



IMAGEM, DOCTRINAÇÃO, CATEQUESE E FÉ: REPRESENTAÇÕES DA VIDA DE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA NA ICONOGRAFIA FRANCISCANA DA PARAÍBA COLONIAL

Carla Mary S. Oliveira*

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

cms-oliveira@uol.com.br

RESUMO: O forro da capela mor da igreja do Convento de Santo Antônio, na Paraíba, traz vinte cenas da vida do frade português, mandadas pintar entre 1753 e 1755 pelo guardião da casa franciscana. Tais cenas compõem um tipo de “cartilha” para o bom cristão, pois reforçam a ideia tridentina de catequese por meio das imagens, mas apresentam um discurso visual peculiar, posto que dentre os inúmeros milagres obrados pelo santo são escolhidas cenas específicas, que dizem muito sobre as qualidades e virtudes que se desejava reforçar entre os religiosos e fiéis da Paraíba de meados do século XVIII. Utilizando o conceito de centro/ periferia de Carlo Ginzburg, este trabalho pretende analisar tais imagens como fruto de uma cultura histórica barroca específica, permeada de retesamentos e frouxidões tanto no que diz respeito à fé como também aos aspectos simbólicos e artísticos de tal conjunto imagético.

PALAVRAS CHAVE: Convento Franciscano – Paraíba – Iconografia Colonial

ABSTRACT: The roof painting in the mor chapel of Saint Anthony’s Convent, in Paraíba, brings twenty life scenes of the Portuguese friar, ordered to paint between 1753 and 1755 by the guardian of the Franciscan house. Such scenes compose a type of “spelling book” for the good Christians, therefore they strengthen the Tridentine idea of catechesis through images, but presents a peculiar visual speech, that amongst the innumerable miracles done by the saint are chosen specific scenes, showing which qualities and virtues it’s desired to spread between the religious and parishers in 18th century Paraíba. Using Carlo Ginzburg’s concept of center/periphery, this paper intends to analyze such images as a face of a specific baroque historical culture, built by strains and loosenesses in such a way in things that brings to the faith and also to the symbolic and artistic aspects of such image set.

KEYWORDS: Franciscan Convent – Paraíba – Colonial Iconography

* Historiadora, Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba, realizou Estágio Pós-Doutoral no PPGH-UFGM entre agosto e dezembro de 2009, sob supervisão da Profª Dra. Adalgisa Arantes Campos, com a pesquisa “O Barroco no Brasil: (des)conexões entre Minas Gerais e o litoral do Nordeste”, financiada por uma bolsa Capes PROCAD-NF. É docente da Universidade Federal da Paraíba desde 2004, onde atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em História – PPGH-UFPB (biênio 2011/ 2013) e o Projeto de Cooperação Acadêmica “Patrimônios – Conexões Históricas” (PROCAD-NF CAPES n. 2338/ 2008 – PPGH-UFPB/ PPGH-UFGM). Participa, como pesquisadora, dos Grupos de Pesquisa Estado e Sociedade no Nordeste Colonial (NDIHR-UFPB/ Diretório CNPq), História da Educação no Nordeste Oitocentista – GHENO (PPGH-UFPB/ Diretório CNPq) e Perspectiva Pictorum (PPGH-UFGM/ Diretório CNPq). Sítio eletrônico: <<http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/>>.

“Degli effetti nascono i affetti”.¹

Santo Antônio de Pádua – ou de Lisboa, como o preferem os portugueses – foi escolhido para orago de vários conventos franciscanos no Brasil Colonial. Um deles foi o da Paraíba, que apesar de hoje ser conhecido como “de São Francisco”, na verdade tem o frade lusitano como protetor.²

Considerado por Germain Bazin como o ápice da “Escola Franciscana do Nordeste”,³ o convento seráfico da Paraíba é fruto de mais de duzentos anos de obras, reformas, ampliações e melhoramentos e, portanto, reflete a passagem de várias gerações de religiosos por suas celas. Suas paredes e forros guardam 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* do forro da nave do mesmo templo, as cenas da vida de seu orago no forro da capela mor, os forros da sacristia principal e da Ordem Terceira e, por fim, o forro da Casa de Orações dos terceiros.

¹ “Dos efeitos nascem os afetos”: máxima anônima da Itália setecentista.

