos: Edições Carmelo, 2000³⁶.

LÉON, Fernando Ponce de. O Convento do Desterro – Santa Teresa de Olinda – e a Arquitectura Carmelitana. **Museu - Revista de Arte, Arqueologia, Tradições**, IV série, n. 6, p. 111–161, 1997.

MADRE DE DIOS, Jerónimo Gracían de la. **Escolias de la Vida de Santa Teresa compuesta por el Padre Ribera.** Roma: Instituto Histórico Teresiano, 1982.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. Santos Simões e o Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro. In: HENRIQUES, Paulo *et*

36. Nesta edição estão incluídas as obras: *Livro da Vida, Fundações, Caminho da Perfeição, e Contas de Consciência*, entre outras.

al (coord.). **João Miguel dos Santos Simões**: 1907-1972 - Investigador, Museólogo, Historiador do Azulejo e da Cerâmica. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus e da Conservação, Museu Nacional do Azulejo, 2007, p. 95-105.

MARTÍN, María José Pinilla. **Imagen e Imágenes de Santa Teresa de Jesús entre 1576 y 1700**: origen, evolución y clasificación de su iconografía. Ávila: Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2015.

MECO, José. A expansão da azulejaria portuguesa. **Revista Oceanos**, n. 36/37, p. 8-17, 1998/1999.

MECO, José. Azulejaria portuguesa na Bahia. **Revista Oceanos**, n. 36/37, p. 52-86, 1998/1999.

PEREIRA, José Fernandes. O barroco do século XVII: transição e mudança. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da Arte Portuguesa**: do Barroco à Contemporaneidade. Lisboa: Temas & Debates, 1997.

ROSSI, Giovanni Giacomo. **Sanctissime Matris dei Mariae de Monte Carmelo Beata Teresiae Humills Filae Ac Devota Famula Effigies**. Roma: s.r., 1622.

SAN CAYETANO, Alberto de. **Vita mystici doctoris Sancti Joannis a Cruce, primi carmelite excalceati**. Veneza: s.r., 1748.

SANTOS, Emanuel J. **A Azulejaria do Carmo de Ouro Preto**. Ouro Preto: LPH - Revista de História, s. d.

SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

SERRÃO, Vítor. Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In: CAMÕES, António Gouveia; BARBOSA, David Sampaio, PAIVA, José Pedro [coord.]. **O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas**: Olhares novos. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica, 2013, p. 103-132.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. A intenção decorativa do azulejo. **Revista Mensal de Cultura**, n. 3, p. 286-296, 1944.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria Portuguesa no Brasil**: 1500-1822. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SOUSA, José António Soares de. Aspectos do Comércio do Brasil e de Portugal no fim do século XVIII e começo do século XIX. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, v. 289, p. 2-62, 1970.

VECHINA, Frei Jeremias Carlos. Reforma Teresiana em Portugal:

História. **Studia Carmelita**, n. 1, p. 19-53, 2019.

VITA effigiata et essercizi affettiui di S. Teresa di Giesu maestra di celeste dottrina, per il giorno della sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica vergine. Roma: Pelos successores de Mascardi, 1670.

WESTERHOUT, Arnold Van. Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo. Roma: s.r., 1716.



Eneias e a Sibila Cumana: um azulejo no Palácio Belmonte de Lisboa¹

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

mariaclaudiamagnani@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0261-7023>

Notas sobre a Sibila

A sibila é uma personificação artística e literária feminina, que porta um aspecto universal de uma transcendência humana: o dom da profecia. De origem mítica, o arquétipo desse personagem está ligado a misteres literários e se manifesta em distintos ambientes artísticos, enquanto levanta questões polêmicas: históricas, antropológicas, iconográficas, teológicas. Pode ser vista, na urdidura dessa malha intrincada, como uma atualização constante da imagem, intrínseca à imaginação humana, da mulher profetisa.

Saber o futuro, compreender a humanidade como princípio e fim, obsedou os homens desde os tempos mais remotos. As sibilas, como mitos oraculares e divinatórios, sobreviveram a vários e diferentes espaços e tiveram uma longa abrangência temporal. Em todos os períodos da história da humanidade, todas as culturas criaram mitos que pretenderam dar respostas às questões essenciais do homem. Assim sendo, também os comportamentos profanos das comunidades humanas ao longo do tempo, foram guiados pelos arquétipos exemplares dos entes sobrenaturais que povoam os mitos e suas narrativas. É o contexto mitológico que abarca as sibilas e seus oráculos, ainda que, do ponto de vista da compreensão do mito, algumas questões devem ser afrontadas. Dentre elas, desde os primeiros registros no mundo pagão, a constatação de que as sibilas não são entes sobrenaturais (condição concernente aos mitos amplamente aceita pelos eruditos), mas mulheres de carne e osso. Ainda que tenham surgido no mundo pagão, as sibilas sobreviveram no judaísmo e no cristianismo com longevidade e presença impressionantes. Quando se trata da cultura judaico-cristã, o mito sibilino não é abordado como falsidade ou ilusão – como acontece comumente com as narrativas que não estão legitimadas ou validadas no antigo e no novo testamento – ainda que não

1. Agradeço aos proprietários do Palácio Belmonte de Lisboa e à Embaixada do Brasil em Roma pela permissão de uso das imagens; e aos fotógrafos Frank Dossu e João Paulo Miranda.

estejam aludidas nos livros sagrados (Eliade, 1972). Um modelo da força de sobrevivência desse mito aparece, por exemplo, na forma surpreendente como as imagens das sibilas tenham conseguido resistir à iconoclastia reformista em muitos lugares e o fato de que tenham aparecido novas figurações a partir daquele momento histórico em muitos outros espaços, nos países onde a reforma prosperou (Malay, 2010).

O registro mais remoto dos oráculos feitos pelas sibilas se dá na Babilônia, migrando daí para a cultura greco-romana (Peretti, 1943). Na mitologia greco-romana, as sibilas, quando ligadas a um deus, são profetisas de Apolo e têm a função de dar a conhecer os seus oráculos. Segundo Bernard McGinn as fontes escassas que possuímos sugerem que foi na Jônia – onde os gregos estiveram mais em contato com o Oriente – que a Sibila se tornou parte da religião grega (McGinn, 1985, p. 26). Como seres mortais, as profetisas faziam a ligação entre o profano e o sagrado, atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos futuros.

A questão da iconografia e da quantidade de sibilas é complexa, entretanto, há dois cânones principais. Um cânone que remonta a Varrão e que foi adotado por Lactâncio, e que apresenta 10 sibilas. O cânone renascentista, de Filippo Barbieri, apresenta 12 sibilas (Magnani, 2019).

Como é comum ocorrer nos mitos, várias versões inconciliáveis circulam sobre o momento do surgimento da sibila na Grécia. O Manuscrito de Burch na Catedral de *Canterbury* (1591-1592) inclui uma cronologia das “coisas mais notáveis que mudaram desde o início do mundo”². Nessa cronologia William Burch listou as primeiras seis sibilas como vivendo na época de Homero que ele data em 2351 AM (*Anno Mundi* se refere a uma forma de contagem dos dias iniciando na criação bíblica do mundo. É,

2. Tradução nossa. No original: “The most notable things that have changed since the beginning of the world” (Malay, 2010, p. 187).

portanto, uma forma estritamente utilizada pelos cristãos que veem na Bíblia uma narrativa sagrada). Jane Seager, escreveu um manuscrito das Divinas Profecias em Verso, *The Divine Prophecies of the Ten Sibylls*, para apresentar à Rainha Elizabeth I em 1578, no qual traduziu as profecias de dez sibilas do cânone de Filippo Barbieri³. Neste manuscrito, a autora data as primeiras quatro sibilas como sendo de 2720 AM. Apesar de escreverem ambos no mesmo século e na Inglaterra, há uma discrepância entre as cronologias desses dois autores (Malay, 2010, p.187-189). Já a autora contemporânea Claudie Baudoin, entretanto, usando outro marco cronológico, aponta um momento preciso: a sibila teria aparecido pela primeira vez no século VIII a.C., época na qual ela teria se apresentado como filha de Lamia, por sua vez filha de Poseidon, durante as celebrações dos jogos de Corinto (Baudoin, 2012). Como se vê pelos exemplos acima, a narrativa sibilina esteve em grande parte envolvida pelo ambiente mitológico que a criava, também quando se tratava de tentar identificar o surgimento das profetisas.

O seu atributo principal e constitutivo em toda a tradição greco-romana é o *status* de porta-voz possuída pela divindade, como um canal de comunicação sem mediações entre os níveis divino e humano. Dessa forma, podia simbolizar, em certa medida, a população como um todo, que adquiria por meio dela uma condição sobrenatural, pela qual estava capacitada a comunicar as mensagens divinas aos fiéis. Apesar da estreita conexão entre a lenda e a tradição artístico-literária, ainda que sejam substrato uma da outra, essas duas linguagens desenvolvem-se paralelamente, com proximidade, mas não se unindo completamente. Segundo Ferri a lenda da sibila é legítima e exclusivamente italiana, enquanto as outras manifestações são europeias em geral, ou quase totalmente europeias (Ferri, 2007).

Há diferentes momentos nos quais as sibilas aparecem nas figurações na Europa e fora desse continente, mas seguramente é a partir do renascimento que elas são maciçamente representadas, sendo especialmente mais numerosas na Itália. O grande sucesso da representação das sibilas naquele país, impulsionado também

3. Este manuscrito contém *As Profecias Divinas das Dez Sibilas*, escrito e iluminado por Jane Seager, irmã do arauto e oficial de armas elisabetano Sir William Seager (1554-1633) e do cortesão e pintor Francis Segar (1563-1615). Jane apresentou o volume a Elizabeth I (r. 1558-1603) em 1589, provavelmente como um presente de Ano Novo, e prefaciou a obra com uma dedicatória em prosa à Rainha. Provavelmente derivada da Sibyllaru de Christo Vaticinia, de Filipo Barbieri, a obra de Segar consiste num conjunto de 11 poemas escritos em inglês. Dez dos poemas pretendem ser traduções em verso de profecias relativas ao nascimento de Cristo, cada uma atribuída a uma sibila lendária diferente. O último poema não tem título e foi composto pela própria Seager. O texto em inglês de cada poema é acompanhado por uma cópia escrita num sistema de caligrafia conhecido como "character", inventado pelo médico e clérigo Timothee Bright (1551-1615). Pouco se sabe sobre o que aconteceu com Jane Segar depois de 1589 ou se seu livro chegou a Elizabeth. Mas continua sendo um testemunho notável da habilidade de uma artista e escriba feminina na corte elisabetana. O livro foi digitalizado. Para mais informações: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2023/01/jane-segar.html> [acesso em 13 mai. 2023].

pela contrarreforma, se repete ainda, dentre outros países, na França, na Espanha, e mesmo na Inglaterra e na Alemanha reformadas, na Grécia na Romênia e na Rússia ortodoxas, nas gravuras e nos plópticos dos Países Baixos.

Em Portugal, a tradição sibilina é um pouco tardia em relação ao restante da Europa. No caso da literatura, antes de Antônio de Souza Macedo – que em seu livro *Eva e Ave* aborda as profecias das doze sibilas – o *Auto da Sibila Cassandra* de Gil Vicente, datado de 1513 é um marco nesse sentido. As profetisas estão presentes também em outras peças do mesmo autor, a saber, a *Farsa da Lusitânia* e a *Exortação da Guerra* (Serrão e Goulart, 2004).

Diferentemente dessas, *Eva e Ave* de Macedo é já uma obra do século XVII, época em que a Península Ibérica passava por uma onda de profetismo de influência tanto muçulmana quanto israelita. Essas crenças proféticas teriam feito parte do arcabouço ideológico da restauração portuguesa de 1640 e sobreviveram ainda por algumas décadas naquele século. Tiveram uma força considerável na Espanha e, assim, se explica a incidência considerável de pinturas de sibilas na América espanhola, notadamente no México, no Peru e em Santelmo, na Argentina (Bauzá, 2005).

Foi encontrado ainda, um livro manuscrito de autor bracarense, do princípio do século XIX, cujo escritor, João Baptista Vieira Gomes, aborda doze sibilas inspiradas nas gravuras de Crispjin Van der Passe do ciclo de 1601. No entanto, como há uma incoerência entre a Europeia e a Egípcia deste autor holandês (que foram retrabalhadas repetidamente por toda a Europa), e as do João Baptista, isso faz supor que a série vista pelo erudito bracarense seja aquela de Jacques Granthomme e van der Heyden com a qual todas as suas profetisas coincidem. A série de Granthomme e van der Heyden baseou-se na célebre série gravada por Crispjin van der Passe e foi publicada em Paris por volta de 1607. A suposição se mantém, apesar de que, deve-se notar, que a Pérsica de Van der Passe não possui uma cruz existente em Jacques Granthomme e que não foi repetida por João Baptista. A de Granthomme e Heyden foi uma das inúmeras edições feitas a partir das de Van der Passe em torno da primeira década do século XVII (Romero, 2015). O manuscrito, que se encontra na Biblioteca de Nacional de Lisboa com o título *Historia resumida das Sibylas*, foi publicado em Portugal, com informações sobre a biografia do autor e sobre a presença das sibilas em Portugal, em 2019, com o título *De Braga a Diamantina: Histórias de Sibilas* (Magnani; Gomes; Oliveira, 2017).

A Presença das sibilas em Portugal

Fig. 1. Jacques Granthomme e Jacob van der Heyden, *Pérsica*, s.d.
Fonte: <https://colonialart.org/>
[Arquivo: PESSC444A/1487B].
Domínio público.



Fig. 2. João Baptista Vieira Gomes, *Sibila Pérsica*, 1808.
Fonte: *Historia Rezumida das Sibylas*, 1808 [manuscrito].
Domínio público.

As representações plásticas das sibilas são escassas em Portugal, se compararmos com outros países europeus. No entanto, são efetivamente notáveis. Na porta Sul do mosteiro dos Jerónimos e também na porta norte do Convento de Cristo em Tomar há sibilas esculpidas por João de Castilho no início do século XVI, referidas dentre outros autores, por Pedro Dias (1993) e por Paulo Pereira (1990). No púlpito de Santa Cruz de Coimbra encontram-se cinco sibilas associadas a profetas e doutores da Igreja, de autoria de Nicolau de Chanterene, esculpidas em 1522. Esse púlpito foi estudado por Pedro Dias (1996) e Fernando Jorge Artur Grilo (2000). Ressalta-se também uma salva manuelina do Palácio da Ajuda (atualmente no *Victoria and Albert Museum*) referida por Maria José de Mendonça em um capítulo da História da Arte em Portugal, na qual estão os bustos de 12 sibilas (Mendonça, 1948). Registra-se apenas um ciclo de pinturas em Nossa Senhora de Machede, no Alentejo, estudadas por Vítor Serrão e Artur Goulart, do século XVIII, seguindo um programa elaborado um século antes (entre 1604 e 1625). O projeto da pintura, assim como o programa integral de ornamentos da igreja, deveu-se a Pero Vaz Pereira, que, na segunda década do século XVII, possuía uma sólida formação humanista e italianizante. A tarefa de afrescar as paredes da igreja ficou a cargo de um pintor anônimo que cerca de um século depois, cumpriu à risca o programa de Pero Vaz (Serrão e Goulart, 2004).

Diferentemente dessas, registra-se também a ocorrência das sibilas em ambiente profano: há quatro sibilas em um baixo relevo adornando um portal de propriedade particular em Azeitão, Setúbal, dos finais do século XVIII (Moreira, 1979). Existe ainda um azulejo no Palácio de Belmonte em Lisboa, que aqui nos interessa especialmente, representando a sibila Cumana, pagã, que guia Eneias ao Tártaro, sendo uma referência à obra de Virgílio que viveu de 70 a 19 a. C.

O nome Cumana deriva de Cuma, uma cidade marítima próxima a Nápoles, fundada por volta de 750 a.C. Naquela área existe um templo dedicado a Apolo e numerosas cavernas, dentre as quais o antro da sibila, local onde ela supostamente fazia suas profecias. Cuma foi a primeira colônia grega na Magna Grécia e as profecias da sibila foram o tema da famosa lenda da venda de seus livros a Tarquínio, rei de Roma (Pascucci, 2011). Após esse episódio, essa sibila se tornou parte da lenda romana e não mais grega. Raybould afirma que o nome Cumana seria um erro de copistas que deveriam ter escrito Ciméria (Raybould, 2016). O nome correto seria, pois, segundo o autor, Ciméria. Os cimérios eram um povo antigo originário da região dos Cáucacos que emigraram para o oeste, alcançando Sárdis, que não dista de

Virgílio e a
sibila Cumana:
um azulejo em
Belmonte

Cuma e é considerada cidade mãe da Itália. A conexão entre os cimérios e Cuma, segundo aquele autor, é atestada por Ulisses na Odisseia de Homero (11.14-19a.). Equívoco ou não, Cumana é uma referência à Cuma e aquela sibila teve distintos nomes próprios de acordo com diferentes autores.

Voltando aos azulejos que adornam o Palácio de Belmonte, em Lisboa, acima mencionados, nota-se ali uma cena da sibila Cumana com Eneias, baseado na Eneida de Virgílio. Segundo Baptista, o Palácio Belmonte é o mais antigo palácio lisboeta, tendo sido considerado como Monumento Nacional. A construção, que teve sua origem em 1449, apresenta resquícios romanos, transitando por vestígios árabes e de gosto oriundo da alta aristocracia. Foi feita entre três torres que integram sua estrutura: uma romana e duas árabes do século VIII. Está situado em um terreno com declives, e possui planta bastante irregular devido a acréscimos e superposições que sofreu ao longo do tempo. No terrível terremoto que atingiu Lisboa em 1755, o palácio sofreu danos, sobretudo em uma ermida que era dedicada a São Felipe e São Tiago e nas coberturas. Depois disso e no processo da sua recuperação, passou por reformulações e acréscimos, dentre os quais, revestimentos dos interiores com painéis de azulejos de autoria de Valentim de Almeida e Manuel Santos. Foram 59 painéis formados por mais de 30000 azulejos (Baptista, 2016).

Correia afirma que o campo de investigação concernente às inspirações e às fontes de composições figurativas e narrativas da azulejaria portuguesa é muito recente (Correia, 2014). De fato, esses estudos começam a tomar densidade somente a partir da segunda metade do século XX, abrindo, segundo a autora, um caminho para vários investigadores a partir daí. Para além disso, a partir de então levou-se em conta o impacto das gravuras europeias, seja na azulejaria, seja na formação de uma cultura visual nacional portuguesa, abrangendo todos os âmbitos das artes visuais. Entretanto, deu-se início a um *corpus* iconográfico comparativo entre gravuras e azulejos, ainda que de forma dispersa. Correia (2014, p. 440) destaca a importância da publicação do n.º3/7 da revista *Azulejo*, divulgada pelo Museu Nacional do Azulejo, que se dedica inteiramente à temática da iconografia. A autora afirma, todavia, que dentre a imensa maioria de trabalhos dedicados à temática religiosa, encontram-se somente dois que tratam de iconografias profanas. O estudo sistemático das bases iconográficas dos azulejos, traduz-se em um conhecimento aprofundado de gravuras e gravadores, que se tornam indispensáveis para a apreensão não só de episódios isolados e programas narrativos, mas também de painéis completos.