² Apesar de o orago da Igreja ser, comprovadamente, Santo Antônio de Pádua, já que são cenas da vida e dos milagres do frade português que ilustram o teto do altar-mor, a população pessoense, desde há muito, denomina a Igreja como “de São Francisco”. 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. Talvez essa “escolha” dos habitantes locais também se explique justamente pela pintura do forro da nave, que sempre se manteve em boas condições de conservação e onde São Francisco de Assis tem lugar de destaque não só no medalhão central, assim como nos quatro medalhões menores que mostram episódios marcantes da vida do fundador da ordem seráfica. (Cf. 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 Histórico e Geographico Parahybano**, João Pessoa, IHGP, n. 8, p. 14, 1935.)

³ Termo cunhado por Bazin, que identificou uma regularidade de projetos arquitetônicos ao estudar os conventos franciscanos situados no litoral nordestino, entre Cairú, no Recôncavo Baiano, e a Paraíba. Em síntese, Bazin destaca algumas características em comum nestes conjuntos: 1) um claustro, que serve de foco a diversas atividades organizadas a seu redor e também de área de circulação entre os diversos espaços do convento, bem como local de meditação e oração contemplativa; 2) uma igreja, prédio geralmente mais alto no conjunto, de nave única, com capela mor, sacristia e coro; 3) um campanário único, destacado do conjunto, geralmente recuado da fachada e posicionado lateralmente à igreja; 4) uma fachada com galilé, tipo de varanda de entrada para o convento e que servia para os catecúmenos assistirem os serviços religiosos; e 5) um adro de forma trapezoidal, delimitado por um cruzeiro, estendendo-se em frente à igreja. (Cf. BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983 [1956], p. 137. V. 1.)

De todos estes conjuntos iconográficos, um dos que talvez mais sofreu a ação do tempo foi o composto pelas vinte cenas da vida de Santo Antônio que decoram o forro da capela mor. Não bastasse resistir às vicissitudes do clima tropical, com sua umidade e calor característicos, e à praga de cupins que devastou as cercaduras das cenas e o altar de talha barroca entre fins do século XIX e começos do XX, passou cerca de 80 anos coberto por uma desastrosa pintura azul mandada fazer em 1909 pelo primeiro bispo da Paraíba, D. Aduauto de Miranda Henriques. Somente com a grande restauração do convento patrocinada pelo IPHAN⁴ na década de 1980 suas imagens surgiram novamente, podendo mostrar-se mais uma vez aos olhos de visitantes e fiéis.

No **Livro do Tombo** do convento, preservado no arquivo provincial da Ordem dos Frades Menores em Recife, é possível constatar que tais cenas teriam sido mandadas pintar entre 1753 e fins de 1755, pelo guardião da casa paraibana no período:

No Capítulo que se celebrou no Convento da Baía no primeiro de dezembro de 1753 em que presidiu o Padre Provincial Frei João da Trindade Comissário-Visitador e Padre; foi eleito em Guardião deste Convento o Irmão Pregador Frei Manuel das Chagas. Dourou a Capela-mor e pintou os painéis que são 20 [...].⁵

Como era comum neste tipo de registro nas casas franciscanas do Nordeste brasileiro, não há menção alguma ao artífice que teria executado a pintura. Ele pode ter sido um frade ou noviço do próprio convento, alguém contratado em Pernambuco ou na Bahia ou até mesmo um escravo. No entanto, não se saber exatamente quem foi o autor desta cenas não impede que se proceda a uma análise dos sentidos e significados presentes nas vinte passagens ali representadas.

Em primeiro lugar, tendo sido executadas nos inícios da segunda metade do século XVIII, essas pinturas não podem simplesmente ser entendidas como elementos de pura missão religiosa franciscana ao gentio. A Paraíba de meados dos setecentos já não era a terra completamente selvagem, ainda por desbravar e conquistar,

⁴ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão federal vinculado ao Ministério da Cultura, responsável pela catalogação, tombamento, salvaguarda e restauro de bens do patrimônio cultural no Brasil.

⁵ Frei Willeke afirma, em nota a esta passagem do documento, que o Capítulo que elegeu o Fr. Manuel das Chagas como Guardião do convento paraibano realizou-se na verdade em 1752, de acordo com registros do Arquivo Provincial da Ordem em Recife. (WILLEKE, Fr. Venancio – OFM (introdução e notas). Livro dos guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba (1589-1885). **Stvdia**, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, n. 19, p. 190, Dez. 1966.)

que recebera os frades menores cerca de 160 anos antes.⁶ Assim, embora sejam de clara inspiração tridentina, tais pinturas já não tinham mais a função primordial de conquistar novos fiéis ou mostrar o caminho correto aos recém-convertidos que nada sabiam das coisas da fé. Sua função, a meu ver, era reforçar a virtude e a doutrina entre os fiéis que frequentavam aquele espaço cotidianamente, fossem religiosos ou leigos, mas numa comunidade já plenamente convertida e partícipe dos rituais romanos, conhecedora inclusive das punições aos desvios porventura praticados.