Os azulejos, em Portugal, têm distintas funções quando se trata de adornar e ocupar espaços. Nas palavras de Correia:

Uma das características mais curiosas do azulejo português é, sem dúvida, a sua versatilidade no modo como reinventa o espaço e como “representa” os mais variados imaginários. Na realidade, o azulejo é um ágil imitador: é pano de altar, bordado a ouro ou estampado, é porta fingida, janela ou púlpito, é balaustrada, retábulo, nicho, estátua e até figura humana, nobre ou alabardeiro que acolhe o visitante na escadaria, corredor ou patamar. (Correia, 2014, p. 442)

Entretanto, uma dúvida que permanece, diz respeito à consciência do artista sobre a iconografia e o conteúdo das gravuras copiadas. Houve uma asseveração dos programas iconográficos a partir do século XVII. Isso significa que a utilização de tema como as quatro estações, os quatro elementos, as sete artes liberais, os dozes meses do ano, os sete planetas, passou a ser uma solução prática para a ocupação dos espaços que correspondiam àqueles números. A partir da segunda metade daquele século, as temáticas se expandiram para além da solicitação numérica, no sentido de adequações às especificidades dos espaços a serem adornados. Dessa forma, como por exemplo, temos o uso de temas mitológicos fluviais (Netuno, Anfitrite, Galateia, dentre outros) em espaços de água (Correia, 2014). Todavia, a autora afirma que os pintores de azulejos dos séculos XVII e XVIII usavam suas gravuras como uma base de dados, sem o conhecimento dos seus significados. Afirma ainda que nem os comitentes teriam aquele conhecimento, especialmente quando se trata de mitologia e história clássica, sendo assim improvável afirmar a existência de programas iconográficos. Outro fator a se considerar, além do gosto pessoal dos comitentes, é a sua limitação aos modelos gravados disponíveis e utilizados pelos pintores. Assim, muitas iconografias são de fato, repetitivas. De uma maneira geral, pode-se identificar conjuntos de temas relativos à história, à alegoria, à mitologia, ao lazer e à fantasia.

Fig. 3. Anônimo, *Eneias e a sibila Cumana*, séc. XVII. Paineis azulejar do Palácio de Belmonte, Lisboa. Fonte: foto de Frank Dossu, 2024.



As bases iconográficas da Sibila de Belmonte

No sítio *web* do governo de Portugal para os monumentos, há a descrição geral do Palácio de Belmonte e as descrições complementares informando os motes das pinturas de todos os painéis de azulejos. Os temas são variados entre cenas campestres e pastoris, de pesca, grotescos, enrolamentos de folhagem, cartela em coração, motivos vegetalistas, enrolamentos de acanto, *putti*, e as cenas figurativas da vida de Eneias, que se encontram mais precisamente no Piso 2, na sala de jantar. Assim, sobre a sala de jantar número 1 pode-se ler: “8 painéis de composição figurativa. Temática: Episódios da vida de Eneias (Virgílio - Eneida): Eneias e a Sibila de Cumas”⁴. Há ainda em outros espaços pinturas de cenas bíblicas como a história de José no Egito, cenas de piqueniques e refeições no exterior, cenas galantes, cenas de música e ainda da mitologia.

O estudo das gravuras como base iconográfica para a pintura de azulejos teria tido um papel importante também no que se refere à recuperação de partes perdidas de painéis, que, sem o conhecimento dos gravados, seria impossível identificar. O Palácio de Belmonte é um desses casos de iconografias identificadas por meio do conhecimento das gravuras que lhes serviram de fonte. Os quatro painéis da sala do referido andar nobre são representações de cenas da Eneida de Virgílio. É exatamente num desses quatro painéis que se encontra a sibila Cumana acompanhando Eneias quando desce ao inferno para ver seu pai. Em 1957 Santos Simões

4. Teresa Vale e Maria Ferreira, “Palácio Belmonte / Pátio de D. Fradique”. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3134. Acesso em: 08 mar. 2024.

visitou o palácio que se encontrava em péssimas condições e identificou as imagens equivocadamente como alegorias fluviais (Simões, *apud* Correia, 2014, p. 446). Correia identifica as gravuras de Carlo Cesio – feitas como reprodução das pinturas de Pietro da Cortona para a galeria do Palazzo Pamphilj em Roma – como sendo a base iconográfica para aqueles azulejos.

Pietro da Cortona (1596-1669), cujo nome era Pietro Berettini, nasceu em Cortona, na região italiana da Toscana e foi um influente pintor e arquiteto, sendo muito conhecido especialmente por seus afrescos. A sua formação foi iniciada em Florença, com pintores maneiristas como Andrea Comodi e Baccio Ciampi. Mas, muito rapidamente o artista se demonstrou já um defensor da nova linguagem do barroco inaugurado por Rubens. Entretanto, ele não se prendeu à observação e interpretação de apenas um exemplo estilístico, mas pretendeu alcançar a síntese de uma nova linguagem por si só, a partir de múltiplas assimilações (Grassi, 1957). Hans Posse afirma que Pietro da Cortona se exprime com uma linguagem ao mesmo tempo pictórica, arquitetônica e plástica, considerando-o o criador de uma nova concepção dinâmica do espaço artístico (Correia, 2014, p. v31). De acordo com Grassi (1957, p. 32) toda a pintura de Cortona, fosse de temas sagrados ou mitológicos, era sempre concebida e criada como decoração, para o autor, a predominante função típica dos afrescos.

O Palazzo Pamphilj abriga hoje, na Piazza Navona, em Roma, a sede da Embaixada do Brasil. Segundo o *Catalogo Generale dei Beni Culturali di Italia*, a galeria do Palazzo Pamphilj, concebida por Francesco Borromini em 1646 para ser uma sala de recepção e ligação entre as alas pública e privada do palácio, teve como primeira decoração, em 1647, uma pintura de autoria de Giovanni Antonio Galli, conhecido como Spadarino. A pintura figurava cenas da vida do papa Inocêncio X, nascido Giambattista Pamphilj. Como o cliente não ficara satisfeito com a pintura, ela foi destruída e em 1651 Pietro da Cortona se encarregou da nova decoração pictórica. Desta vez o tema escolhido foi as histórias de Enéias. A iconografia das pinturas foi inspirada nos *Comentários à Eneida*, de 1478, de autoria do humanista italiano Cristoforo Landino (1424-1498) e teve como objetivo celebrar as origens romanas da família Pamphilj e apresentar a figura do pontífice como descendente e sucessor apropriado do seu progenitor Enéias⁵.

Foram feitos sete desenhos preparatórios (*bozzetti*) para a pintura da Galeria do Palazzo Pamphilj. Grassi os chamou de “Bozzetti Patrizi” e afirmou indubitavelmente sua autoria *cortonesca*, bem como o seu *status* de estudos preparatórios para

5 *Storie di Enea Dipinto, 1651-1654. Catalogo Generale dei Beni Culturali*. Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1201202349>. Acesso em: 10 mar. 2024.

a pintura, quando os esboços poderiam ter sido compreendidos, em vez disso, como recordações da pintura (Grazzi, 1957, p. 33). O autor justifica sua compreensão afirmando que a partir do século XVI a “invenção” de uma obra teve que ser implementada gradativamente por meio de esboços, desenhos, croquis, até à culminância da última realização (Grazzi, 1957, p. 35).

A partir dos mesmos afrescos, Carlo Cesi (1626-1686) fez incisões. Este artista nasceu em Anrodoco e faleceu em Rieti. Foi um pintor e gravador que trabalhou com Pietro da Cortona, tornando-se um dos seus mais fiéis alunos. Graças à proteção e à estima de Cortona, Cesi obteve as suas primeiras comissões (Cesi, 1980). A partir de 1659, publicou uma série de gravuras criada em 1688, e conservada em Roma, no Gabinete Nacional de Gravura. Em 1692, outra série de gravuras foi publicada também em Roma. Eles representam os seis exemplares de *putti* pintados por Guido Reni no Palazzo Mazzarino no Quirinale, e também a série que aqui nos interessa, representando as decorações da galeria do Palazzo Pamphilj, em Roma (Cesi, 1661).

Fig. 4. Carlo Cesi, *Eccellenti Prencipe*, 1661. Gravura 16, in folio duplo, de *Galeria dipinta nel palazzo del prencipe Panfilio da Pietro Berrettini da Cortona*, publicado em Roma. Archive.org. Domínio público.



Uma descrição precisa dos temas representados por Pietro da Cortona no teto da Galeria Pamphili pode ser lida na monografia do Cônego Fabbrini sobre o artista, publicado em 1896 (Fabbrini, 1896). Ele faz uma descrição focada no conteúdo dos afrescos, procurando pontualmente a relação entre pintura e poesia, entre Cortona e o poema virgiliano. O motivo *Ut pictura poesis*,

recorrente na literatura artística do Renascimento em diante, estava presente nas intenções mesmas de Pietro da Cortona. Ao pintar os afrescos, o artista teria tido o escopo de manter absolutamente inalterado o texto poético da Eneida (Grassi, 1957). Confirmando esta conduta, recorda-se que o princípio *Ut pictura poesis* aparece no Tratado de pintura e escultura escrito por Cortona, na definição atribuída a Simonide: “chiamò la Pittura con nome di Poesia tacente, e la Poesia con titolo di Pittura parlante” (Ottonelli; Cortona, 1652, p. 25)⁶.



Na cabeceira do teto da galeria, que vai em direção à Piazza Navona, Cortona pintou a Descida de Eneias ao Tártaro, acompanhado da sibila Cumana. O espaço curvilíneo da cabeceira obrigou o pintor dividir o episódio em duas partes. À esquerda Eneias e a sibila, e à direita, Caronte ao alto e Cérbero abaixo. No esboço correspondente da Coleção *Bozzetti Patrizi* a cena é completa e ininterrupta dentro de um espaço retangular. No livro de estampas de autoria de Carlo Cesi, cada parte da imagem está em uma página. Com o livro aberto, as imagens se unificam.

A hipótese mais plausível é que os pintores do Palácio de Belmonte, tenham tido acesso às estampas de Cesi. Os dois pintores que aparecem na literatura como sendo os autores daquele trabalho, são nomes importantes em Portugal. Como um dos nomes de destaque pela sua qualidade técnica, estaria Manuel dos Santos (Silva, 2014). O historiador da arte especializado em azulejaria portuguesa José Meco dedicou um texto ao pintor Manuel dos Santos. Naquela obra, o autor afirma que difusão de gravuras como fontes influenciara direta ou indiretamente o

Fig. 5. Pietro da Cortona, pintura de no teto da Galeria Pamphilj, 1651. Palazzo Pamphilj, atual Embaixada do Brasil, Roma. Fonte: foto de João Paulo Miranda, 2024.

6. Tradução da autora: “Ele chamou Pintura com o nome de Poesia Silenciosa, e Poesia com o título de Pintura Falante”.

trabalho do pintor, sem, entretanto, interferir na sua “capacidade altamente inventiva e original na recriação destes materiais circulantes” (Meco, 1980). Carvalho e Monteiro assim informam sobre o artista:

[...] incluído no Ciclo dos Mestres, este pintor assinou algumas obras desde o início do século XVIII e, pelo menos, até à década de 1720, destacando-se por um estilo muito particular que privilegia o desenho, assim revelando, de algum modo, alguma influência da pintura de azulejos holandesa. (Salema; Monteiro, 2020, p. 221)

Valentim de Almeida é também um pintor estudado e reconhecido da azulejaria portuguesa. Mendes informa que, de acordo com a bibliografia sobre pintores de azulejos e azulejadores que se tem disponível, pode-se perceber que Almeida estava, ainda no início da década de 1760, ativo em Lisboa e foi um dos cinco mestres azulejadores que constituíram a primeira companhia daquele ofício em Portugal. O autor afirma ainda, que à época, existiam apenas seis mestres azulejadores ativos em Lisboa (Mendes, s.d., p. 45-59). Isso o coloca efetivamente entre os mais importantes pintores de azulejo no século XVIII. A obra profícua e sofisticada desses pintores justifica indubitavelmente o acesso a gravuras e estampas que circulavam por Portugal.

Virgílio e a Eneida

No derradeiro século antes de Cristo, Otaviano Augusto demandou ao poeta Virgílio a escrita de uma obra em apologia ao povo romano e a si próprio. O império se instituía e era necessário que o povo romano se sentisse importante e orgulhoso das suas origens. Era necessário ainda, do ponto de vista do comitente Augusto, que suas origens divinas fossem demonstradas por meio da descendência do herói troiano Eneias, semideus filho de Anquises e Vênus. Segundo a lenda, Eneias teria sido um daqueles responsáveis pela origem de Roma (Souza, 2009).

No ano 70 a. C. o poeta Públio Virgílio Marão nasceu na aldeia de Andes, atual Pietola, próximo a Mântua. Malgrado suas origens humildes, aos 17 anos dirigiu-se para Milão onde estudou medicina, matemática, além de grego e latim. Estabeleceu-se posteriormente em Roma. Viveu até 19 a. C. e deixou uma obra extensa e imortal, sendo as mais importantes a Eneida, as Bucólicas e as Geórgicas. A Eneida, que aqui nos interessa especialmente, é um poema épico composto de 952 versos, com a narrativa da fuga do herói Eneias de Troia, e da criação da cidade de Roma como consequência do estabelecimento dos troianos na região do Lácio. A Eneida consiste, em linhas gerais, em uma compilação de diferentes lendas previamente existentes sobre a formação de Roma (Souza, 2009, p. 118). Entretanto, segundo Gonçalves e Mota, pela inexistência de um cânone lendário, as intervenções

escolhas do poeta se tornam evidentes (Gonçalves; Mota, 2011). A obra celebra os feitos heroicos de Eneias, ao liderar refugiados troianos a oeste de Hisperia, onde seria criada Roma, ou a nova Troia. Buscando inspiração em Homero, o herói de Virgílio passa por vicissitudes, nas quais os deuses também tomam parte.

A prática de recorrer a gravuras como fonte de inspiração era comum nas pinturas de azulejos, método que foi facilitado, entre os séculos XVI e XVIII, pela grande produção e consequente circulação internacional de tratados, gravuras avulsas, livros ilustrados, e álbuns (Silva, 2022). O azulejo do Palácio Belmonte, cuja pintura é baseada na gravura de Cesi, por sua vez copiada da pintura de Pinturicchio na galeria do Palazzo Pamphilj em Roma, remete à passagem da Eneida na qual o herói Eneias, esclarecendo que não tem medo de nenhum trabalho, solicita à sibila Cumana que o conduza ao mundo infernal até a presença de seu pai, a quem salvou das chamas e das armas inimigas, e que, já falecido, pediu-lhe que fosse buscá-lo. O que ele pedia não era impossível, pois a descida ao inferno foi permitida a Orfeu, Pólux, Teseu e Hércules, e ele também era de uma linhagem de deuses. A passagem, que encontra-se no livro VI (98-123), pode ser lida abaixo em latim:

- 98 Talibus ex adyto dictis Cumaea Sibylla
Horrendas canit ambages antroque remugit
- 100 Obscuris vera involvens : ea frena furenti
Concutit et stimulos sub pectore vertit Apollo,
Ut primum cessit furor eta rabida ora quierunt,
Incipit Aeneas heros: Non ulla laborum,
O virgo, nova mi facies inopinave surgit;
- 105 Omnia praecepi atque animo mecum ante peregi.
Unum oro: quando hic inferni janua regis
Dicitur et tenebrosa palus Acheronte refuso,
Ire ad conspectum cari genitoris et ora
Contingat; doceas iter et sacra ostia pandas.
- 110 Illud ego per flammam et mille sequentia tela
Eripui his umeris medioque ex hoste recepi;
Ile meum comitatus iter, maria omnia mecum
Atque omnes pelagique minas caelique ferebat,
Invalidus, vires ultra sortemque senectae.
- 115 Quin, ut te supplex peterem et tua limina adirem,
Idem orans mandata dabat. Natique patrisque,
Alma, precor, miserere (potes namque omnia; nec te
Nequiquam lucis Hecate praefecit Avernis),
Si potuit Manes arcessere conjugis Orpheus⁷

A representação plástica mais antiga desta passagem, de que se tem notícia, data aproximadamente do ano 400 d.C. Trata-se de um manuscrito iluminado chamado Código Virgílio Vaticano,

7. Virgílio, *Eneida* (VI, 98-123).

escrito em Roma e conservado na Biblioteca Apostólica Vaticana (Cod. Vat. lat. 3225), no qual foi representada uma sibila. É um dos manuscritos mais antigos contendo fragmentos de Eneida e de Geórgica, de Virgílio, cujo autor é desconhecido. Apesar do papel importante dado à sibila na Eneida, qual seja o de guia de Eneias, como mencionado anteriormente, suas representações não são numerosas e esse manuscrito possui uma das poucas iconografias antigas conhecidas (Pascucci, 2011, p. 21).

Não só nas Eneidas Virgílio cita a sibila, mas também nas Éclogas ou Bucólicas. A quarta Bucólica é especialmente importante por ter sido uma fonte para a legitimação da presença da profetisa e sua sobrevivência no mundo cristão (Magnani, 2019).

Considerações Finais

Portugal, no século XVIII, acolheu o iluminismo. Buscando a superação do estado de coisas do século XVII, as “luzes” brilhavam na esteira de grandes transformações ocorridas como a Revolução Industrial, a independência dos Estados Unidos e ainda a Revolução Francesa. Do experimentalismo inglês na filosofia ao cartesianismo e à física newtoniana nas ciências, o pensamento iluminista buscava inteligibilidade da verdade passível de explicação, por meio do que se entendeu como progresso da investigação científica e da aquisição de novos métodos da razão. Essa onda renovadora chegou a Portugal, que, não sendo um destaque na produção do pensamento ilustrado, foi, entretanto, um dos primeiros países a empreender reformas, por meio da vontade de D. João V. Este rei teria nomeado cuidadosamente assessores para a promoção da transição do pensamento conservador de Portugal, na direção do pensamento iluminado e cosmopolita dos enciclopedistas. Evidentemente, a novidade conviveu sempre com a permanência, em alguma medida, do conservadorismo (Biron, 2014).

Foi neste momento, no primeiro quartel do século XVIII, que emergiu a arte do barroco em Portugal, e também a produção de azulejaria. Como uma reação à importação de azulejos holandeses, o “Ciclo dos mestres” ou o período das grandes pinturas, foi uma reação dos mestres nacionais diante da entrada das peças estrangeiras. Esse período foi circunscrito entre 1700 e 1725. Pintores de cavaletes foram contratados pelas oficinas de azulejos e se tornaram grandes decoradores. Dentre eles, estavam Manuel dos Santos e Valentim de Almeida, já citados (Silva, 2014, p. 8).

Como vimos acima, Correia afirma que os pintores de azulejos dos séculos XVII e XVIII usavam suas gravuras como uma base de dados, sem o conhecimento dos seus significados (Correia, 2014, p. 444). Especificamente com relação às cenas da vida de Eneias e à presença da sibila Cumana representados no Palácio de Belmonte, gostaríamos de apresentar uma hipótese alternativa a

essa afirmação. Como afirmamos, Portugal abraçara o iluminismo. Biron, ao falar do surgimento, em Portugal, do homem letrado, possuidor de conhecimentos em distintas áreas, traz à baila o exemplo de academias que se reuniam frequentemente e faziam leituras de conferências que se repetiam por todo o continente. Exemplo mais específico, a autora aponta a academia do Palácio da Anunciada em Lisboa, cujo proprietário era D. Francisco Xavier de Meneses, quarto conde da Ericeira. Esse homem se destacou nos âmbitos da vida cultural, mas também política de Portugal, entre o fim do século XVII e meados do século seguinte. Possuía muitos títulos como Protetor Real da História Portuguesa, Acadêmico dos Arcades de Roma, dentre outros. Segundo aquela autora é no domínio estético, em especial que a academia de D. Francisco se afirma.

O Conde de Ericeia escreveu, dentre outras obras, um poema épico de nome *Henriqueida*, em 1741 (Meneses, 1741). O Henrique que dá título à obra é o Henrique de Borgonha, conde de Portucale e pai de Afonso Henriques, o primeiro rei de Portugal. Já nas Licenças da Academia Real que precedem à obra mesma, na primeira censura, a do Conde do Vimioso do Conselho da Sua Majestade, compara a obra do Conde de Ericeia àquela de Virgílio, comparando ainda a modéstia de ambos em relação às suas próprias criações. Na Advertência à obra, também Virgílio é citado entre tantos poetas épicos desde Homero. As sibilas são referidas algumas vezes ao longo do texto. Especialmente no segundo canto, quando Henrique encontra uma caverna secreta perto do Porto e Gaia, em que está escondida a Sibila e onde estão presentes algumas estátuas dos futuros monarcas portugueses. Vale destacar também que na nota 95 do poema (O. 26 vers. 2.) pode-se ler: “Três livros. Os tres livros unidos em hum volume , alludem á hiíloria , que logo se referirá da Sibila com Tarquino soherbo , ultimo Rey de Roma”. E ainda na nota 655 (O. 105. vers. 1) pode-se ler: “Sibila. Ja expliquey a allegoria com que o nome de Mãy do Conde D. Henrique, e o seu espirito me fez introduzir huma Sibila no meu Poema, imitando a Virgilio, e a outros poetas” (Meneses, 1741, nota 95).