Cumprido lembrar que Santo Antônio, apesar de sua aparência aparvalhada quando tomou o hábito seráfico,⁷ tinha sólida formação acadêmica nos moldes monacais – construída nos onze anos passados como cônego agostiniano nos mosteiros de Lisboa e Coimbra, antes de juntar-se à Ordem dos Frades Menores – e tornou-se um pregador notável entre os franciscanos, obrando não só inúmeras conversões, mas especialmente também trazendo de volta ao *caminho correto* os desviantes cátaros,⁸ patarinos⁹ e

⁶ Os franciscanos chegaram à Paraíba a pedido do povo e do Senado da Câmara, entre fins de 1588 e começos 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, Fr. Venancio – OFM (introdução e notas). Livro dos guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba (1589-1885). *Stvdia*, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, n. 19, p. 174, Dez. 1966.)

⁷ Antes de proferir seu primeiro sermão, a contragosto, durante a ordenação de alguns noviços, Antônio era visto por seus superiores franciscanos como alguém de pouca inteligência e que, quando muito, servia apenas para as tarefas corriqueiras do convento, “mais exercitado em lavar os utensílios da cozinha, que em expor os Misterios das Escripturas”. VIDA e milagres de Santo Antonio de Lisboa, obra de um a. anonymo, porém da Ordem dos Frades Menores, a qual he publicada agora pela primeira vez, como se lê no Codice 286 da Livraria Manuscrita do Real Mosteiro de Alcobaça, posta em linguagem e enriquecida de notas criticas e historicas por Fr. Fortunato de S. Boaventura, Monge de Alcobaça. Coimbra: na Real Imprensa da Universidade, 1830 [c. 1290], p. 37. Disponível em: <<http://books.google.com/>>. Acesso em: 22 fev. 2009.

⁸ Os cátaros (do grego καθαρός [katharós], “puro”), também conhecidos por albigenses (de Albi, cidade francesa nos Pirineus), constituíram-se num movimento herético que teve significativa importância na Europa dos séculos XII e XIII, especialmente no norte da Itália e sul da França. Os cátaros repudiavam o matrimônio, a autoridade eclesiástica, os Sacramentos, a veneração das imagens e outras práticas do cristianismo romano, além de acreditarem piamente na reencarnação e na divisão maniqueísta do mundo entre o bem e o mal, sendo este último primordialmente associado ao caráter diabólico da mulher. Condenados publicamente repetidas vezes por sucessivos papas, foram continuamente perseguidos por expedições militares financiadas por Roma, até desaparecerem quase que totalmente em meados do século XIV. (FO, Jacopo; TOMAT, Sergio; MALUCELLI, Laura. **O livro negro do Cristianismo: dois mil anos de crimes em nome de Deus**. Tradução de Mônica Braga. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 112-113.)

⁹ Os patarinos (de patareni, “esfarrapado” em dialeto lombardo) surgiram ligados à cena religiosa e política de Milão e às questões relacionadas à sucessão episcopal na cidade em meados do século XI, como uma reação à corrupção que grassava na arquidiocese. Chegaram a ter projeção e obtiveram vitórias políticas junto ao papado, mas a partir do momento em que começaram a questionar a validade dos sacramentos ministrados por sacerdotes corruptos passaram a ser perseguidos, e o movimento declinou após a morte de um de seus principais líderes em tumultos ocorridos em 1072. À época de Santo Antônio, o termo passara a designar também os cátaros da Lombardia. (Ibid., p. 109-110.)

valdenses¹⁰ que ouviam seus sermões em praças, descampados e igrejas. Profundo conhecedor das escrituras e da doutrina, notabilizou-se por sua ferrenha ação contra os heréticos do nordeste da península itálica e sudeste da França, tendo sido contemporâneo de São Francisco de Assis e, tal como o fundador da ordem seráfica, foi canonizado pouco tempo depois de morrer.