Pode-se intuir, com plausibilidade considerável, que os homens de posse eram também eruditos em Lisboa. E percebe-se que Virgílio, as histórias de Eneias e as sibilas eram também conhecidas. Ainda que se pudesse supor que os pintores de azulejos tivessem pouca oportunidade de acesso à erudição, não se pode negar a importância dos comitentes na análise das obras de arte. A existência de gravuras, isoladamente, pode não ser um fator definidor da falta de conhecimento dos pintores sobre as cenas pintadas.

A presença da sibila pagã de Virgílio nos azulejos de Belmonte, corrobora a longevidade e a sobrevivência desse mito. Presente

na arte cristã em Portugal como apontado acima, no momento das luzes (quando as ciências tomam a cena principal) a sibila aparece na arte profana. Os azulejos do Palácio de Belmonte, ao misturar imagens profanas com imagens da história sagrada, são um exemplo da convivência entre o novo que chega e é acolhido, com o conservadorismo português.

A sibila sobrevive e continua presente, porque a necessidade e o desejo de saber os acontecimentos porvindouros permanece sempre no ser humano.



Referências

BAPTISTA, Sandra Marina Gameiro de Campos. **Evolução e Reabilitação da Casa Nobre de Lisboa**: o caso do Palácio Belmonte e do Palácio Condes de Murça. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura). Universidade Lusíada de Lisboa. Lisboa, 2016.

BAUDOIN, Claudie. **4 vie di predisposizione alla divinazione in Mesopotamia e nel mondo Ellenistico**. [s.l.]: Parchi di Studio e Riflessione La Belle Idée, 2012.

BAUZÁ, Francisco Hugo. Il Mito della Sibilla e le Sibille di San Telmo. **Critica d'Arte Rivista Trimestrale dell' Università Internazionale dell'Arte di Firenze**, n. 8, p. 83-91, 2004.

BIRON, R. R. Berty. Considerações acerca do Iluminismo luso-brasileiro. **Convergência Lusíada**, n. 32, p. 181-191, jul./dez. 2014.

CARLO Cesi [verbete]. **Dizionario Biografico degli Italiani** - vol. 24. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cesi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cesi_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em: 07 mar. 2024.

CESI, Carlo. **Galeria dipinta nel palazzo del principe Panfilio da Pietro Berrettini da Cortona Intagliata da Carlo Cesi, 1626-1686**. Roma: s.r., 1661. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125010671457/mode/2up. Acesso em: 07 mar. 2024.

CORREIA, Ana Paula Rebelo. Da Gravura à Iconografia: uma metodologia de investigação no estudo da azulejaria Barroca. In: FLOR, Susana (coord.). **A Herança de Santos Simões**: novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerâmica. Lisboa: Edições Colibri, 2014, p. 439-458.

DIAS, Pedro. **Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos**. Coimbra: IHA/ Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993 [Série "Subsídios para a História da Arte Portuguesa", vol. XXXVI].

DIAS, Pedro. **O Fydias Peregrino**: Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento. Coimbra: CENEL, 1996.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FABBRINI, Narcio. **Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona, pittore ed architetto**. Cortona: Tipografia R. Bimbi, 1896. Disponível em: <https://archive.org/details/vitadelcavpietro00fabb/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 07 mar. 2024.

FERRI, Silvio. **La sibilla e altri studi sulla religione degli antichi**. Pisa: Edizione ET, 2007.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. Do Tártaro aos Vergéis Elíseos: a Jornada do Descensus, os Exempla e os Espaços do Averno na Eneida de Virgílio. **Mneme – Revista de Humanidades**, v. 12, n. 30, p. 1-22, 2011.

GRASSI, Luigi. Pietro da Cortona e i ‘Bozzetti’ per la Galleria di Palazzo Doria Pamphili. **Bollettino d’Arte**, Ser. 4, v. 42, p. 28-43, 1957.

GRILO, Fernando Jorge Artur. **Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c.1511-1551)**. Tese (Doutorado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2000.

MALAY, Jessica L. **Prophecy and Sibylline Imagery in the Renaissance - Shakespeare’s Sibyls**. Nova York/Londres: Taylor & Francis, 2010.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. Sibilas: A Sobrevivência das Profetisas Pagãs no Mundo Cristão. **Horizonte - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 17 n. 54, p. 1571-1599, 2019.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando; GOMES, João Baptista Vieira; OLIVEIRA, Eduardo Pires de. **De Braga a Diamantina: Histórias de Sibilas**. Braga: Vilaverdense, 2017.

McGIN, Bernard. Teste David Cum Sibylla: The Significance of the Sibylline Tradition in the Middle Age - Women of the Medieval World. In: MALAY, Jessica L. **Prophecy and Sibylline Imagery in the Renaissance - Shakespeare’s Sibyls**. Nova York/Londres: Taylor & Francis, 2010, p. 7-35.

MECO, José. O Pintor de Azulejos Manuel dos Santos. **Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa**, v. 86, n. 1, p. 75-160, 1980.

MENDES, Rui Manuel Mesquita. Companhias de Azulejadores e de Pintores de Azulejos Activas em Lisboa entre 1757 e 1773: Novos Contributos para o Estudo da Produção de Azulejos no Período Pombalino. **ARTis ON**, n. 6, p. 45-59, s.d.

MENDONÇA, Maria José de. **História da Arte em Portugal** - vol. II. Porto: Editora Portucalense, 1948.

MENESES, Francisco Xavier de. **Henriqueida. Poema heroico com advertências preliminares das regras da poesia épica, argumentos, e notas, composto pelo Illustriss. e Excellent. Conde da Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes, Do Conselho de Guerra de Sua Majestade, Mestre de Campo General dos seus Exércitos, e Deputado da Junta dos Três Estados, Diretor, e Censor da Academia Real da História Portuguesa, Secretário, e Protetor da Academia Portuguesa, Académico dos Arcades de Roma, e da Sociedade Real de Londres.** Lisboa Ocidental: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1741. Disponível em <https://archive.org/details/henriqueidapoema00eric> Acesso em: 10 mar. 2024.

MOREIRA, Rafael de Faria. Três Baixos-relevos maneiristas de Azeitão. **Belas-Artes**, 2.ª série, n. 31, p. 83-100, 1979.

OTTONELLI, Giovanni Domenico; CORTONA, Pietro da. **Trattato della Pittura e Scultura.** Firenze: Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, 1652.

PASCUCCI, Arianna. L'iconografia medievale della sibila Tiburtina. **Contributi alla Conoscenza del Patrimonio Tiburtino**, v. VIII, p. 5-85, 2011.

PERETTI, Aurélio. **La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica.** Florença: La Nuova Itália Editrice Firenze, 1934.

PEREIRA, Paulo. **A Obra Silvestre e a Esfera do Rei Iconologia da arquitetura manuelina na grande Estremadura.** Coimbra: Instituto da Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras, 1990.

POSSE, Hans. Das Deckenfresco des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei im Rom. **Jahrb. d. Preuss. Kstsmln**, p. 93-118 e p. 126-173, 1919.

RAYBOULD, Robin. **The Sibyl Series of the Fifteenth Century.** Boston: Brill, 2016.

ROMERO, Agustina Rodríguez. Sibilas en Europa y América: repercusiones del sibyllarum ícones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII. **Archivo Español de Arte**, LXXXVIII, n. 351, p. 263-280, 2015.

SALEMA, Rosário de Carvalho e João Pedro Monteiro. São Tiago no azulejo barroco português. **Ad Limina**, v. 11, n. 11, p. 213-242, 2020.

SERRÃO, Vítor; GOULART, Artur. O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. **Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa**, n. 3, p. 211-238, 2004.

SILVA, Graça Maria Marques da. **Azulejaria Rococó 'Regresso à Cor' no Museu Nacional Do Azulejo:** organização, estudo e inventariação do Núcleo Joanino. Dissertação (Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro). Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014.

SILVA, Mariana Filipino da. **A azulejaria portuguesa do**

século XVIII: uma abordagem iconográfica. Dissertação (Mestrado em História da Arte e Patrimônio). Universidade de Lisboa. Lisboa, 2022.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SOUZA, Laert Ribeiro de. A Eneida, de Virgílio. **Principia**, n. 19, p. 117-23, dez. 2009.

STORIE di Enea Dipinto, 1651-1654. **Catalogo Generale dei Beni Culturali**. Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1201202349>. Acesso em: 10 de março de 2024.

VALE, Teresa; FERREIRA, Maria. Palácio Belmonte / Pátio de D. Fradique. **Sistema de Informação para o Património Arquitectónico**. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural/ Ministério da Cultura, 2001. Disponível em: <http://www.monumentos.gov.pt/site/APPPagesUser/SIPA.aspx?id=3134>. Acesso em: 08 mar. 2024.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Introdução, versão rítmica e notas de Rubén Bonifaz Nuño. Edição bilingue. Cidade do México: UNAM, 2011. Disponível em: <https://archive.org/details/virgilio.-eneida-bilingue-2006/mode/2up>. Acesso em: 07 mar. 2024.



“O dulcis Virgo María”: o estudo de caso dos azulejos da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém¹

Marisa Pereira Santos

CITCEM, Portugal

marisaflup02@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8338-7487>

Considerações prévias

A Capela de Nossa Senhora da Conceição localizada em Azurém, no concelho de Guimarães (Portugal), comporta no seu interior um conjunto de painéis azulejares representativos de passagens do *Cântico dos Cânticos* e episódios da vida da Virgem. Apesar desta Capela ser um objeto de estudo parcamente explorado pela História da Arte, os seus azulejos foram mencionados anteriormente por Santos Simões (1979), Agostinho Guimarães (1983), José António Ferreira de Almeida (1988), José Meco (1989) e José Correia de Azevedo (1991). Estes autores avançam com possíveis autorias e datação dos painéis sem, no entanto, procederem à leitura da imagem neles contida.

A reconstituição histórica deste espaço sacro é possível graças às descrições encontradas em a *Corografia portuguesa* do Padre António Carvalho da Costa (1706), no *Santuário Mariano* (1712) de Frei Agostinho de Santa Maria, no *Diccionario Geográfico* do Padre Luís Cardoso (1747), nas *Memórias Paroquiais de Azurém* (1758) e em *Guimarães e Santa Maria* de Oliveira Guimarães (1904). Para além destas obras de referência deve mencionar-se a documentação produzida pela Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, datada entre os séculos XVII e XVIII, e conservada no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (AMAP), bem como as transcrições efetuadas por João Lopes de Faria (1860-1944).

Neste texto procura-se proceder à leitura dos painéis azulejares que revestem a nave deste espaço sacro vimaranense. Face ao desconhecimento de documentação relativa à encomenda da obra, resta-nos a análise dos painéis a partir do seu estado atual, cruzando-o com os registos fotográficos do século XX conservados no espólio do AMAP e traçando-se comparações temáticas e formais com outros exemplares, levantados por Fausto Sanches Martins (2003) e Arnaldo Pinto Cardoso (2014).

1. Quero expressar os mais sinceros agradecimentos à Dra. Maria de Fátima Dias, que mediu os contactos com a Paróquia de São Pedro de Azurém, a atenção e interesse do Pároco Tiago Leonel Araújo neste estudo e a disponibilidade do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (Guimarães).

A Capela de Nossa Senhora da Conceição de Guimarães

A data de fundação da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém (Guimarães/ Portugal), Fig. 1, é difícil de precisar. No século XVIII, Frei Agostinho de Santa Maria descreve-a como "Santuário", sendo "taõ antiga que não há noticias de quem fosse o seu fundador"(Santa Maria, 1712, p. 190). Uma vez que a "ilustre Collegiada, & o seu cabido" tinha a obrigação de fazer "fabrica della, o que f[e]z tam generosamente, como se vé nos seus ornatos" (Santa Maria, 1712, p. 191-192), é possível que esta instituição tenha estado envolvida na fundação deste espaço sacro.

O contrato de obrigação de 6 de dezembro de 1513, celebrado entre o cónego Braz Lopes e a Real Colegiada de Guimarães para a realização de "missa anual e outros actos religiosos" na "Irmida da envuçaom da Conçeçom" (Guimarães, 1904, p. 10-11), confirma a importância deste espaço sacro em contexto vimaranense já no início do século XVI. Assim, é provável que a fundação da capela remonte ao século XV ou até mesmo a época anterior.

Desconhecemos se esteve, desde a sua fundação, sob a invocação da Imaculada Conceição. No entanto, as fontes confirmam a nomeação deste orago desde o século XVI, resultado da longa tradição devocional ancorada no fervor da fé popular². De facto, a instituição deste Dogma³ em 1854 pelo Papa Pio IX,

2. Note-se que, ao longo da diacronia, o culto à Senhora da Conceição foi sendo aceite pela Santa Sé através do reconhecimento e instituição da sua festividade, bem como da concessão de indulgências. Por exemplo, a Bula *Solicitududo omnium Ecclesiarum* (1661) reafirma a defesa da Imaculada, da sua festa e do seu culto. Por sua vez, a Bula *Commissi Nobis* (1708) declara a festa de 8 de dezembro como preceito para toda a Igreja. (Sernani, 2002, p. 65-90).

3. A figura de Maria assenta num discurso trabalhado ao longo de séculos e que, em numerosas ocasiões, ocorreu dentro de um ambiente contestatário. São quatro os títulos marianos que alcançaram a categoria de dogma: a Divina Maternidade, proclamada pelo Concílio Ecuménico de Éfeso (431), a Virgindade Perpetua, no Terceiro Concílio de Latrão (649), a Imaculada Conceição, pela Bula *Ineffabilis Deus*, do papa Pio IX, (8 de dezembro de 1854) e a Assunção aos céus de corpo e alma, definitivamente instituída pelo Papa Pio XIII a 1 de novembro de 1950, pela bula *Munificentissimus Deus* (Calderón, 2013, p. 21).

através da Bula *Ineffabilis Deus*, resulta de um extenso período de discussão, que colocou em confronto a fração maculista, incentivada pelos dominicanos, e a fração imaculistas, defendida pelos franciscanos e jesuítas (Oliveira; Neves, 1940, p. 33).

A “milagrosa” imagem da Imaculada cultuada neste espaço sacro era alvo de grande devoção “com que de todos he[ra] buscada, & principalmente dos moradores daquela nobre villa, & por isso a serv[iam] com grande fervor” (Santa Maria, 1712, p. 191). O crentes procuravam o auxílio da Nossa Senhora da Conceição para que lhes assegurasse a “felicidade de seus bons sucessos & os despachos de suas petições” (Santa Maria, 1712, p. 191). O Padre António Carvalho da Costa (1706) menciona a continuidade de “romaria, & oração” (Costa, 1706, p. 61). que se vivenciava na capelinha de Azurém, sendo procurada, segundo as *Memórias Paroquiais* (1758), em dia de festa da Senhora (ANTT, PT/TT/MPRQ/5/86, 1758, p. 1086).

Para que fosse assegurado o culto com “mais aceyo”, as alfaias, paramentos e imagens, foram entregues a “hum Emitaõ”, nomeado por “carta de Ermitancia» passada pelo “Reverendo Cabbido da Real Collegiada” (Amap, 1702, C-1094, p. 254v). Embora seja, possivelmente, uma prática anterior, a referência mais antiga conhecida de um ermitão na Capela de Senhora da Conceição data de 1681. Neste ano foram entregues os bens existentes na Capela ao novo ermitão “Francisco Antunes Torres mercador” (Amap, C-733, 1681, p. 15), responsável pela “limpeza, & concerto” do espaço (Costa, 1706, p. 61). Do role de peças entregues faziam parte cálices com as suas respetivas patenas, coroas em prata dourada, paramentaria e trajas pertencentes aos enxovais das imagens.

Em 1702, Francisco Antunes Torres volta a ser nomeado ermitão ocupando o cargo então desempenhado por João Espírito Santo (Ama, 1702, C – 1094, p. 254v). Neste ano é aforado a Francisco Antunes Torres um pedaço de terra, que era pertença de Jerónimo da Silva de Freitas e sua mulher Maria de Azevedo (Faria, Velharias da Colegiada, vol. 3º). Neste terreno foi mandada erguer uma casa, possuidora de uma horta com “tapagem”, dentro da qual existiam “duas carvalhas” (Faria, Velharias da Colegiada, vol. 3). Este terreno era contíguo à Capela da Senhora da Conceição e a casa referida deverá corresponder à habitação do ermitão, mencionada por Frei Agostinho de Santa Maria (1712), erguida por esmolos de devotos (Santa Maria, 1712, p. 191; Costa, 1706, p. 61).

No século XVIII contava-se ainda com a ação da Confraria de Nossa Senhora da Conceição, uma instituição composta por eclesiásticos e seculares (Antt, PT/TT/MPRQ/5/86, 1758, p. 1086; Cardoso, 1747, p. 754), cuja fundação parece remontar a época anterior ao *Breve* de 7 de outubro de 1601, no qual constam

as indulgências concedidas por Clemente VIII à dita Confraria (Guimarães, 1904, p. 17-18). Em 1904, a fábrica da capela estava a cargo de uma irmandade, com "estatutos aprovados pelo governador civil do districto em 15 de janeiro de 1878", que deverá ter sucedido à Confraria mencionada nos séculos XVII e XVIII (Guimarães, 1904, p. 17).

Em 1699 os "confrades" dão a conhecer à Colegiada "que a dita Igreja está arruinada em huma parte e juntamente o forro da dita Igreja está já muito velho", não sendo possível "fazer de novo sem se levantar huma fiada de pedra" (Amap, 1699, C-1094, p.254). Desta forma, confirma-se que na transição do século XVII para o XVIII a capela foi alvo de um programa de renovação. Segundo despacho de 19 de fevereiro de 1699 foi mandada "levantar a fiada de que fazem menssão e concertar o forro" (Amap, 1699, C-1094, o. 254-254v). A fonte alude, certamente, ao revestimento do teto em caixotões, desconhecendo-se o tipo de concerto realizado. No entanto, a necessidade de se levantar mais "huma fiada de pedra" influenciou as artes aplicadas do interior do espaço sacro.

É possível que esta empreitada tenha ocorrido devido ao incêndio de 1684, mencionado por Diana Pereira (Pereira, 2021, p. 546). Este acontecimento terá levado à reconstrução da sacristia entre 1698 e 1702, cuja obra foi custeada pelo Cabido da Colegiada em 3\$000 réis (Guimarães, 1904, p. 13).

A capela era "muyto grande & espaçosa", orientada entre "o Occidente e Sul". A descrição feita por Frei Agostinho de Santa Maria não difere muito do edifício que nos chegou, com uma só nave e provido de "um alpendre" (Santa Maria, 1712, p. 191) virado para "o Vendaval" (Costa, 1706, p. 61). Eram necessárias "tres portas" para "mayor expedição de muyta gente" (Santa Maria, 1712, p. 190-191). A existência de diferentes pontos de acesso ao interior comprova a afluência de pessoas devotas ao local. Atualmente apenas se conserva a entrada principal, sendo ainda visíveis os vestígios dos anteriores acessos no pano murário. No interior, a capela-mor é dividida da nave por um "bom arco de pedraria", destacando-se no corpo da capela "duas capellas collateraes" (Santa Maria, 1712, p. 191) dedicadas, em 1706, a Cristo Crucificado e São Caetano (Costa, 1706, p. 61). Hoje em dia, os alteres laterais encontram-se apeados devido às obras de conservação e restauro.

Apesar de, atualmente, não ser celebrado culto na capela, o seu interior ainda congrega uma diversificada produção artística, da qual destacamos o revestimento azulejar da nave e da capela-mor. Estes trabalhos vieram substituir, no século XVIII, a anterior decoração feita por pintura mural. Subsistem vestígios nas cantarias das portas, vãos de iluminação e arco triunfal, identificando-se o emprego de formas vegetalistas douradas e vermelhas (Figura 1).



Fig. 1. Vestígios de pintura mural da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães.
Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.

A capela-mor é revestida, em toda a sua extensão, por painéis azulejares figurativos azuis e brancos. O conjunto emoldura o retábulo-mor, os vãos de iluminação, o arco triunfal e o porta acesso à sacristia.

Os painéis apresentam três passagens do Novo Testamento. Do lado do Evangelho identificam-se a *Apresentação da Virgem no Templo* e a *Anunciação* e do lado da Epístola a cena da *Visitação*, Fig. 2. Os fragmentos azulejares recolhidos durante a obra de conservação e restauro, nomeadamente a representação da cabeça de um burro e um rosto masculino, que poderá corresponder a São José, parecem confirmar que, em tempos, também prefigurava do lado da Epístola a *Natividade de Cristo*.

As cenas são enquadradas pela representação de estruturas arquitetónicas, ornamentadas por volutas, atlantes, vasos de flores, grinaldas e concheados, seguindo um gosto marcadamente joanino. Também o silhar se aproxima desta linguagem estética, sendo decorado por motivos vegetalistas.

O silhar do lado do Evangelho enquadra, ao centro, uma cartela com a representação de um poço. Este elemento remete para o *Poço de águas vivas* (Ct 4, 15). Do lado da Epístola deveria estar a *Fonte Selada*, fazendo conjunto. Por sua vez, o arco triunfal, contém a representação de anjos e folhagens.

A temática representada neste conjunto contrasta com o último painel do lado do Evangelho. Nele pode ver-se um jovem sentado debaixo de uma árvore, na companhia de um cão, símbolo de fidelidade. Simbolicamente, poderemos estar perante Cristo pastor. A cena é enquadrada por um ambiente bucólico.



Fig. 2. Mestre P.M.P. [atrib.], azulejos da capela-mor da da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães.

Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.



Fig. 3. Mestre P.M.P. [atrib.], azulejos da capela-mor da da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães.
Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.

O revestimento da capela-mor parece derivar de uma encomenda única. O desenho, perspectiva e representação volumétrica denotam grande qualidade e semelhantes entre si. Santos Simões (1979) data a obra de cerca de 1740, atribuindo-a ao “ciclo oficial de Bartolomeu Antunes” (Simões, 1979, p. 104). De facto, a linguagem aplicada aproxima o conjunto da estética joanina. Por sua vez, Agostinho Guimarães atribuí a obra a Valentim de Almeida, autor dos azulejos do claustro da Sé do Porto (Guimarães, 1989, p. 14). Estas possibilidades de autoria baseiam-se em diferentes leituras formais da obra, não sendo conhecido, até ao momento, nenhum documento que as afira.

No contexto da capela de Azurém devem mencionar-se os trabalhos em talha dourada, nomeadamente o teto da nave com pintura em caixotões⁴, o teto da capela-mor, o retábulo-mor, o púlpito e o órgão.

Os painéis azulejares da nave: breve contexto

A nave é revestida, em toda a sua extensão parietal, por um conjunto de painéis representativos do *Cântico dos Cânticos*. Esta obra de poesia epitalâmica é tradicionalmente atribuída ao Rei Salomão. No entanto, o texto deverá ser posterior à época salomónica, sendo a sua autoria e data concreta ainda imprecisas (Martins, 2003, p. 24). António Cardoso é da opinião de que o *Shir Hashirim*⁵ terá sido redigido por um autor hebraico, em época posterior ao Exílio, algures entre os séculos V e IV a.C (Cardoso, 2014, p. 17).

Este Canto Nupcial é composto pelo diálogo entre um “pastor apaixonado e a sua amada pastora”, cuja narrativa é constituída pelo “encontro dos esposos, sublinhado por cantos vários, como elemento da festa, onde se exaltam a beleza física dos amantes e o desejo de vida em comunhão” (Cardoso, 2014, p. 17-18). Catalogado em oito capítulos, o poema canta o sentimento entre o casal, que transcende a própria experiência humana.

O teor desta narrativa suscitou um longo debate, na diacronia, sendo largamente interpretado por teólogos, pregadores, poetas e místicos, entre os quais se contam, a título meramente exemplificativo, os comentários de Orígenes, Gregório Magno e Santa Teresa d’Ávila (Sobral, 1998, p. 240). Devem destacar-se os 86 sermões de São Bernardo e a interpretação do dominicano Frei Luís de Sottomayor (1610) com o seu *Cantici Cantorum Salomonis Interpretatio* (Martins, 2003, p. 25).

O texto é, habitualmente, alvo de diferentes interpretações. De forma literal pode ser lido como o amor entre um homem e uma mulher que, de forma mutua, se descrevem como ideal de perfeição. No entanto, foram os sentidos mais alegóricos do poema que perduraram, justificando a sua introdução nos escritos

4. Sobre o tema consultar: Santos, 2023.

5. Hebraico para *Cântico dos Cânticos*.

canónicos. O Amor entre o Amado e a Amada foi entendido como a "predilecção de Javé pelo seu povo" (Cardoso, 2014, p. 17), ou seja, o Amor Divino entre Deus e o Povo de Israel. Para além disto, um terceiro modelo identifica o Esposo como Cristo e a Esposa como a Igreja, descrevendo o *Cântico dos Cânticos* como a exaltação do Amor entre Cristo e a sua Igreja⁶. Existe ainda a interpretação mariana, que identifica a Virgem Maria como a Esposa, evidenciando a mediação que faz entre Deus e a Igreja. Nas palavras de Fausto Sanches Martins: "Caberá a Ruperto de Deutz defender, no seu *In Cantica Cantorum de Incarnatione Domini commentarium*, o papel relevante da Virgem Maria, que identifica como a verdadeira Sponsa, ao mesmo tempo que exclui a analogia entre a *Ecclesia et Maria*, realçando acima de tudo, na Encarnação, a união de Cristo com Maria", ou seja, Maria é entendida como a Escolhida e a Mediadora (Martins, 2003, p. 24).

Se o poema exalta Sulamita em toda a sua perfeição, então esta relaciona-se com Maria, a Mulher Perfeita, concebida sem a mancha do pecado original. Maria é o "Lírio entre espinhos", pois tal como esta flor cresce entre espinhos, também Maria se destaca entre todas as mulheres. A beleza da Senhora, a sua firmeza e segurança são comparadas à "Torre de David" e, tal como o "Jardim Fechado" e a "Fonte Selada"⁷, Maria mantém a sua Virgindade e Pureza intocáveis. Assim, as qualidades evocadas no poema adaptam-se à Virgem e, conseqüentemente, ao Dogma da Imaculada, justificando a representação destes elementos em espaços dedicados a esta invocação mariana. Em última instância, o poema *Cântico dos Cânticos* afirma-se como uma parábola espiritual da relação entre o homem e Deus, tendo Maria como mediadora (Cardoso, 2014, p. 19). A popularidade desta temática no Portugal do século XVIII poderá ainda relacionar-se com o sentimento vivido no rescaldo da nomeação da Imaculada Conceição como Padroeira e Rainha de Portugal nas *Cortes* de 1646.

O *Cântico dos Cânticos*, enquanto narrativa verbo-visual, inspirou artistas que a aplicaram a diversos suportes. Em território português identificam-se, maioritariamente, obras azulejares, de que são exemplos o conjunto existente no piso inferior do claustro gótico da Sé do Porto, da autoria de Valentim de Almeida⁸, ou os exemplares da Capela do Bispo do Convento de São Paulo da Serra de Ossa, em Redondo, do Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Congregados do Oratório de São Filipe Nery (Estremoz), da Igreja do Santíssimo Milagre⁹ e Igreja de Santo Agostinho (Lisboa); do coro baixo da Igreja do

6. Esta metáfora binómio Esposo/Cristo e Esposa/Igreja é aplicada ao Novo Testamento, podendo ser encontrada em: Ef 5, 21-33; Jo 3, 29; Ap 22,17.

7. Veja-se: Sousa, 2017.

8. Consultar: Martins, 2003.

9. Também conhecida como Igreja de Santo Estevão.

Convento do Desagravo do Santíssimo Sacramento (Louriçal); da Igreja da Nossa Senhora da Conceição e Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (Peniche) e do Seminário de Santarém¹⁰.

As cenas representadas na maioria destes painéis são acompanhadas por legendas em latim. Seguindo a opinião de Fausto Sanches Martins, é provável que os artistas envolvidos na criação destas obras e os seus comitentes tenham privilegiado as versões do texto e comentários ao mesmo nesta língua, de que é exemplo a obra de Frei Luís de Sottomayor. Nela “emerge a interpretação tradicional de que o amor do Esposo e da Esposa correspondem ao amor mútuo de Cristo com a Igreja” (Martins, 2003: 25). Para além disso é possível que os artistas se tenham inspirado em fontes iconográficas, de que são exemplo os seis desenhos de Jan Sadeler (1590), gravados por Martin de Vos, que identificam os Esposos como “Cristo e a *Virgem-Ecclesia*” (Sobral, 1998, p. 240). No âmbito da emblemática destaca-se o livro *Pia Desideria* (1624) de P. Herman Hugo que apresenta treze gravuras de Boëtius A. Bolswert com inspiração no *Cântico dos Cânticos*. Para a representação deste poema na época Moderna terá também contribuído a gravura a água-forte de Theodoor van Thulden, intitulada *Um Pastor e uma Pastora* (1606-1669). O encontro das duas personagens dá-se num ambiente campestre que parece ter influenciado a composição das pinturas sobre cobre do sacrário de prata da Igreja do Convento do Bom Sucesso em Belém (Lisboa), da autoria de Bento Coelho (1620-1708), a tela do Seminário de Penafirme do mesmo autor e as quatro telas da Igreja dos Anjos de Lisboa, cuja autoria se desconhece (Sobral, 1998, 242).

Pode concluir-se que, o cruzamento e circulação de fontes escritas e visuais entre oficinas, terá contribuído para a construção de um modelo iconográfico marcadamente teatral, ao gosto do Barroco.

Na nave da capela de Nossa Senhora da Conceição identificam-se sete cenas, que se fazem acompanhar da sua respetiva legenda. No entanto, a leitura total do espaço é difícil devido às mutações e substituições que os painéis sofreram ao longo dos séculos. A Fig. 3 mostra-nos como se encontrava o primeiro painel do lado do Evangelho antes da intervenção de conservação e restauro levada a cabo entre 2022 e 2023 pela empresa *Lainho – Conservação e Restauro*. Em 1979, Santos Simões já mencionava que os painéis azulejares da nave se encontravam “mutilados e com bastantes faltas” (Simões, 1979, p. 104).

10. Existem ainda obras desta temática em espaços privados, nomeadamente na Quinta de Nossa Senhora da Vitória (Camarate, Lisboa); Quinta de São José do Marco (Castanheira do Ribatejo, Vila Franca de Xira) e Vila Cacilda (Queijas, Oeiras). Cardoso, 2014: 225-260.



No âmbito da obra de conservação e restauro os azulejos foram, individualmente, retirados da parede e remontado o *puzzle*¹¹. Neste contexto, confirmou-se que um grande número de peças não fazia parte da composição, tendo sido acrescentadas aleatoriamente para colmatar faltas. O critério de seleção destes azulejos parece ter sido, unicamente, a sua paleta cromática azul e branca, desconhecendo-se sua proveniência. O Pe. António Caldas, quando descreve a capela em 1882, não menciona a desorganização dos painéis, referindo apenas que “as paredes interiores são forradas a azulejo historiado” (Caldas, 1882, p. 13). Em 1900 Albano Belino indica a existência do revestimento azulejar, sem avançar mais na leitura (Bellino, 1900, p. 240). Estas duas menções não significam que, à época, o tapete azulejar já não tivesse sido alvo de transformações. Oliveira Guimarães descreve, em 1904, que os azulejos do lado da Epístola “há poucos annos” caíram, sendo a área “coberta com azulejos sem o mínimo de cuidado” que «ficaram invertidos, fora do lugar respetivo” (Guimarães, 1904, p. 10-18). Assim, conclui-se que a noção de *puzzle* desorganizado que nos chegou era já uma realidade em 1904. Será então o resultado de diversas intervenções e substituições ocorridas ao longo do tempo.

Fig. 4. Mestre P.M.P. [atrib.], azulejos da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães, no século XX. Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães.

11. À data de redação deste texto, a empresa de conservação de restauro ainda se encontra a elaborar réplicas de alguns azulejos.

Os painéis azulejares da nave: contributo para uma leitura iconográfica

Iniciamos a nossa leitura pelo painel do lado do Evangelho (Figura 5), no qual se lê “FRVCTVS EJVS DVLCIS GVTTVRI MEO CANT.2”, ou seja, “Os seus frutos são doces na minha boca”. Esta passagem enquadra-se no verso 3º do Canto 2º, “Anseio sentar-me à sua sombra, que o seu fruto é doce na minha boca”. A cena ocorre num pátio exterior fechado, que nos remete para a ideia de *Jardim Fechado*. Alude-se, simultaneamente, à proteção que Cristo oferece aos fiéis através do sacramento do batismo e à perpétua Virgindade de Maria.



Fig. 5. Mestre P.M.P. [atrib.], *Frvctvs Ejvs Dvlcis Gvttvri Meo Cant. 2*, séc. XVIII. Primeiro painel azulejar, lado do Evangelho, Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães. Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.

Do lado esquerdo da composição identifica-se a mulher, enquadrada por um patamar abalaustrado, Fig. 4. Sentada num banco, com as vestes emaranhadas no seu regaço, avança com a sua mão esquerda para o Esposo que, do outro lado da balaustrada lhe oferece uma maçã. Dois pequenos anjos sobem os degraus que separam o Casal do restante pátio. Estas figuras compartilham o peso de uma cesta de maçãs, que transportam em direção à Mulher. A existência de maçãs na composição e a oferta deste fruto à Esposa pelo Esposo relaciona-se, como interpreta Orígenes, com a “fecundidade do Verbo divino, o seu sabor e o seu odor” (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 426). O poema faz uma analogia entre a Macieira e o Esposo que, “Tal como a macieira entre as árvores da floresta/ é o meu amado entre os jovens” (Ct 2, 3), ou seja, o escolhido. A tradição Cristã atribuí, simbolicamente, a este fruto e esta árvore o sentido de escolha, ancorada na narrativa da *Tentação de Adão*. A maçã é o fruto proibido que “significaria globalmente os desejos terrestres ou

a complacência para com esses desejos". A humanidade é então colocada perante dois caminhos: o dos desejos terrestres e o da espiritualidade. A "maçã seria o símbolo desse conhecimento e da presença de uma necessidade: a de escolher" (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 427). O facto de Adão e Eva terem caído em tentação levou a que o pecado primário manchasse toda a humanidade, à exceção de Maria, livre de mácula e por isso a escolhida para carregar o Verbo.

No entanto, há que lembrar que os valores simbólicos dados à maçã e à macieira são já ancestrais e anteriores ao Cristianismo. A maçã surge no Julgamento de Páris, o "pomo da discórdia". A cultura Celta atribui-lhe o papel de "fruto de ciência, de magia e de revelação", sendo a macieira considerada uma "árvore do Outro Mundo" (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 427). Em última instância, estamos sempre perante símbolos de conhecimento, que se foram perpetuando na tradição ocidental.

A restante composição azulejar é, maioritariamente, ocupada por volumes construídos que se articulam com vegetação. Ao centro do pátio encontra-se um chafariz, decorado por atlantes e figuras marinhas, do qual brotam longas linhas de água. Podemos interpretar este espaço como a *Fonte Selada* dentro do *Jardim Fechado*. Por detrás do chafariz está uma fachada com linhas de pendor clássico.

Junto ao chafariz surgem duas personagens femininas, identificadas como as "donzelas" ou as "mulheres de Jerusalém" mencionadas na fonte textual. São acompanhadas por um pequeno cão, elemento comum nas pinturas de género e que assume significados antagónicos. Se por um lado pode aludir à fidelidade, por outro é visto como impuro ou intercessor entre o mundo dos vivos e dos mortos, numa clara função de psicopompo, "guia do homem na noite da morte, depois de ter sido seu companheiro no dia da vida" (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 152). A acompanhar o cão temos o pavão, símbolo solar, da imortalidade, de beleza e de transmutação, associando-se assim ao divino (Chevalier; Gheerbrant, 2010, p. 508). A figura do pavão também se faz representar na obra do claustro da Sé do Porto, nomeadamente no painel representativo de "A Felicidade do Encontro" (Rocha, 2016, p. 53).

Esta passagem do *Cântico dos Cânticos* é também retratada nas Igrejas de Nossa Senhora do Monte da Caparica (Setúbal), de Santo Agostinho de Marvila (Lisboa), de Nossa Senhora da Ajuda (Peniche) e de Nossa Senhora da Conceição (Peniche). No entanto, é na obra desta última igreja que se identificam maiores afinidades com o painel de Azurém. A cena ocorre no *Jardim Selado* com a presença do casal por debaixo de uma árvore, identificada como uma macieira, à direita da composição. Destaca-se a presença de dois anjos com um pequeno cesto de maçãs, que se fazem acompanhar pelo pavão.



Fig. 6. Mestre P.M.P. [atrib.], *Sonet Vox Tva In Avribvs Meeis; Vox Enim Tva Dvlcis. Cantic. 2*, séc. XVIII. Segundo painel azulejar, lado do Evangelho, Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães. Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.

O segundo painel (Figura 6) do lado do Evangelho contempla a inscrição: “SONET VOX TVA IN AVRIBVS MEEIS; VOX ENIM TVA DVLCIS. Cantic. 2.”, “A tua voz soa ao meu ouvido, pois a sua voz é doce”. Esta passagem enquadra-se no verso 14 do Canto 2 e no verso 13 do Canto 8, no qual se pode ler “FAC NE AUDIRE VOCEM TUAM”, ou seja, deixa-me ouvir a tua voz.

A figura do Casal ocupa grande parte do espaço destinado à representação. O encontro dá-se no meio de montes, com a cidade representada ao longe, em terceiro plano. A Esposa, sentada sobre o tronco de uma árvore, segura numa harpa que gentilmente toca. As vestes conferem volume à figura que olha para o Esposo. Este inclina-se, num claro ato de comunicação. A figura masculina apresenta-se com vestes de caminhada, fazendo-se acompanhar de manto e cajado, evocando a sua condição de pastor.

No canto superior direito dois anjos aproximam-se do Casal, segurando numa partitura¹² com a letra “Dilectus meus candidus et rubicundus”, retirada do Canto 5, *o meu amado é alvo e rosado*, Fig. 5 (Ct 5, 10). Encontramos a representação de partituras em obras da mesma temática, presentes na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Peniche e na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Oleiros (Castelo Branco). No entanto, nestes exemplares o pequeno anjo localiza-se no chão, em frente da Mulher.

12. Veja-se o ciclo de 29 motetos de Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Canticum Cantorum*, de 1584.



Fig. 7. Mestre P.M.P. [atrib.], *Venit In Hortu Svm*, séc. XVIII.
Painel azulejar à direita da entrada da Capela de
Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães.
Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.



Fig. 8. Mestre P.M.P. [atrib.], *Tenui Evm Nec Demi*, séc. XVIII.
Painel azulejar à esquerda da entrada da Capela de
Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães.
Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.

Esta passagem é representada nos painéis das Igrejas de Santo Agostinho de Marvila, de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche, e na Igreja de Nossa Senhora do Monte da Caparica, nos quais a Mulher toca a harpa para o seu Amado, na companhia de damas.

Também a parede do portal de entrada emprega trabalho azulejar em toda a sua extensão. No painel do lado direito (Figura 7) pode se ler “VENIT IN HORTVI SVVM”. A legenda parece ser uma adaptação da passagem “DILECTUS MEUS DESCENDIT IN HORTUM SUUM”, “o meu Amado desceu ao seu jardim” (Ct 6,2). A cercadura que enquadra o painel interrompe a legenda e o corpo da Mulher. Perante este facto, é possível que este quadro tenha sido incorporado *à posteriori*, adaptando-se ao espaço disponível para a representação. De facto, quando comparado com os outros painéis, denota-se a aplicação de uma caligrafia distinta na legenda, bem como a representação da Amada com um volumoso chapéu com plumas, elemento que não se verifica no restante conjunto. A presença deste adereço reforça a tese de um anterior enquadramento.