Sua escolha como patrono dos conventos franciscanos do litoral nordestino, portanto, não era gratuita: remetia tanto à função missionária dessas casas, como também ao dom e empenho que todos os religiosos nelas residentes deveriam ter quanto à propagação da *verdadeira fé* através da oratória. É possível até mesmo associar tal escolha ao fato de o frade lisboeta ter participado ativamente da transição que se operou entre os frades menores, na passagem da *fraternitas* original imaginada e vivenciada por Francisco e seus primeiros companheiros para a clericalização e institucionalização da ordem sob patrocínio papal, ainda nos últimos anos de vida do santo italiano, e que teve em Pádua seu centro irradiador e em Antônio seu novo modelo de ação missionária.¹¹

Sendo o santo português o orago do convento paraibano, nada mais óbvio, portanto, que colocar cenas de sua vida a decorar o teto da capela mor. 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 católicos.¹² A escolha das cenas ali reproduzidas e o modo como são apresentadas, no entanto, pode dizer muito mais sobre a conjuntura local da época em

¹⁰ Seguidores de Pierre Valdo, comerciante de Lyon que em fins do século XII tornou-se líder místico e passou a pregar através de uma versão em francês vulgar da Bíblia, defendendo a necessidade de todo fiel conhecer plenamente a palavra de Deus em sua própria língua. O movimento não arrefeceu com a morte de seu líder em 1217, conseguindo adeptos fervorosos no Piemonte, combatidos por Santo Antônio em suas peregrinações missionárias pelo norte da Itália. (FO, Jacopo; TOMAT, Sergio; MALUCELLI, Laura. **O livro negro do Cristianismo: dois mil anos de crimes em nome de Deus.** Tradução de Mônica Braga. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 114-115.)

¹¹ Cf. BERNARDI, Orlando – OFM. O franciscanismo de Santo Antônio. **Cadernos do IFAN**, São Paulo, Universidade São Francisco, Instituto Franciscano de Antropologia, n. 18, p. 52-53, 1997. Disponível em: <http://www.saofrancisco.edu.br/ifan/uploadAddress/Orlando_Bernardi_O_Franciscanismo_de_Santo_Antonio%5B1479%5D.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2009.

¹² Cf. BORROMEIO, Carlo. **Instructiones fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ.** Firenze: Fondazione Memofonte, 2008 [1577]. Disponível em: <<http://www.memofonte.it/>>. Acesso em: 12 Out. 2008; PALEOTTI, Gabriele. **Discorso intorno alle immagini sacre e profane.** Firenze: Fondazione Memofonte, 2008 [1581]. Disponível em: <<http://www.memofonte.it/>>. Acesso em: 12 Out. 2008. Sobre Borromeo e sua influência no período pós-concílio, ver também: GALLEGOS, Mathew Charles. **Borromeo and Catholic tradition.** Sacred Architecture Journal, Notre Dame (Indiana – USA), The Institute for Sacred Architecture, v. 9, 2004. Disponível em: <<http://www.sacredarchitecture.org/>>. Acesso em: 24 Fev. 2009.

que foram feitas do que exatamente o projeto missionário tridentino dos franciscanos na Paraíba.

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.¹³ Nesse sentido, a escolha de apenas vinte dentre as inúmeras cenas da vida de um santo da ordem seráfica que tinha sua hagiografia profusamente divulgada – especialmente em Portugal e nas terras lusas d'além mar – para decorar o forro da capela paraibana pode fornecer alguns subsídios para tentar compreender quais condutas e comportamentos se queria reforçar entre os fiéis locais.

Em primeiro lugar, é preciso pensar tais pinturas dentro da relação centro/periferia que se estabeleceu na produção artística religiosa pós-tridentina. No caso da Paraíba, vale lembrar que se tratava de uma periferia subordinada a outras periferias: primeiro, orbitava a Capitania de Pernambuco, à qual se viu anexada no apagar das luzes de 1755, nas rebarbas do grande terremoto que arrasou Lisboa em novembro daquele ano; em segundo lugar, à administração local da colônia, em Salvador; por fim, a Portugal, que artisticamente também constituía uma periferia em relação ao Barroco de origem romana. Ou seja, o modo como se deu uma etapa fundamental da produção dessas pinturas, a da escolha das cenas e definição de seu esboço, condicionou-se justamente por esta relação centro/periferia e seus retesamentos e frouxidões.¹⁴

Isso não significa que esta situação representasse uma determinação externa à produção artística franciscana na Paraíba, *au contraire*: foi justamente a condição de periferia que fez com que a técnica, os temas e o esboço das cenas do forro da capela mor apresentassem certo descompasso com o que se fazia então não só em Portugal, mas mesmo num centro irradiador de modelos e gostos como a Roma de meados do XVIII.