O uso de chapéus com plumas é comum no século XVIII, fazendo parte da linguagem estética desse tempo. Está presente em cenas galantes ou de género, sendo igualmente empregue nos painéis do *Cântico dos Cânticos* da Vila Cacilda (Queijas, Oeiras), na Igreja de Nossa Senhora do Monte da Caparica (Setúbal), na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (Peniche) e na Sé do Porto. Na escultura também é comum o seu uso. A título de exemplo nomeie-se o Arcanjo São Miguel do Museu da Misericórdia do Porto e as esculturas dos Passos da Paixão de Cristo de Guimarães, pertença da Real Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Senhor dos Passos.

O Casal ocupa praticamente a totalidade do espaço destinado à representação. A Amada dá a mão ao Esposo que, com vestes de pastor, vira o rosto na sua direção. O perfil do homem apresenta um desenho pouco cuidado, bastante distinto do que é aplicado no restante painel. Repara-se ainda na descontinuidade volumétrica do tronco da árvore que se encontra atrás da figura feminina e o emprego de diferentes formas de representar as folhagens em terceiro plano. Tal poderá ser o resultado das intervenções ocorridas ao longo do tempo.

O painel do lado esquerdo do portal (Figura 8) teve, possivelmente, um enquadramento anterior. A cena é acompanhada pela legenda “TENVI EVM NEC DEMI”, que corresponderá ao excerto “TENUI EUM NEC DIMITTAM”, ou seja, “abrazeio-o e não o larguei”(Ct 3, 4). O corte da frase e da figura masculina parece confirmar a tese mencionada. A identificação do Esposo só é possível graças à presença do seu principal atributo, o cajado. A cercadura deverá corresponder à da encomenda do conjunto azulejar para a capela, tendo, no



entanto, sofrido perdas parciais.

Ao compararmos estes dois painéis constata-se várias diferenças, desde a presença do chapéu de plumas, a forma de traçar do manto da Mulher, os pormenores decorativos das vestes, o desenho e a pincelada empregue para a criação dos volumes. Estes aspetos, juntamente com os cortes das figuras pelas cercaduras, parecem confirmar distintas proveniências.

Sobre o portal de entrada pode ver-se a imagem da Imaculada Conceição (Figura 9). A Virgem, orago da capela, é representada segundo a sua iconografia habitual. Sobre o globo e o quarto crescente, a Senhora assume uma postura de oração, sendo rodeada por raios de luz e sete estrelas à volta da cabeça (Ct 3, 4)¹³. Na parte superior do painel lê-se “PELAS ALMAS DO PRGAT.RO”, ou seja, “Pelas almas do Purgatório”, evocando o papel da Senhora como principal mediadora. Na base do painel surge “P.N” e “A.V.ma”, ou seja *Pai Nosso, Avé Maria*. A figura é enquadrada por uma moldura criada a partir do emprego de motivos fitomórficos. O restante pano murário terá sido ocupado pela representação de anjos, tal como acontece com o arco triunfal.

Fig. 9. Mestre P.M.P. [atrib.], imagem da Imaculada Conceição, séc. XVIII. Painel azulejar acima da entrada da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães. Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.

13. Sobre esta iconografia ver: Sousa, 2017.



Fig. 10. Mestre P.M.P. [atrib.], *Amplexavitvr Me Cant.2* [à esquerda], e *Fvgae Dilecte Mi* [à direita], séc. XVIII. Painéis azulejares, lado da Epístola, Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães. Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.

No primeiro painel do lado da Epístola (Figura 10), identificam-se duas cenas. Na primeira pode ler-se “ILLUS AMPLEXAVITVR ME CANT.2”¹⁴. A legenda alude às passagens “Por baixo da minha cabeça, ele põe a mão esquerda e abraça-me com a sua mão direita” (Ct. 2,6) ou “Com a sua mão esquerda debaixo da minha cabeça, e com a sua direita me abraçará” (Ct 8, 3). Este episódio é também representado nos painéis da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Peniche.

Por debaixo da árvore o Amado recebe a Amada sobre no seu regaço, abraçando-a com a sua mão direita. Junto a eles encontram-se duas outras figuras. Estas podem ser identificadas, igualmente, como o Esposo e a Esposa no momento do encontro. Note-se que, junto ao rosto de perfil da figura masculina surge um pedaço do cajado, atributo do Esposo. A cena ocorre num jardim, com um palácio entre montes em terceiro plano.

Ao centro do painel uma árvore de três troncos divide as cenas. Do lado direito a Mulher aponta na direção do palácio atrás de si. Esta estrutura apresenta uma maior estratigrafia de volumes quando comparada com a sua homóloga do lado esquerdo. Por sua vez, a vegetação que envolve o palácio do lado direito é descontinuada de forma abrupta na paisagem, tal como acontece com as rochas junto à raiz da árvore, cortando a bainha do vestido da Mulher. Estas descontinuidades pictóricas devem-se às

laterais os vãos são mais estreitos e pequenos, evidenciando-se a existência de uma balaustrada na base das janelas superiores. A fonte é ladeada por duas esculturas de soldados. Esta composição simboliza a Virgem como *Fonte Selada*.

No último painel são perceptíveis quatro figuras. Através dos fragmentos existentes é possível aferir-se que a cena, à semelhança das restantes, enquadra-se num espaço exterior, identificando-se uma construção arquitetónica ao centro. Na



intervenções que a obra sofreu. A legenda por debaixo das figuras “FVGAE DILECTE MI” alude ao excerto “Corre meu amado” (Ct. 8, 14). Na leitura de Oliveira Guimarães esta cena representa o ultimo dia das bodas de Salomão, “em que a esposa concede ao esposo permissão para se reunir aos amigos e companheiros, que o aguardavam” (Guimarães, 1904, p.10-18). Como um tapete de retalhos, este lado do painel conjuga vários tempos, repletos de acrescentos feitos *à maneira de*.

Em outros tempos, o lado da Epístola teve uma porta de acesso ao exterior. Atualmente conserva-se a memória deste vão, hoje entaipado (Figura 11). A encimar a porta existe um pequeno painel com a representação de uma fonte retangular, enquadrada por uma paisagem exterior. A fonte, com chafariz ao centro, antecede uma estrutura arquitetónica com dois níveis e três tramos. O tramo central é mais largo e os vãos de maiores dimensões. No enfiamento dos vãos está um frontão circular, decorado por motivos vegetalistas, destacando-se a vieira e o remate em cartela. A dividir os tramos vê-se colunas adossadas que culminam em urnas em formato de vaso. Nos tramos

Fig. 11. Mestre P.M.P. [atrib.], *Teavi Cant. 3º* [à direita] e fonte sobre a antiga porta lateral [à esquerda], séc. XVIII.

Painéis azulejares, lado da Epístola, Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém, Guimarães. Fonte: foto de Marisa Pereira Santos, 2023.

legenda que acompanha o painel é possível ler-se “QVEM DILEXIT ANIME MEAVI Cant. 3º”. Estamos estar perante a passagem “PAULULUM CUM PERTRANSISSEM EOS, INVENI, QUEM DILIGIT ANIMA MEA”, ou seja, “Logo que me aparteí deles, logo encontrei aquele que o meu coração ama” (Ct 3, 4). O descortinar desta passagem esclarece o facto de uma das figuras ostentar um elmo. A Esposa procura o seu Amado pela cidade, mas é intercetada pelos guardas que fazem a ronda. Após os deixar encontra o Esposo, o seu escolhido. De facto, esta cena tem continuidade com o painel do lado esquerdo do portal de entrada que anteriormente descrevemos. Neste contexto, é possível que o primitivo painel expusesse a mesma passagem, dando continuidade à leitura narrativa do lado da Epístola.

Os painéis azulejares assentam sobre silhares, delimitados por elementos arquitetónicos e decorados por motivos vegetalistas. Nas paredes laterais destacam-se grandes cartelas de perfil recortado, decoradas pelo entrelaçar de anjos, cabeças de putti, volutas e folhagens. Note-se que os anjos das laterais seguram em grinaldas de flores, motivo característico da estética joanina.

Os painéis são enquadrados por cercaduras retilíneas, “à maneira das tapeçarias nórdicas, que tanto influenciaram a azulejaria da época” (Meco, 1989, p. 104). Existe uma repetição de motivos, nomeadamente de anjos, ramos de flores, fénixes e folhagens em “C” e “S”. A título de exemplo, podemos indicar as cercaduras da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, “cujos azulejos foram pintados por Policarpo de Oliveira Bernardes em 1720” (Meco, 1989, p. 104), bem como os exemplares da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche.

Os painéis da nave e a atribuição da sua autoria

O Padre António Caldas descreve, em 1882, que as “paredes interiores são forradas a azulejo historiado, vindo expressamente d’Italia” (Caldas, 1882, p. 13), não sustentando a sua afirmação. Tendo em conta a produção azulejar existente em Portugal e a circulação dos Mestres por todo o território nacional, cremos que a hipótese de Caldas deve ser interpretada à luz da época.

Santos Simões e José Meco atribuem conjunto da nave da capela de Azurém ao monogramista P.M.P (Simões, 1979, p. 104; Meco, 1989, p. 228), integrado no ciclo de Oliveira Bernardes. O primeiro autor menciona que o conjunto deverá ter sido colocado «em cerca de 1720» (Simões, 1979, p. 104). De facto, a estética formal remete-nos para esta cronologia.

Acredita-se que a colocação dos azulejos será posterior às descrições feitas pelo Padre Torquato Peixoto d’Azevedo, em 1692, e por Frei Agostinho de Santa Maria, em 1712. Uma vez que este último autor procede a uma descrição detalhada da obra da talha e, uma vez que o conjunto azulejar toma um lugar de destaque no interior da capela, seria de estranhar que, existindo,

não fosse mencionado no texto. Assim, é provável que a obra azulejar corresponda a uma encomenda das primeiras décadas do século XVIII, não sendo possível aferir-se a data precisa. Face ao desconhecimento de qualquer documentação referente a este conjunto e perante a inexistência de uma assinatura, pode concluir-se que a atribuição feita por Santos Simões e José Meco baseia-se na leitura formal da obra.

O mestre P.M.P., cujo nome ainda hoje se desconhece, ocupa "um lugar importante no ciclo dos mestres, não tanto pela qualidade intrínseca da obra, já que é o menos erudito dos pintores da época, mas pela quantidade prodigiosa da produção e pelo seu carácter decorativista" (Meco, 1989, p. 226). Provavelmente no ativo desde o início do século XVIII, este artista foi, recorrentemente, colaborador de outros Mestres, como António de Oliveira Bernardes (Meco, 1989, p. 227)

Na leitura de Meco, P.M.P. revela uma obra de qualidade bastante variável, aproximando-se tanto da estética de Manuel dos Santos, no desenho contido, quanto de António de Oliveira Bernardes, nos esfumados e volumes em complemento do desenho. No entanto, identifica-se a utilização de modelos repetitivos e estereotipados, chegando por vezes a empregar um «desenho muito sumário e [uma] pintura arcaizante» (Meco, 1989, p. 226).

De facto, existe uma certa semelhança no tratamento das figuras e dos espaços, nomeadamente os arquitetónicos, entre a obra de Azurém e os painéis da Igreja de Santo Agostinho de Marvila (Lisboa), obra de António de Oliveira Bernardes, na qual o monogramista colaborou. A ser verdade, P.M.P. poderá ter-se inspirado na obra do Mestre, usando-a como modelo para a nave da capela da Senhora da Conceição. Existe também uma certa afinidade aos níveis do desenho e do tratamento dos volumes com a obra da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Peniche, cuja autoria é desconhecida.

Santos Simões chama a atenção para a comparação do conjunto de Azurém com outras obras vimaranenses atribuídas ao mesmo monogramista, nomeadamente os azulejos da Igreja das Capuchinhas, que datam de 1717, e os da Igreja de São Dâmaso (Simões, 1979, p. 105). Neste concelho, Meco atribuiu ao mesmo autor o "revestimento figurativo integral da capela-mor da Igreja de São Torcato" (Meco, 1989, p. 228).

Face ao exposto, considera-se plausível que o conjunto da nave da Capela de Nossa Senhora da Conceição tenha tido alguma intervenção do mestre P.M.P. Porém, não devemos esquecer que esta obra passou por várias transformações e mimeses ao longo dos tempos, tendo inclusive, incorporado painéis com proveniências distintas e, certamente, reflexo do trabalho de outros autores.

Considerações Finais

Apesar do conjunto que nos chegou ser um tapete de retalhos, é possível que tenha existido uma encomenda única para a cobertura total do espaço da nave. No entanto, devido à ocorrência de perdas de azulejos, que podem ter sido causadas por vários fatores, como acidentes, ação do tempo sobre os materiais e/ou ação humana, verificou-se a introdução exemplares alheios à composição. A sua colocação foi, muitas vezes, aleatória, criando um espaço visual de difícil leitura. A intervenção de conservação e restauro proporcionou uma oportunidade para se descrever, na medida do possível, as cenas representadas e retiradas do *Cântico dos Cânticos*.

Neste conjunto, o Esposo e a Esposa enquadram-se numa paisagem e arquiteturas monumentais, que contribuem para a criação de um ambiente cenográfico que se impõe ao olhar do crente. O uso do azulejo ultrapassa o mero teor decorativo. Ele nobilita o interior ao mesmo tempo que canta a união espiritual entre Cristo e a Igreja, com a Virgem no papel de mediadora.

Os painéis das paredes laterais apresentam semelhanças ao nível do desenho, do ambiente barroquizante de conceção teatral e dos volumes, devendo corresponder no geral à primitiva encomenda. O mesmo acontece com os silhares e as cercaduras de todo o conjunto.

Por sua vez, os painéis que ladeiam a porta terão sido substituídos, desconhecendo-se a(s) sua(s) proveniência(s) e autoria(s). Face ao espaço disponível é pouco provável que resultem de uma encomenda específica para este espaço. Neste sentido, devemos ter em conta o apeamento de painéis azulejares e dispersão de obras de arte ao nível nacional, que ocorreram em dois momentos muito concretos da história de Portugal, a Extinção das Ordens Religiosas em Portugal (1834) e mais tarde a implementação da Lei da Separação do Estado das Igrejas (1911).

O conjunto de Azurém é um exemplo daquilo que Marguerite Yourcenar descreve no seu ensaio *O tempo esse grande escultor*. Uma obra de arte vive várias vidas. Ela assume a forma que o tempo lhe confere, trazendo consigo «a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste» (Yourcenar, 1984, p. 49). Os painéis de Azurém passaram por todas estas fases. Cabe-nos agora tentar resgatar, através dos vestígios materiais que nos chegaram, algumas dessas vidas.



AZULEJO da Capela de Nossa Senhora da Conceição. Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta - AMAP, negativo, PT/AMAP/EMP/FS/001-004-001/10-24-20-3-1406.

FARIA, João Lopes de. **Velharias da Colegiada Vimaranense**. Vol. 2º [manuscrito]. S.l: s.r., 1891-1892. Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, VC02.

FARIA, João Lopes de **Velharias da Colegiada**. Vol. 3º[manuscrito]. S.l: s.r., 1803-1894. Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, VC03.

INVENTÁRIO dos Mosteiros e Igrejas da Colegiada, 1681. Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta - AMAP, Fundo Colegiada de Santa Maria da Oliveira de Guimarães, C-733.

MEMÓRIAS Paroquiais: Dicionário geográfico de Portugal, 1758. Tomo 5, n. 86, f. 1083-1088. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo – ANTT, PT/TT/MPRQ/5/86.

PADROADOS do Cabido, 1699-1721. Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta - AMAP, Fundo da Colegiada de Santa Maria da Oliveira de Guimarães, C-1094.

CALDAS, Padre António. **Guimarães**: apontamentos para a sua História. Vol. II. Cancellaria Velha: Typographia de A. J. da Silva Teixeira, 1882.

CARDOSO, Luís. **Diccionario geografico, ou, Noticia historica de todas as cidades, villas, lugares, e aldeas, rios, ribeiras, e serras dos reynos de Portugal, e Algarve, com todas as cousas raras, que nelles se encontraõ, assim antigas, como modernas : que escreve, e offerece ao mutio alto, e mutio poderoso rey D. Joaõ V nosso senhor**. Lisboa: Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1747.

COSTA, Pe. António Carvalho da. **Corografia portugueza, e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal, com as noticias das fundacoes das cidades, villas, & lugares**. Tomo I, Livro I, Capitulo, XVI. Lisboa: Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1706.

GUIMARÃES, J. G. D'Oliveira. **Guimarães e Santa Maria**:História do Culto de Nossa Senhora no concelho de Guimarães. Porto: Typographia de A. J. da Silva Teixeira, 1904.

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de. **Santuário Mariano e Historia das Imagens milagrosa, de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas, que se veneraõ em os Bispados do Porto, Vizeu, & Miranda**. Vol. 4. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1712.

Fontes
documentais
[manuscritas e
visuais]

Fontes impressas

Referências

ALMEIDA, José António Ferreira de (coord.). **Tesouros Artísticos de Portugal**. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1988.

AZEVEDO, José Correia de. **Inventário Artístico Ilustrado de Portugal**: Minho. Lisboa: Nova Gesta, 1991.

CALDERÓN, Carme López. Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos. In: GLÓRIA, Ana Celeste (coord.). **O Retábulo no Espaço Iberoamericano**: Forma, Função e iconografia - vol. 2. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2016, p. 51-65.

CALDERÓN, Carme López. **La impronta de la Literatura Emblemática y la estampa Europea en los programas devocionales dedicados a María durante el siglo XVIII en la Península Ibérica**. Tese (Doutorado em História). Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2013.

CÂMARA Municipal de Guimarães. **Capela de Nossa Senhora da Conceição é um património simbólico para Guimarães**. Disponível em: <https://www.cm-guimaraes.pt/viver/noticias/noticia/capela-de-nossa-senhora-da-conceicao-e-um-patrimonio-simbolico-para-guimaraes>. Acesso em: 10 jan. 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Córdova: Teorema, 2010.

GUIMARÃES, Agostinho. **Azulejos do Porto**. Porto: Litografia Nacional, 1989.

MECO, José. **O Azulejo em Portugal**. Lisboa: Edições Alfa, 1989.

OLIVEIRA, António José de. Placa em honra da Imaculada Conceição” In FERNANDES, Isabel Maria (coord.). **Guimarães: mil anos a construir Portugal**. Guimarães: Museu Alberto Sampaio/ Câmara Municipal de Guimarães, 2000.

OLIVEIRA, Miguel de; NEVES, Moreira das. **A Padroeira de Portugal**: notas e documentos. Lisboa: Edições Letras e Artes, 1940.

ROCHA, Sara. **Arte pela Fé: uma viagem iconográfica na Sé do Porto**. [Guia iconográfico associado à dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa]. Porto: FLUP, 2016.

SANTOS, Marisa Pereira. Entrada para o céu: o teto com pintura em caixotões da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Azurém. **Boletim Histórico de Guimarães**, 2023, p. 14-53.

SERNANI, Giorgio Sernani. **Los dogmas de María**: las piedras más preciosas de su corona. Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina, 2002.

SIMÕES, J. M. dos Santos. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SOBRAL, Luís de Moura. **Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu tempo**. Lisboa: Ministério da Cultura/ IPPAR, 1998.

SOUSA, Ana Cristina. The Image of the Immaculata as Patroness of Portugal and a motif in traditional jewellery pendants. **IKON**, n. 10, p. 275-288, 2017.

YOURCENAR, Marguerite. **O Tempo esse grande Escultor**. Tradução de Helena Vaz da Silva Algés: Difel, 2006.



Aos de fora: painéis azulejares do claustro do Convento de São Francisco de Salvador, Bahia

Sílvia Borges

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
silviaborges@eba.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0002-5931-4632>

Quem adentra o Convento de São Francisco (Salvador, Bahia) e sobe a escadaria que leva ao segundo pavimento do claustro, com entrada pela via sacra, se depara com um espaço dinâmico. As laterais da escada são azulejadas, bem como as paredes, colunas e peitoris. Os azulejos são parte integrante e integradora do edifício, criando uma ambiência única e agradável. Os painéis possuem cabeceiras recortadas e criam uma harmonia visual capaz de suavizar as linhas retas da arquitetura. Enquanto no térreo a sensação é de estar em um lugar de recolhimento e meditação, esse patamar parece propor uma ambientação palaciana, comum às casas de nobres da metrópole.

Ao chegar no andar superior do claustro, o observador tem, à sua esquerda cinco colunas azulejadas recobertas por figuras alegóricas que descendem de uma longa tradição. São como concretizações visuais de uma ideia ou, nas palavras de João Adolfo Hansen, são uma “tradução figurada de um sentido próprio” (Hansen, 2006, p. 140).

As colunas apresentam alegorias dos sentidos, dos meses do ano e das quatro partes do mundo. Como esses pilares integram um pequeno átrio que dá vista para as tribunas da igreja e o claustro em si, ao circular pelo local o observador inevitavelmente estará entre elas, passará por elas. Pedro Moacir Maia (1990) analisa esses painéis e lamenta a ausência de estudos sobre o conjunto. Não há como discordar. Os azulejos do segundo andar são tão “esquecidos” pela historiografia que – fora o texto de Maia, o inventário de Santos Simões (1965) e o livro dedicado ao Convento (Flexor; Fragoso, 2019) – poder-se-ia dizer que são ignorados. Cabe questionar a razão do silêncio historiográfico que não tem fundamento no valor do conjunto.

Fig. 1. Panorama do pavimento superior do claustro do Convento de São Francisco, Salvador.
Fonte: foto de Sílvia Borges, 2023.



Quem sobe os degraus tem diante de si a única alegoria aplicada à parede. Ela cobre uma coluna que parece estar a serviço do azulejo e não da estrutura do edifício, de modo a criar uma inversão da ordem, dada integração da decoração com a estrutura construtiva do edifício. Com quatro peças de largura, cercadas por estreito acabamento, apresenta uma mulher de veste esvoaçante que segura duas lunetas. A mão direita leva uma delas ao olho, conferindo a interpretação correspondente à inscrição na base do painel, onde se lê: *VER*.

É essa primeira alegoria que convida a *ver* as pinturas azulejares que extrapolam uma função puramente ornamental. Expressam

Ver, ouvir, apalpar,
cheirar e gostar,
os sentidos

crenças, valores, conhecimentos e modos de compreender o mundo. Tomar a visão como princípio faz rememorar Horácio e sua valorização do que é apresentado “à fidelidade dos olhos” (Horácio, 2005, p. 50).

Diante do Ver estão posicionadas, cinco colunas dispostas paralelamente à escada e com que seguem uma ordenação própria.

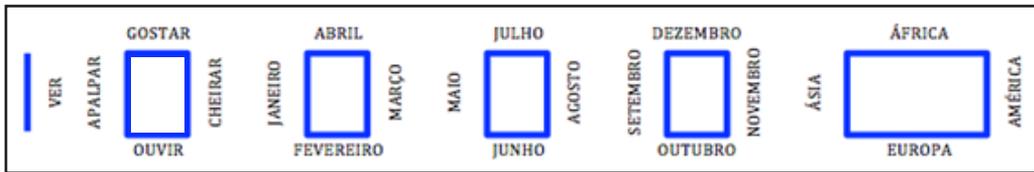


Fig. 2. Esquema com distribuição das alegorias nas colunas a partir da escada, claustro superior do Convento de São Francisco, Salvador.
Fonte: elaborado por Sílvia Borges, 2023.

Em complemento ao painel junto à parede, uma coluna é dedicada aos sentidos, as três seguintes aos meses do ano e outra às quatro partes do mundo.

Os sentidos possuem a mesma estrutura. As quatro figuras femininas estão de pé sobre pequenos pedestais de igual padrão, onde constam suas identificações – *APALPAR*, *OVVIR*, *XEIRAR* e *GOSTAR*¹. *Apalpar* segura junto ao peito um pequeno cão e o acaricia. *Ouvir* tem rente aos lábios um instrumento musical, como se estivesse a tocar. *Cheirar* leva uma flor ao nariz. *Gostar* sustenta uma travessa com vários frutos e tem um deles próximo à boca. Ela é a única com um dos seios à mostra.

Figs. 3, 4 e 5. Anônimo, painéis com alegorias dos sentidos [*VER*, *APALPAR* e *OVVIR*], c. 1750. Claustro superior do Convento de São Francisco, Salvador.
Fonte: fotos de Sílvia Borges, 2023.



Os atributos apresentados não se opõem à principal obra “normativa” da arte de representar ideias através de personificações

1. O texto registra em caixa alta a grafia original, posteriormente utiliza os termos na grafia atual. O mesmo procedimento é tomado nos demais casos.



Figs. 6 e 7. Anônimo, painéis com alegorias dos sentidos [XEIRAR e GOSTAR], c. 1750. Claustro superior do Convento de São Francisco, Salvador. Fonte: fotos de Sílvia Borges, 2023.

alégóricas. *Iconologia*, de Cesare Ripa (1996), é síntese da tradição sobre o modo de representar alegorias.

Cesare Ripa define os sentidos como “portas por onde penetram as ideias e sensações até o habitat da alma”, podendo funcionar como importantes conselheiros ou como instrumentos de perdição (Ripa, 1996, p. 302-304). Diferente do conjunto azulejar, onde as alegorias dos cinco sentidos são figuras femininas, Ripa sugere que a visão e o olfato sejam apresentados por homens jovens e tece associações entre cada um dos sentidos e os animais que melhor os representam de acordo com uma tradição iconográfica que, segundo o autor, descende dos egípcios. Na azulejaria, o único animal pintado é o cão que está no colo de Apalpar.

Esse conjunto é parte de longa tradição visual dedicada à temática. A guisa de exemplo podem ser citadas as pinturas de Jan Brueghel de Velour e Peter Paul Rubens, bem como diversas gravuras de larga circulação como de Frans Floris, Cornelius Cort, Hendrik Goltzius, dentre tantos outros.

Os meses do ano, o tempo

Nas colunas seguintes (Figura 2) estão dispostos os meses do ano – *JANEIRO*, *FEVEREIRO*, *MARÇO*, *ABRIL*, *MAIO*, *JUNHO*, *JULHO*, *AGOSTO*, *SETEMBRO*, *OUTUBRO*, *NOVEMBRO* e *DEZEMBRO*.

Na segunda coluna há uma mudança na ordenação comum à primeira e à terceira, uma inversão entre julho e agosto. Como os painéis estão impecavelmente adaptados ao local e à superfície retangular, não se trata de um erro no processo de aplicação das peças. Esta “inversão” foi feita durante o planejamento do conjunto. A mudança, porém, não configura dificuldade à compreensão. Figuras femininas ilustram Abril, Maio, Junho e Julho, enquanto os demais são apresentados como homens jovens, adultos e velhos. Todos partem de referências visuais atreladas ao trabalho no campo e às estações do ano.

Dezembro e Janeiro apresentam anciãos acompanhados por meninos, numa associação ao rigor do inverno. Em Dezembro, é o menino quem segura o braseiro, enquanto o idoso aquece as mãos, em Janeiro é o velho quem o carrega. As duas alegorias contam com o mesmo elemento central e as mesmas personagens, mas a mudança na atitude do menino e do velho remetem à ideia do ano que encerra e do que inicia. A relação entre esta época do ano e a estação mais fria também está presente em conhecida série de estampas de Aegidius Sadeler II e Antonio Tempesta relativas aos meses.

Fevereiro e Março exibem um lenhador a cortar um tronco e um homem que segura um feixe de galhos. Nesses casos, se notam diferenciações em relação às estampas. Em gravuras de Aegidius Sadeler II a cena referente a fevereiro não é dedicada a nenhuma ação agrícola específica. Figuram pessoas em festa, possivelmente numa alusão ao período de carnaval. Já na estampa de Março vê-se o registro não só da retirada da lenha, como de seu transporte. Nos azulejos estão excluídas as festas carnavalescas. Há neles uma redistribuição de atividades, mantendo o princípio da lógica agrícola.

Iniciam por Abril os meses personificados por figuras femininas. Abril faz lembrar a deusa romana Diana, com seu instrumento de caça e a lebre já abatida em sua mão, além da meia lua sobre a cabeça. Maio tem uma coroa de flores na cabeça e toca uma espécie de flauta, como a anunciar a primavera. Junho traz uma guirlanda na mão esquerda e um ramo sobre o ombro. Julho segura uma foice e uma braçada de trigo.

Os meses seguintes retomam figuras masculinas. Agosto, é representado por um homem que colhe o trigo para ser armazenado, como denota o saco atrás de suas pernas. Setembro, é um jovem que carrega junto ao corpo as sementes. Ao fundo, o campo preparado sugere o plantio. Já Outubro e Novembro referem-se à colheita da uva e ao cuidado com os animais, como

práticas que antecedem a época de frio intenso. Os dois temas, como os demais, não configuram inovações azulejares e estão integrados a tradição, como se nota em estampas setecentistas de Aegidius Sadeler II e Pieter Stevens. Mesmo entre as imagens gravadas existem variações das atividades desenvolvidas nos meses, mas a lógica formadora das imagens mantém-se. Há uma gama de fazeres de época, ora apresentados num mês ora em outro. É possível inferir que as adaptações fossem feitas mediante especificidades de diferentes territórios do Velho Mundo.

O tempo apresentado alegoricamente pelos meses nos azulejos das três colunas claustrais segue uma normatização já definida e difundida. Mesmo em um conjunto feito criteriosamente para esse convento do Brasil Colonial, prevalece um modo de representar europeu. Os azulejos mantêm uma ordenação europeia do tempo. Valem as estações do ano no hemisfério norte e práticas de cultivo da metrópole. Não há referências a práticas de plantio de cana ou a outra especificidade da Bahia. Como alegorias, estes painéis apresentam uma solução sintética para compreender a organização do tempo. Vale mais a ideia de movimento do que a congruência com o local em que se encontram.

A mais largada das colunas é dedicada às quatro partes do mundo: *EUROPA*, *AMERICA*, *AZIA* e *AFRICA*, como consta nas inscrições rentes ao chão. Europa e África ocupam os painéis maiores de toda a coluna com oito peças de largura, somente com a figuração. Enquanto Ásia e América possuem a metade do espaço, com quatro peças. Todas possuem treze peças em sua altura máxima, garantindo equilíbrio visual.

Essas alegorias apresentam padrão diferente do que caracteriza os sentidos e os meses. Europa, Ásia, África e América não estão sobre pedestais como os demais. Estão sobre uma espécie de tablado que as separa do solo. Um olhar menos cuidadoso poderia levar o espectador a julgar que estivessem com pés fincados no chão.

Figuras alegóricas das partes do mundo também podem ser vistas na portaria do convento. A pintura do teto da portaria, atribuída a José Joaquim da Rocha, apresenta Europa, Ásia, América e África acompanhadas por religiosos franciscanos, cada qual com um atributo, todos ao redor do patriarca da Ordem dos Frades Menores, São Francisco.

As iconografias azulejares também respeitam princípios apontados por Cesare Ripa, mas há especificidades, seja por atenderem às exigências arquitetônicas, seja pelas escolhas visuais. Europa, África e América são apresentadas com animais a elas associados. Apenas a Ásia não está acompanhada pelo camelo, que em geral a compõe. As vestimentas são distintas e remetem a características de cada região.

As quatro partes
do mundo,
o espaço

Figs. 8 e 9. Anônimo, painéis com alegorias das quatro partes do mundo [AZIA e EUROPA], c. 1750. Claustro superior do Convento de São Francisco, Salvador.
Fonte: fotos de Sílvia Borges, 2023.



Figs. 10 e 11. Anônimo, painéis com alegorias das quatro partes do mundo [AMERICA e AFRICA], c. 1750. Claustro superior do Convento de São Francisco, Salvador.
Fonte: fotos de Sílvia Borges, 2023.



Ao tratar das quatro partes do mundo Cesare Ripa registra: “Europa. Uma das partes principais do mundo” (Ripa, 1996, tomo 2, p. 102). Apesar do recurso retórico expresso pelo uso do plural, Europa é a principal parte do mundo. No azulejo, Europa ampara um edifício de planta arredondada. Segura o templo com

ambas as mãos como a apresentá-lo, fazendo o olhar de quem a vê desviar dela para o templo. Ela segura a igreja e com isso o painel sugere que ela sustenta a Igreja.

O animal que a acompanha é um touro. Uma associação ao mito do rapto de Europa por Júpiter, narrado por Ovídio em suas *Metamorfoses* – temática não rara na azulejaria como em um painel do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa. Ela não ostenta uma coroa, nem suas roupas fazem lembrar as de uma rainha, como costuma ser representada. Suas vestimentas têm inspiração romana, de guerreiros. Cinco deles podem ser encontrados neste mesmo andar do claustro, ocupando estreitos espaços entre portais e quinas de paredes. A Europa do azulejo não é uma rainha, é guardiã da igreja.

Em outra face da mesma coluna, Ásia está pintada com vestes bordadas, cordões e pulseiras. Segura um incensário, como tradicionalmente se pinta. É provável que a ausência do camelo, a ela associado, deva-se ao estreito espaço de que o pintor dispunha e à exigência de adaptar as figurações às dimensões previamente definidas. Dentre as quatro, é a que possui traje mais elaborado. Apesar da retirada de atributos como o camelo e o buquê de flores, que constam na ilustração do *Iconologia*, a alegoria da Ásia cumpre sua essência sintetizadora, atende à “técnica de redução” (Hansen, 2006, p. 143). O nome pintado junto ao chão poderia não existir ou estar deteriorado pelo tempo, mas *Ásia* seria reconhecida.

África está do lado oposto de Europa e ocupa as mesmas medidas. Esta amplitude permite a inclusão de seus atributos e de uma paisagem característica. África é uma mulher que segura uma cornucópia de frutos na qual, curiosamente, pende um abacaxi, fruta originária da América. Ao seu lado esquerdo há um leão que não contou com as melhores habilidades do pintor. Ao fundo se veem palmeiras que remetem à paisagem da região. Ao tratar da África, Cesare Ripa inicia sua descrição dizendo “se pintará uma negra quase desnuda” (Ripa, 1996, tomo 2, p. 106). No painel todas as alegorias são mulheres brancas, apenas Ásia possui distinção sutil em seus traços fisionômicos. Práticas semelhantes se vê em estampas de Adriaen Collaert e nas de Jacob Gole. Esta homogeneidade fisionômica faz supor que as alegorias estivessem atreladas a um sentido mais idealizado do que à obrigatoriedade de representar povos de cada região. Interessava sobretudo perceber as partes de um mundo através de simbologias a elas integradas do que por suas populações.

América, na face paralela de Ásia, tem a roupa feita de penas. Do mesmo material é sua coroa. Ela segura um pássaro na mão esquerda e na outra um arco. No azulejo, não há lugar para nudez. Do mesmo modo como feito na alegoria da África, América tem o corpo coberto. Uma espécie de carpete de penas a envolve e um

leve tecido recai sobre suas pernas.

América é a única acompanhada por mais de um animal. Além de segurar um pequeno pássaro, tem junto aos seus pés dois grandes lagartos. O azulejo, mesmo mantendo princípios essenciais sobre o modo de representá-la não cumpre com precisão as orientações do *Iconologia*. A América do azulejo é pintada de modo mais contido, omitindo elementos como os cabelos revoltos, a nudez, o arco, as flechas e a cabeça com flecha atravessada sobre um de seus pés. Esses atributos revelam o olhar europeu marcado por um imaginário construído em larga medida pelos livros de viagem. No azulejo essa alegoria tem outro sentido. O modo como o pássaro está pousado em sua mão e sua feição chegam a provocar um certo ar de docilidade. Essas distintas visões sobre a América talvez se devam ao distanciamento temporal dos registros de Ripa – sob impacto intenso dos relatos dos primeiros viajantes – e dos azulejos. Enquanto o *Iconologia* carrega as visões da América nos séculos XVI e início do XVII, o azulejo já aponta um outro modo de ver essa parte do mundo. Além das mudanças vistas nas estampas, foi da colônia portuguesa na América que partiram grande número de encomendas aos pintores de azulejos. Esse é um dado, no mínimo, curioso.

O convento franciscano de Salvador é o único com estes três grupos alegóricos. Na metrópole há conjuntos alegóricos como esses, mas nos edifícios no Brasil Colônia este é um caso singular. Portanto, a importância destes azulejos do Convento de São Francisco vai além de seu número. Expressam conhecimentos locais e conexão com o gosto do reino.

Como em outros cômodos conventuais, a visualização dos painéis está atrelada à movimentação dos observadores no espaço e a suas escolhas visuais. As colunas existem em interlocução com os demais azulejos e com os elementos ornamentais do convento, tanto quanto o fazem com a arquitetura. Estas personificações são integrantes e integradoras do programa artístico conventual. As alegorias estão vinculadas ao pensamento franciscano e a identificação de cada alegoria se dá por atributos particulares e por relação com o conjunto que integra. Elas na mesma medida que sintetizam visões sobre a percepção dos sentidos, sobre o tempo e o espaço, são capazes de motivar reflexões e *divertir* o pensamento.

Do mundo exterior

Os temas de caça, de cenas fidalgas ou de vida cortesã são corriqueiros na azulejaria portuguesa, mas nem tanto no Brasil Colonial posto que grande parte das encomendas que atravessaram o Atlântico, foi dedicada a vidas de santos e passagens bíblicas. Os temas não religiosos foram comuns nas casas da nobreza portuguesa e também podem ser encontrados em mosteiros e conventos de ordens regulares em Portugal.

A presença de painéis de temática não religiosa em um convento colonial seria por si só um dado instigante. Entretanto, não é o que a historiografia do tema revela. Olhares, análises, registros acabam por valorizar conteúdos que traduziam princípios religiosos de uma Igreja que se lançou ao mundo colonial como braço do Estado em ação militante, quando a persuasão tinha papel fundamental na conversão de novos fiéis e na manutenção da fé. Seja em trabalhos inventariais ou em obras inteiramente dedicadas ao Convento de São Francisco, de Salvador, esses painéis da parte superior foram eclipsados pelo impacto do conjunto do térreo, cujos modelos gravados são consensualmente conhecidos. Sua matriz na emblemática foi mote para inúmeros artigos. Distintos pesquisadores que se debruçaram sobre a complexidade do conjunto claustral, rente ao chão, quase com surpresa diante da eloquência que reverberam.

Isso não se pode dizer do segundo andar, cujos painéis são menos estudados por representarem temas quase corriqueiros em alguns casos chamados “infantis”. São trinta painéis que revestem três longas paredes e a quarta se subdivide em duas menores que formam o átrio que dá para a tribuna da igreja. A fim de construir um esquema coerente para o leitor, as paredes são aqui identificadas por consoantes, incluindo o numeral 2, alusivo ao segundo piso: 2W, 2X, 2Y e 2Z. A parede 2W é desmembrada em Wa e Wb para indicar as partes que dão vista para a igreja.

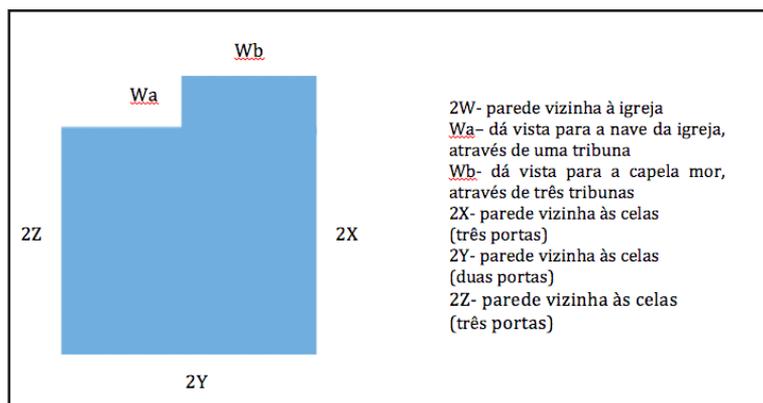


Fig. 12. Esquema com distribuição das paredes do átrio das tribunas, primeiro andar do Convento de São Francisco, Salvador. Fonte: elaborado por Sílvia Borges, 2023.

Nesse patamar há dois modelos principais de molduras, com maiores dimensões e recorrências. E um terceiro modelo presente nos painéis de menores dimensões que estão no átrio que dá para a igreja. O intercalamento dessas cercaduras confere movimento ao espaço arquitetônico e dinamismo visual.

Os vinte e um painéis do claustro, somados aos dez do átrio, apresentam temáticas comuns a casas da nobreza. Figuram cenas de caça, de guerra, cenas à beira-mar, imagens pastoris e de pesca. Não é tarefa simples agrupá-los por temas, pois alguns painéis

podem pertencer a dois ou mais grupos. Os dedicados à caça são mais claramente identificáveis, com dez painéis do átrio, outro grande painel da parede 2W e mais três painéis entre 2Y e 2Z.

Um segundo agrupamento é formado por apenas três painéis dedicados à guerra que estão na parede 2Y. O terceiro abrange quatro painéis com cenas galantes. Todos os demais são considerados como de cenas marítimas.

Não constitui objetivo desse artigo divagar sobre origens simbólicas ou buscar sentidos ocultos a serem decifrados. É consenso que o setecentos compunha saberes e conhecimentos conectando-os, criando analogias, tão recorrentes nos sermões e livros publicados ao longo do século, fossem eles pertencentes às bibliotecas conventuais franciscanas, fossem escritos pelos religiosos. Não seria ilegítimo, portanto, apontar conexões. Contudo, nesse momento a intensão é arriscar a sugerir perguntas de outra natureza.

Em diálogo com o livro *A arte de bem viver*, de Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara (2005), este texto compreende a relação entre arte e vida social. Tendo como objeto o azulejo civil em Lisboa, produzido e difundido entre 1750-1800, a pesquisadora discute a relação das figurações azulejares com a vida cotidiana dos nobres e afirma que muitas dessas imagens iam além do vínculo objetivo entre práticas sociais e representações. Defende que várias dessas pinturas azulejares não eram “fiéis à realidade” e estariam pautadas em um ideal de vida.

O esquema adiante apresenta os painéis agrupados por sua localização parietal. Sua classificação indica uma escolha lógica passível de ser revisada e/ou transgredida. Ela atende apenas um sentido de organização do texto e admite sua arbitrariedade ao reconhecer que os processos de percepção das figurações azulejares são plurais dadas as possibilidades do observador tomar variados caminhos pelo claustro. Na linha superior estão indicados números para os painéis a fim de facilitar sua localização. Em branco estão apontados intervalos (janelas e portas) entre os painéis. Os temas estão indicados por siglas/cores que correspondem a: C/ laranja = caça, G/ cinza = guerra, CG/ rosa = cena galante, CM/ azul = cena marítima, FG/ verde = figura de guardiães.

Não se identifica nesse andar uma sequência figurativa, como ocorre com os padrões de molduras. À guisa de exemplo, os painéis de cenas marítimas estão concentrados na parede 2Z. Entretanto, também estão nas paredes 2W e 2X. Ocorre o mesmo com às cenas de caça que recobrem todo o átrio, e que também podem ser vistas nas paredes 2X e 2Y. Caso distinto é o dos painéis sobre a guerra que estão unidos entre duas portas da parede 2Y. Os temas serão aqui abordados separadamente para, em seguida, retornar ao todo.

Parede 2W

			Wa-			Wb-			
2W-1	2W-2	2W-3	ver	4	5	6	7	8	9
C	CG	CM		C	C	C	C	C	C

Parede 2X

1	2	3	2X-4	2X-5	2X-6	2X-7	2X-8	2X-9	10
C	C	C	C	CM	CM	CG	C	C	F G

Parede 2Y

1	2Y-2	2Y-3	2Y-4	2Y-5	2Y-6	2Y-7	8
F G	C	CG	CG	G	G	G	F G

Parede 2Z

1	2Z-2	2Z-3	2Z-4	2Z-5	2Z-6	2Z-7	8
F G	CM	CM	CM	CM	CM	CM	F G

Fig. 13. Esquema com distribuição das alegorias nas paredes do átrio das tribunas, primeiro andar do Convento de São Francisco, Salvador.

Fonte: elaborado por Sílvia Borges, 2023.

A arte da guerra é tema de três painéis (parede 2Y). Seu encadeamento parece seguir uma ordenação da direita para a esquerda. Em dois deles figuram batalhas e em outro a pilhagem que se segue à batalha vencida. No primeiro painel (2Y-7) vê-se uma cidade no alto de um monte, ao fundo. Em primeiro plano, homens montados acompanhados por outros de pés no chão seguem em direção à batalha que começa a ser travada no segundo plano da cena. Na extrema direita estão dois homens caídos de seus cavalos.

Na sequência (2Y-6) a batalha ocupa quase toda a cena. Ao centro, homens montados empunham espadas, enquanto corpos de feridos estão no chão. À direita chama à atenção uma personagem sobre o cavalo com espada erguida e expressão singular, como a chamar os companheiros para a batalha. Curiosamente, do lado oposto, vê-se em menor proporção outro homem a reproduzir a mesma atitude.

Por fim, no terceiro painel sobre guerra (2Y-5) figuram objetos recolhidos e homens a carregar coisas de valor, como um registro da pilhagem, “direito concedido” aos vencedores. Alguns deles estão com tochas de onde brota fogo. Ao fundo, rente ao drapeado da moldura, a cidade no alto do monte está em chamas.

É para este detalhe que vale direcionar o olhar do leitor. Seria possível supor, inicialmente, os três painéis indicassem uma sequência de acontecimentos. As cidades altas fazem lançar por terra tal hipótese. São três cidades diferentes, portanto, é legítimo

A guerra

inferir que se trata de três acontecimentos distintos. Apesar disto, mais importante que a ordem dos eventos é o que neles se vê – a guerra.

O dicionarista Raphael Bluteau no verbete sobre a “guerra” informa que, especialmente a cavalaria, era restritiva aos fidalgos (Bluteau, 1716, vol. 4, p. 107-108). Nas pinturas dos azulejos este princípio é cuidadosamente respeitado, como denota indumentária dos cavaleiros. Bluteau indica alguns adágios portugueses e um deles é como mote para o próximo tema: *Boa guerra faz boa paz* (Bluteau, 1716, vol. 4, p. 154-155).

Fig. 14. Anônimo, cena alusiva à guerra, c. 1750. Paineis azulejar no átrio das tribunas, primeiro andar do Convento de São Francisco, Salvador. Fonte: foto de Sílvia Borges, 2023.



A caça

À caça é destinada a maior parte dos painéis do claustro, incluindo o átrio. Esta predominância pode ser compreendida por seu caráter sintetizador de práticas sociais exclusivas da nobreza. A caça era compreendida como uma “escola de guerra”. Era através dela que os homens aprendiam a ser bons cavaleiros (Faria, 1624). Para os séculos XVII e XVIII, “no centro da paz, imagem da guerra é a caça” (Bluteau, 1716, vol. 2, p. 23).

O painel solitário (2W-1) apresenta, ao centro, um momento da caça de um animal que se assemelha a um porco do mato e, à esquerda, a caça ao veado. Em ambos os cavaleiros estão acompanhados por cães que cercam as presas, facilitando a perseguição e captura. No átrio há painéis com elementos muito



similares ao que se vê neste. Dentre as cenas de caça, não havia intenção de criar conjuntos com características inovadoras. São – por assim dizer – variações sobre um mesmo tema. As pinturas dos azulejos respeitam um repertório comum que era adaptado aos espaços, dando forma a variadas composições. Outrossim, não é raro encontrar detalhes e personagens similares, muitas vezes tomados de um mesmo modelo gravado.

Os três outros painéis que estão no vértice das paredes 2X e 2Y oferecem ao observador três momentos que, vistos da esquerda para direita, são compreendidos como uma narrativa sobre os eventos que precedem a captura das presas. Em um painel vê-se dois homens sobre seus cavalos e um terceiro ainda por montar o seu animal (2X-8). No outro, já existem homens montados e outros em um coche, como a se deslocar para outra área (2X-9). No seguinte, homens galopam com lança em punho, arma de fogo e os cães já estão a solta, como a procurar as caças. (2Y-2)

Mas é no átrio que estão concentradas as caçadas. O painel da parede 2X, ainda na quadra claustral, estão pintados homens em um coche e outros com cães, como se os fossem soltar a qualquer instante (2X-4). Depois dele existe uma porta. Ao passar entre ela e a coluna das partes do mundo o observador está efetivamente no átrio.

Este local permite olhar a capela-mor da igreja do alto, um ponto privilegiado que, além de oferecer vista singular do altar

Fig. 15. Anônimo, cena alusiva à caça, c. 1750.

Painel azulejar no átrio das tribunas, primeiro andar do Convento de São Francisco, Salvador.

Fonte: foto de Sílvia Borges, 2023.

de São Francisco, permite admirar detalhes da talha percebidos à distância quando se está na nave da igreja. Como em outros locais da igreja, azulejo e talha se integram. Os painéis são quase todos interrompidos por bancos de madeira de boa qualidade com bases entalhadas fixadas no piso, fazendo supor que se trate de objetos com certo grau de antiguidade. Da mesma maneira que as sacristias foram lugares de sociabilidade este local indica o mesmo.

São dez painéis em que figuram caças de seis animais diferentes, sempre como caça de montaria. Cenas de volataria – caça de aves – são vistas apenas na parte exterior dos peitoris, que se encontram em precário estado de conservação, o que impede em muitos casos a identificação precisa. Nas paredes, as imagens de caça ao leão, javali, avestruz, touro, urso e veado estão postas lado a lado.

Mais que caçadas e caçadores os azulejos exibem animais de diversas partes do mundo. Os cavaleiros também têm indumentárias próprias, os animais são de médio e grande porte e as caçadas são sempre de perseguição. Carlos Eurico da Costa em estudo sobre a caça de perseguição em Portugal esclarece:

Esta modalidade é mais nobre e mais completa, e também a mais difícil e emocionante. É de todas a que exige mais qualidades e faculdades do caçador. E quem persegue e busca animais por este processo tem que ser, de verdade, caçador.

Embora incontestavelmente a mais árdua, extenuante e dura modalidade de caça, não deixa de ser mais elegante, galharda e desportiva. Constitui ainda um excelente exercício físico, e põe o caçador em longo e permanente contato com a natureza (Costa, 1980, vol. 2, p. 57).

Os caçadores são pintados como detentores de habilidade que os capacita para enfrentar seres ferozes – como leão, javali e urso – ou presas mais rápidas – como avestruz e veado. Isso lhes garantiria maiores louros e a segurança de serem bons soldados em caso de guerra, pois, “na provocação que originasse a luta direta, frente a frente, com porcos monteses, ursos ou touros, em que também havia regras de cavalheirismo e princípios de honra a observar” (Costa, 1980, vol. 2, p. 43-44). Distingue-se a escolha por uma prática vinculada à *elegância*, qualidade igualmente valoriza em outros painéis.

Grande parte das imagens presentes no azulejo foi concebida a partir de estampas. Gravadores como Odoardo Fialetti, Virgil Solis, Jan van der Straet (Jonannes Stradanus), Antonio Tempesta e Philip Galle foram responsáveis por séries sobre a caça. Mais do que uma comparação imagem a imagem, convém ressaltar que estas estampas compunham um repertório imagético à disposição

dos azulejadores. Tomando painéis de caça do Hospital São José (antigo Colégio de Santo Antão), em Lisboa, como exemplo, não seria tarefa complexa apontar similaridades com as pinturas de Salvador. Livros inteiros foram destinados ao tema, como *Arte de caça da altanaria* composta por Diogo Fernandez Ferreira (1616), ou partes de obras importantes, como o *Discursos politicos* de Manoel Severim de Faria (1624). Esta e outras obras dão sinais da importância da prática que enaltecia a nobreza, posto que era distintiva de sua categoria social.

Maria Alexandra Câmara afirma que “o divertimento e prazer da caça assume-se como um dos temas mais fortes e emblemáticos de toda a azulejaria portuguesa” e enfatiza que as cenas de caça são abundantes entre as pinturas azulejares (Câmara, 2005, p. 169). Seu foco de análise está voltado para as casas civis da nobreza, mas é ordinário encontrar caçadas em azulejos de edifícios religiosos portugueses. No próprio convento franciscano de Salvador há outro conjunto com mesmo tema. Na sacristia os painéis têm cenas de caças a leão, veado, javali e touro. Elementos ligados à temática ainda estão nas cercaduras que mesclam *puttis*, cabeças de cervos e veados, aves, cães, além de outros ornamentos. Nos azulejos da sacristia estão em destaque casais fidalgos cada um com sua arma e indumentária elaborada. Considerando sua fatura particular acredita-se que se trate de painéis do artista conhecido como Mestre P.M.P. (Carvalho, 2012, p. 273-300). Em outro painel, um fidalgo solitário mira sua arma em direção a um alvo desconhecido.

No átrio há uma cena semelhante a este em que um fidalgo elegantemente apoiado em uma bengala, sustenta com a mão esquerda sua espingarda (2X-1). A incorporação das armas de fogo à caça, em princípios do século XVIII, gerou mudanças na legislação e tornou a atividade “mais prática e eficiente” (Costa, 1980, vol. 1, p. 62). Apesar da difusão do uso da pólvora e das várias estampas em que figuram o seu uso, o que se vê majoritariamente nos azulejos é a caça feita por homens montados e armados com espadas e lanças, fazendo pensar que a escolha tenha sido vinculada ao prestígio que envolve essas modalidades. Prestígio que aparece em outros temas.

São quatro painéis de cenas galantes (2W-2, 2X-7, 2Y-3 e 2Y-4). Casais e fidalgos são apresentados em momentos de sociabilidade. O jardim é o cenário que ocupa três das quatro cenas. A quarta delas se passa às margens de um mar ou de rio de grandes dimensões.

Os jardins são espaços organizados e construídos como locais de sociabilidade, destinado aos passeios da nobreza. Com árvores e plantas bem podadas, são construídos junto às residências. Vasos e esculturas são elementos comuns e, em geral, são instalados ao

As cenas galantes

redor de fontes escultoricamente compostas.

Em um dos painéis, esculturas mitológicas de Diana e Mercúrio ocupam lugar de destaque na ornamentação do jardim (2Y-3). Estas escolhas não parecem aleatórias. Ela ligada à caça e ele vinculado ao comércio e aos mercadores. Estão conectados com os painéis de caça e muitas das paisagens de marinhas em que figuram grandes navios, possivelmente ligados ao comércio de mercadorias.



Fig. 16. Anônimo, cena galante, c. 1750. Paineis azulejar no átrio das tribunas, primeiro andar do Convento de São Francisco, Salvador. Fonte: foto de Sílvia Borges, 2023.

As paisagens fazem lembrar casas nobres – paços – que, ainda hoje, preservam áreas externas similares as desses azulejos, como o Palácio Fronteira ou o Palácio de Queluz cujos jardins – guardadas as devidas diferenças – tem ornamentação composta por canteiros de buxo com uma fonte central e outras menores formando seu desenho paisagístico.

Os jardins desses dois palácios são casos emblemáticos de uma predileção portuguesa pelos jardins franceses, caracterizados por uma organização geométrica dos espaços com podas bem definidas, presença de chafarizes, fontes e esculturas. A influência do gosto francês nota-se também nas pinturas de Nicolas Lancret, e Antoine Watteau, difundidas através de estampas publicadas por Charles Nicolas Cochin, Pierre Filloeu I, entre outros.

Maria Alexandra Câmara ao analisar as pinturas de intimidade e galanteria, tece considerações sobre o uso das imagens do cotidiano na azulejaria setecentista. As pinturas além de caráter ornamental, apresentavam condutas e posturas exemplares de tal modo que

Damas e cavalheiros misturaram-se em gestos afectivos. Os seus olhares envolvem o espectador no prazer do encontro. Estamos perante modelos visuais que aprovam uma retórica da sedução. [...] Os rituais da conquista estavam sujeitos a regras, convenções e estratégias. Nestas práticas o que predominava era a emoção, o jogo, desejo e risco. Os rituais de galanteria eram deste modo sistemas de representação em que se exigia um porte, uma fachada, uma aparência que funcionavam como veículo de diferenciação e de distinção social. [sic] (Câmara, 2005, p. 195)

Regras e convenções são respeitadas nos azulejos e nenhuma das pinturas ultrapassa limites do decoro, de maneira que essas pinturas indicam um modo de viver e de se portar em conformidade com a nobreza. Podem ser compreendidas como figurações exemplares. Sendo igualmente “veículo de diferenciação e distinção social” bem como os painéis dedicados à guerra e à caça. Ambos falam de costumes típicos de uma determinada categoria social.

Os painéis que classificados como “cenas marítimas” estão nas paredes 2W e 2X (2W-3, 2X-5 e 2X-6) e em toda a parede 2Z. Esta denominação foi dada conforme tradição historiográfica e abarca cenas com portos, barcos, navios, pescadores, camponeses. São cenas litorâneas – ou ribeirinhas – e pastoris.

Maria Alexandra Câmara informa que datam de finais do seiscentos cenas à beira-mar pintadas em azulejos e que passaram da figura avulsa a grandes painéis historiados. Elenca como conjuntos representativos do tema, os azulejos encontrados em casas da nobreza – Palácio Pimenta, Palácio Pombal, Palácio Monteiro-Mor, Palácio Rebelo de Andrade-Ceia e da casa obre de “Vila Garcia”, todos em Portugal – e destaca alguns aspectos como a recorrência das paisagens com água.

Em todas estas composições está patente a presença da água associada em muitos casos a um charme onírico. Nalgumas, a água está presente ao longe, por entre colinas, cintilando em pequenos lagos abertos sobre planícies ou em prados paradisíacos. Em composições equilibradas, avistadas em fundo e em largos enquadramentos, surgem na margem de rios, barcos, pescadores e portos de mar, num entendimento certo de *uma realidade sabidamente filtrada*.

As cenas
marítimas



Fig. 17. Anônimo, cena marítima, c. 1750. Painel azulejar no átrio das tribunas, primeiro andar do Convento de São Francisco, Salvador. Fonte: foto de Sílvia Borges, 2023.

A representação emotiva da acção, num espaço de dimensão real, dá ao espectador a sensação de tudo ser vivo e imediato. Terra e água fazem parte de um conjunto harmonioso. [sic] (Câmara, 2005, p. 175-176)

Mesmo tendo como objetos de análises outros conjuntos azulejares, suas palavras podem ser extensivas ao claustro de Salvador. Nos painéis são vistos camponeses, fidalgos e pescadores são personagens principais, além de pastores, músicos e mulheres. Em alguns que figuram vários eventos, também se veem cenas de galanteria (2Z-5) e de nobres a cavalo a apontar em determinada direção, fazendo lembrar os deslocamentos para regiões de caça (2Z-2). Enfim, como dito, as classificações aqui aplicadas não são absolutas.

A sociabilidade, como nos painéis de cenas galantes, se destaca entre as cenas marítimas. Com dimensões de cerca de 27 peças de largura, permitem a exibição de complexas construções visuais. Em um mesmo painel vê-se um pastor com seus animais, um camponês a tocar um instrumento de sopro. Ao centro um homem a pescar e, no outro extremo, uma caravela (2Z-3). Em outro painel, dois homens tocam instrumentos enquanto uma mulher – de costas para o observador – os ouve, ao fundo um pastor encaminha suas ovelhas. Neste caso, os eventos são divididos por árvores cruzadas (2Z-6). À direita, apresenta homens à beira-mar, um grande barco e outro menor que parece

levar passageiros.

Imagens como estas diziam muito sobre o gosto e sobre atividades ligadas ao prazer. Basta lembrar o Palácio de Queluz, cujo jardim é ampliado por um canal, onde a água era represada por comportas. Com laterais recobertas por azulejos, o canal abrigava uma pequena embarcação para diversão e deleite da nobreza. O caso de Queluz integra de maneira singular arquitetura, azulejaria e sociabilidade.

Tanto quanto nas cenas de caça, de guerra ou galantes estes painéis atendem ao gosto de uma determinada categoria social e se inserem em uma tradição visual. Estampas de Nicolas Perelle e Gabriel Perelle dedicadas às marinhas e temas campestres de Nicolaes Pietersz Berchen constituíram o repertório imagético dos pintores de azulejos. Destacam-se igualmente as cenas à beira-mar de Jacques Callot cuja série de estampas sobre anões parece ter servido de modelo para algumas das pinturas azulejares dos peitoris. Não é raro encontrar entre as pinturas dos peitoris cenas semelhantes às vistas nos grandes painéis. Na parte interior, com apenas cinco peças de altura, certas pinturas ganham tom poético, dada a delicadeza dos traços. As miudezas e a ausência de detalhes cedem lugar para pinturas sutis em que o pintor se utiliza apenas da sombra. Apesar do estado de conservação das peças, é notória a integração entre colunas, paredes e peitoris.

As imagens desses azulejos estão atreladas a “ideais da vida social privada do século XVIII” (Câmara, 2005, p. 168). É a partir desta sentença que uma segunda visão pode ser considerada sobre alguns destes painéis – notadamente os dedicados à vida nobre e às paisagens campestres, marítimas e ribeirinhas.

Temáticas próximas dos assuntos dessas imagens reverberaram igualmente na literatura portuguesa que dá conta dos ideais de vida cortesã, como no caso da obra Francisco Manuel de Melo. De sua autoria é o livro *El Mayor pequeño* (1647) sobre a vida do patriarca dos frades menores – São Francisco de Assis. Este autor foi muito conhecido no mundo ibérico e teve seus livros difundidos entre os franciscanos, como indica a referência de Frei Rafael da Purificação a seu *Arte Cabalística*, em *Letras Symbólicas e Sibyllinas* (Purificação, 1747, p. 271).

Sobre o mesmo assunto são os livros do poeta Francisco Rodrigues Lobo, autor de *O pastor peregrino* (1721), *Corte na aldeia* (1630), *Primavera* (1651), entre outros. Cabe notar que vários desses textos portugueses foram compostos a partir de Baldassare Castiglione. Em sua obra mais conhecida e difundida em múltiplas edições de diversos idiomas, *O Cortesão*, constrói o modelo exemplar de homem social, através do reconhecimento de sua origem e da determinação das faculdades necessárias de um cortesão. Como esclarece Alcir Pécora:

O modelo de cortesão que resulta do *Livro* propõe um novo herói que tem, antes de mais nada, o senso natural e gracioso da *medida*, o que implica tanto o domínio racional dos sentidos e dos instintos, excessivos e incoerentes, quanto a disposição ou faculdade de participar das verdades inteligíveis e eternas, de que a Corte é espelho (Pécora, 1997. p. VII-XIX)

Sobre as características essenciais de um bom cortesão explica que sua ação deve “tender para a virtude afetiva moral, espiritual que incorpora a ambição estoica da imperturbabilidade, do domínio de si diante dos altos e baixos da vida mundana” (Pécora, 1997, p. X-XI). Guardadas as devidas adaptações feitas pelo tempo e pelos autores que se seguiram a Castiglione – incluindo Lope de Veja – estes princípios de idealização estão presentes nas pinturas dos azulejos do segundo pavimento do claustro.

São cenas e temas que integram uma determinada tradição visual e, sobretudo, um ideal a ser seguido pela nobreza. Mas qual a razão da existência destes painéis em território colonial da cidade de Salvador da Bahia? O que explica sua presença no interior da clausura de um dos mais importantes conventos do Brasil Colonial?

Aos que vem
de fora

Cabe, então, retornar aos contemporâneos na busca por indícios e ferramentas analíticas. Pois que Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, cronista setecentista da Província de Santo Antônio do Brasil, ao descrever o claustro conventual declara:

Funda-se todo o claustro do Convento sobre que assenta, o peitoril com barretes de abóbada, em trinta e seis arcos, nove por cada lanço com dezoito palmos de vão, que dividem trinta e duas colunas de pedra inteira com dez palmos de alto, fora as bases, e capitéis e quatro pilastras nos cantos. O seu pavimento é lajeado todo da mesma pedra de painéis de azulejo da nova fábrica como o são também os do peitoril de cima, pelo qual corre uma cornija lavrada em pedra, sobre que assenta outra ordem de colonatas que sustentam os telhados que vem dos corredores, e forma com tudo isso, e pelo espaçoso, uma alegre, e vistosa perspectiva aos que vem de fora, e entram pela portaria, e ainda aos que de dentro vivem, e podem também com seu honesto, e recolhido passeio divertir algumas paixões caseiras (Jaboatão, 1980, tomo 2 p. 261-262).

Jaboatão descreve detalhes da arquitetura claustral – do mesmo modo como faz para outras partes do convento – e informa que os azulejos são de “nova fábrica”, referindo-se a uma distinta encomenda e não a uma oficina diferente como se poderia supor. Conforme os registros do *Livro dos Guardiães*

nota-se que os azulejos da igreja foram assentados no guardianato de Frei Antônio das Chagas (1743-1746) e “azulejaram-se as quatro quadras do claustro” entre 1746-1748, sob ação de Frei Boaventura de São José. (Livro dos Guardiães, 1978, p. 19-20). Registros documentais que corroboram a interpretação de que Jaboaão faz referência a uma outra encomenda.

Outra informação oferecida por Jaboaão que é pertinente para pensar os painéis do andar superior do claustro diz respeito à entrada de pessoas “que vem de fora”. Esta pontual observação oferece indícios sobre a gerência setecentista da clausura conventual – nem sempre tão fechada aos de fora, nem sempre tão exclusiva aos de dentro. Estudos mais recentes já dão conta das relações de sociabilidade entre os religiosos, reconhecem sua atuação desses homens no processo de mobilidade social e nas dinâmicas entre colônia e metrópole. Sua circulação pelo território é conhecida. Com intuito de compreender os regimes que determinavam as entradas de não religiosos nos conventos.

Cabe considerar que nos *Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil*, cujos capítulos que versam sobre a conversação, o trato com seculares e a entrada de mulheres nos conventos, há informações relevantes. Estes textos regulamentares auxiliam a compreender os termos das relações entre os religiosos e as pessoas “de fora” da congregação.

A nenhum secular se permitirá que entre nas Oficinas interiores de nossas Casas, como são, Enfermaria, Cozinha, Dormitórios, Pataria, e outras semelhantes, salvo a necessidade de pedir, como será havendo-se de fazer nelas alguma obra, e a pessoa quem a houvesse de traçar, ou ajudar, ou fazer, ou fosse de tal qualidade, que para ajuda dela, lhe queriam mostrar, ou alguma pessoa que por curiosidade queira ver o Convento, sendo forasteira, ou estranha (Estatvtos, 1683, p.88).

A expressa proibição da entrada de pessoas estranhas ao convento nas *oficinas interiores* faz retomar o olhar para cinco painéis estreitos de cerca de quatro peças de largura e quatorze de altura que ficam junto das portas que dão entrada para as áreas privadas do convento. Neles estão soldados romanos com lanças em punho e gálea sobre as cabeças. Suas vestes são compostas por couraças e túnicas e estão calçados com sandálias de amarração. Os cinco partem de um mesmo referencial, mas cada um é apresentado com postura e vestes diferentes. De tal modo que cada um é único.

Estão no encontro das paredes (2X/2Y, 2Y/2Z) e outro, solitário, está entre uma porta e o primeiro painel de 2W (2Z). As paredes 2Y e 2Z possuem soldados nas duas extremidades, enquanto 2X tem apenas um, junto à 2Y. Todos os azulejos

foram aplicados impecavelmente ao espaço arquitetônico para o qual foram planejados, confirmando a qualidade do projeto desenvolvido pelos oficiais azulejadores. Índícios como este impedem qualquer dúvida quanto ao rigor das encomendas e da intenção de pôr nestes locais os painéis que podem ser vistos até os dias de hoje.

As cercaduras pintadas ocupam cerca da metade de uma peça e possuem o mesmo padrão das colunas. Em quatro deles as gáleas ultrapassam as peças retas e são compostas por azulejos recortados, um deles – o mais alto está na parede 2Z – chega a ter o rosto pintado acima do limite da moldura. Suas dimensões e o modo como são apresentados dão-lhes maior vivacidade, gerando a impressão de estarem a ponto de “sair das paredes”.

Essas personagens dialogam com a tradição azulejar setecentista e com a tipologia das chamadas figuras de convite, estudadas por Luísa Arruda (Arruda, 1996). Vestidas conforme a etiqueta da época, as figuras de convite podem ser porteiros, vestidos conforme os rigores da etiqueta, alabardeiros, militares ou guerreiros, como são os do claustro. Sobre estes guerreiros Luísa Arruda esclarece que remetem aos exercícios de guerra e às conquistas militares. A respeito de sua indumentária, registra que:

Os diferentes elementos que o constituem transformam a morfologia do corpo masculino numa presença virial e guerreira, descobrindo as musculaturas abdominais, dos braços e das pernas, reforçando a amplitude da dimensão dos ombros nas armaduras peitorais, elevando a estatura com os elmos emplumados, envolvendo a silhueta em capa ondulante que transmite uma presença de “grandeza” (Arruda, 1996, p. 63-64).

Vários destes guerreiros podem ser encontrados em estampas europeias de temáticas diversas, como as que ilustram passagens do Antigo Testamento, de gravadores como Antonio Tempesta, Nicolas Beatrizet, M. Demarne, entre outros.

No claustro de Salvador eles são dispostos como guardiães das *oficinas interiores*, são como garantidores da norma. Lembram do limite que não pode ser ultrapassado. Enquanto a alegoria da Europa guarda a Igreja, esses guardiães protegem os cômodos privados do convento, são guardiães da clausura.

A norma não veta a presença de seculares no claustro e na sacristia, nem mesmo às mulheres. Ao abordar a sua entrada nos conventos, os *Estatutos* também fornecem informações. Após proibir “a todas as mulheres de qualquer qualidade, ainda que sejam Condessas, Marquesas, ou Duquesas, que não entrem em os Mosteiros de qualquer Frades que sejam” (Estatvtos, 1683, p. 93) estabelecem a punição prevista para os que, mesmo conhecedores da norma, a descumprissem. Mas, adiante há uma exceção.

O Senhor Papa Pio V declarou que por causa de *Procissão, Missa, enterro*, e por razão de *qualquer outro officio público* poderão entrar as mulheres em o Claustro, e em outros lugares dos Religiosos quando neles se fizerem as ditas obras piedosas, *com tanto que não sejam admitidas às Oficinas interiores dos Convento* (Estatvtos, 1683, p. 93, grifo nosso).

Fica explícita a permissão para a entrada de mulheres no claustro e em outros cômodos conventuais, mas mantém a proibição às áreas de função específica. O documento normativo estabelece que a entrada de mulheres se dê em razões de procissões, momentos de officio litúrgico ou sepultamentos, logo, acontecimentos, como as missas, periódicos no setecentos.

A distinção entre o lugar do claustro e as oficinas interiores dá novo sentido às figuras postas junto às portas. Não caberiam nestes locais imagens de nobres ou de serviçais vestidos à moda fidalga – recorrentes nas figuras de convite. Sua figuração é condizente com sua função, posto que reúnem através da personificação de guardiães a essência das regras estabelecidas. De tal modo que poderiam ser compreendidos como alegorias da norma.

Com base nos registros regulamentares conclui-se que os locais recobertos por azulejos no convento franciscano não eram exclusivos aos frades. Tal afirmativa é corroborada pelo fato de grande parte desses painéis terem sentido muito mais próximo ao gosto da nobreza do que a temáticas religiosas. Os “seculares” não apenas frequentavam áreas permitidas – e azulejadas – da clausura como eram seus financiadores.

Jaboatão é cuidadoso ao citar os benfeitores do convento, desde sua fundação até a época da escrita do *Novo Orbe Seráfico*.

De outras muitas Pessoas Principais, e ricas da terra receberam sempre os Religiosos desta casa, assim como todas as outras, desde o seu estado de Custódia até o presente, além das comuns e cotidianas esmolos, com que se sustenta e mantém tão dilatada e crescida Família, outras mais particulares e avantajadas, de doações e deixas, assim para as suas obras materiais, como pias, para os Altares, culto Divino, e alampadas do Santíssimo (Jaboatão, 1980, tomo 2, p. 73).

O frade reconhece e enaltece o valor dos doadores para a construção, manutenção do convento, subsistência dos frades e obras de caridade. Nomina várias destas “pessoas principais” realçando suas virtudes e importância junto ao rei e à corte. Qualifica entre os doadores, cuidadosamente identificados por nome e sobrenome, como “fidalgo cavalheiro”, “pessoa nobre”, “fidalgo da casa do Infante D. Luiz, Duque de Beja”, “fidalgo da casa de Sua Majestade”, “descendente da nobre família de Sueiros”,

entre outros tantos irmãos confrades da Ordem Terceira – dentre os quais estavam os homens nobres e ricos da região (Jaboatão, 1980, tomo 2, p. 73-80).

A escassez de estudos sobre esse conjunto – que de certo modo se estende aos azulejos da sacristia – tem raízes em uma historiografia notadamente comprometida com princípios religiosos e com valores de uma História da Arte tradicionalmente marcada pelo *barroco* como categoria explicativa. De tal maneira que temáticas como caça, guerra ou vida cortesã não parecem caber em premissas que advogam por uma arte contrarreformista pautada pelas vidas dos santos e de Nossa Senhora e por temas bíblicos. A esse tipo de abordagem os painéis de natureza emblemática constituem objeto mais “adequado” em que aparentes paradoxos não ganham notoriedade. O fato da identificação direta das estampas que serviu de modelo aos pintores dos azulejos do térreo também tem inegável importância em sua notoriedade.

A decoração do pavimento superior do claustro compõe uma narrativa visual que carrega consigo a essência da cultura portuguesa através do azulejo. De maneira que esse espaço pode ser compreendido como extensão da metrópole em Salvador. Em Portugal painéis dedicados a tais temas expressavam prestígio, prática que se estende ao território colonial cuja nobreza local assume os mesmos gostos e reproduz práticas reinóis.

Os painéis produzem um jogo entre realidade e aparência que é replicado na Colônia. O desejo e os esforços da elite local em se vincular à metrópole podem ser vistos – quiçá comprovados – pelos conjuntos azulejares das salas interiores da Ordem Terceira de São Francisco, de Salvador, que ao figurarem paisagens de cidades portuguesas, criam uma espécie de filiação, de sentido de origem. Enquanto em Portugal as casas da nobreza recebiam azulejos desta tipologia, na Colônia objetos da mesma tipologia e qualidade foram aplicados em espaços de sociabilidade da elite local – nesse caso, o Convento de São Francisco.

As cenas de guerra, caça, de paisagens litorâneas e galantes são marcadas por um ideal de cavalheirismo e honra. Traduzem princípios da nobreza. Expressam um modo de viver idealizado e, simultaneamente, um sentido de origem vinculado aos estratos mais poderosos do reino. A elite colonial em sendo mantenedora da casa franciscana da Bahia, tinha neste edifício religioso um pouco da vivência palaciana junto à corte. Ao fim e ao cabo, estes azulejos parecem muito mais designados “aos de fora”.



Referências

- ARRUDA, Luísa. **Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite**. Lisboa: Edições Inapa, 1996.
- BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX**. Rio de Janeiro, 1955.
- BORGES, Sílvia. **Para divertir paixões caseiras: Azulejaria do Convento de São Francisco de Salvador, século XVIII**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.
- BORGES, Sílvia. Para divertir paixões caseiras: estudo de caso ou experiência teórica? **Modos - Revista de História da Arte**, v. 6, n. 3, p. 124-149, set. 2022.
- FERREIRA, Diogo Ferreira. **Arte da caça da altanaria**. Lisboa: Oficina de Jorge Rodriguez, 1616.
- BLUTEAU, Pe. D. Raphael. **Vocabulário Portuguez, e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Cosmico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Isagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Quantitativo, Rhetorico, Rustico, Romano, Symbolico, Synominico, Sylabico, Theologico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico**. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva/ Impressor de Sua Majestade, 1716.
- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. **Arte de bem viver: a encenação do quotidiano da azulejaria portuguesa na segunda metade do setecentos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- CARVALHO, Maria do Rosario Salema Cordeiro Correia. **A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias – um novo paradigma**. Tese (Doutorado em História). Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012.
- COSTA, Carlos Eurico (dir. e coord.). **A caça em Portugal**. 2 vol. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.
- ESTATVTOS da Província de Santo Antônio do Brasil, tirados de varios estatutos da ordem, accrecentando nelles o mais util, & necessario à reforma desta nossa província. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1683.
- FARIA, Manoel Severim de. **Discursos varios politicos**. Évora: Manoel Carvalho, Impressor da Universidade, 1624.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Fr. Hugo (orgs.). **Igreja e convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 55-69.

JABOATÃO, Fr. Antônio de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil**. 2 tomos. Recife: Assembléia Legislativa do Estado, 1980.

LIVRO dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862). Com prefácio e notas de Fr. Venâncio Willeke, OFM. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1978.

LOBO, Francisco Rodrigues. **Corte na aldeia e noites de inverno**. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1630.

LOBO, Francisco Rodrigues. **O pastor peregrino e de suas obras pastoris**. Lisboa: Oficina de Mathias Pereyra da Silva e Joam Antunes Pedrozo, 1721.

LOBO, Francisco Rodrigues. **Primavera, de novo emendada e acrescentada**. Lisboa: Antonio Alvarez, 1651.

MAIA, Pedro Moacir. **Os cinco sentidos, os trabalhos dos meses e as partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco, em Salvador, Bahia**. Brasília: Senado Federal, 1990.

MELO, Francisco Manuel. **El mayor pequeño, vida y muerte del serafin humano Francisco de Assis**. Lisboa: Manuel da Sylva, 1647.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Hedra, 2007.

PÉCORA, Alcir. A cena da perfeição (prefácio à edição brasileira). In: CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. VII- XIX.

PURIFICAÇAM, Fr. Raphael da. **Letras symbolicas e sibyllinas: Obra de recreaçam e utilidade chea de erudição sagrada, e profana, de noticias antigas, e modernas; Com documentos históricos, políticos, moraes e ascéticos: para estudiosos, e amigos tanto de letras Divinas, como de letras humanas**. Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1747.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Madrid: Akal, 1996. (Fac-simile da edição de 1613).

SIMÕES, J. M. Santos. **Azulejos holandeses do Convento de Santo Antônio do Recife**. Recife: Amigos do DPHAN, 1959.

SIMÕES, J. M. Santos. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SIMÕES, J. M. Santos. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**.

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

THEATRO moral de la vida humana: Em cien emblemas; com em
chiridion de Epicteto, & c y la tabla de cebes, filosofo platonico.
Brusselas: Por Francisco Foppens Impressor y Mercador de Libros,
1672.



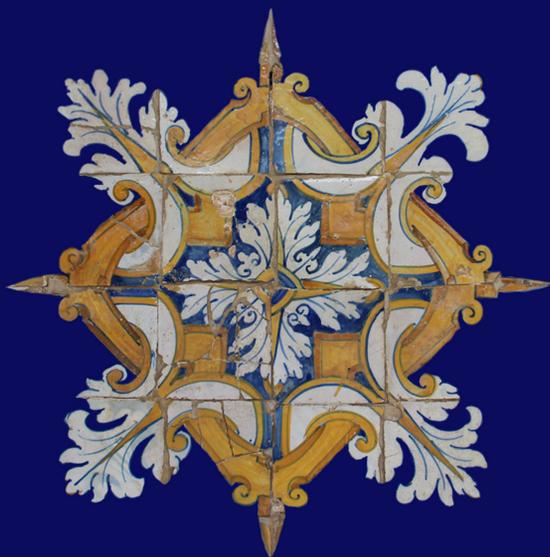
Os textos e imagens publicados neste livro são de inteira
responsabilidade de seus autores.

As opiniões neles emitidas não exprimem, necessariamente,
o ponto de vista da Universidad Pablo de Olavide ou da EnRedArs.

Este livro foi publicado em formato digital [PDF], em novembro de 2024.

Sua editoração utilizou o *software* Adobe InDesign.

O corpo do texto foi composto com as fontes Minion Pro [texto]
e Bahnschrift [títulos, notas e legendas].



Lejos de querer llenar el vacío de una obra tan completa como la de J. M. dos Santos Simões, este libro busca poner en debate la presencia de azulejos portugueses en el ultramar portugués, centrándose en el territorio que convencionalmente se denomina Brasil colonial o América portuguesa. Los investigadores involucrados, vinculados a instituciones de investigación o universidades de Brasil y Portugal, entregan aquí un trabajo que tiene cierre en sus individualidades, pero logra conectarse con el todo, dando organicidad a la colección.