¹³ BRAUDEL, Fernand. **O modelo italiano**. Trad: Franklin de Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 34 [1994].

¹⁴ Utilizo aqui o conceito de centro/periferia desenvolvido por Carlo Ginzburg na análise da arte renascentista na península itálica e suas especificidades locais. GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Trad: Antônio Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991 [1989].

AS CENAS DO FORRO

Santo Antônio foi prolífico de milagres realizados tanto em vida como após sua morte. Apenas um manuscrito anônimo de fins do século XIII conservado no Mosteiro de Alcobaça, em Portugal – posteriormente traduzido do latim e publicado numa edição bilíngue em Coimbra, no ano de 1830 – são listados bem mais de cinquenta deles, incluindo nome dos agraciados e local em que viviam.¹⁵

Assim, dentre tantos feitos, a escolha de apenas vinte para ilustrar o forro paraibano não deve ter sido tarefa fácil, e é possível mesmo entender que o sentido dessa escolha tivesse um caráter admoestatório para fiéis, noviços e frades. Ali estão representados os milagres mais conhecidos da hagiografia do santo, mas também alguns bem específicos, que podem ser sinal de haver a necessidade de lembrar aos paraibanos o caminho correto da fé.

Com uma área de cerca de 65 m², o forro de madeira assentado em abóbada de berço sob o teto de madeira e telhas de argila devia causar um significativo impacto em quem o observasse no século XVIII.

A primeira cena à direita, junto ao arco cruzeiro, traz o milagre dos pães. Após distribuir aos pobres todos os mantimentos que o convento estocava numa arca, Antônio faz com que ela se encha miraculosamente de pães para alimentar seus companheiros frades à noite. Trata-se de uma exortação ao desprendimento e auxílio aos mais necessitados, sem dúvida. Numa cidade em penúria econômica como o era a Paraíba de então, às vésperas de sua anexação a Pernambuco, lembrar os fiéis de que era necessário ajudar aos famintos não se trata de uma prédica sem sentido.

¹⁵ VIDA e milagres de Santo Antonio de Lisboa, obra de um a. anonymo, porém da Ordem dos Frades Menores, a qual he publicada agora pela primeira vez, como se lê no Codice 286 da Livraria Manuscrita do Real Mosteiro de Alcobaça, posta em linguagem e enriquecida de notas criticas e historicas por Fr. Fortunato de S. Boaventura, Monge de Alcobaça. Coimbra: na Real Imprensa da Universidade, 1830 [c. 1290], p. 145-217. Disponível em: <<http://books.google.com/>>. Acesso em: 22 Fev. 2009. Para mais detalhes acerca da tradição hagiográfica sobre Santo Antônio, ver também: COUSAS notaveis e milagres de Santo Antonio de Lisboa (com notas de J. J. Nunes). **Revista Lusitana**, Lisboa, Livraria Clássica Editora, v. XV, n. 3/ 4, p. 177-235, 1912. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/>>. Acesso em: 22 Fev. 2009.



Cena 1 – Milagre dos pães. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755.
Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).

A segunda cena, pintada acima da primeira, traz o sermão aos peixes, que teria ocorrido nas cercanias da cidade italiana de Rimini, na Emilia Romagna, junto ao mar. O fato teria se dado porquê o santo tentara pregar na *piazza* da cidade e ninguém o ouvira ou dera atenção, posto que a urbe era um reduto de hereges. Resoluto, ele rumou para a praia e começou a pregar aos peixes, que se avolumaram numa multidão marinha junto à rebentação para ouvir as palavras do frade. O interessante é que a cena paraibana traz também um caranguejo e uma lagosta na areia, paralisados pela oratória de Antônio. Ao fundo se vê dois homens estupefatos com o feito do lisboeta.

Ora, qual o sentido de tal cena, senão exortar os cristãos a darem atenção à palavra de Deus que lhes chegava através dos sermões durante a liturgia? Se até as criaturas irracionais podiam fazê-lo, por quê também não os paraibanos? Mais que isso, se pode entender tal imagem como o início de uma cartilha para o bom cristão: a catequese inicia-se ao se dar ouvidos aos sermões, é através deles que a boa doutrina chega aos fiéis e sua fé é reforçada.



Cena 2 – Sermão aos peixes. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).

Nas três cenas seguintes, Santo Antônio livra os fiéis de males bem específicos: aparece a uma jovem atribulada para consolá-la; salva da morte num caldeirão de água fervente uma criança negligenciada pela mãe carola; livra um homem da loucura durante um sermão. São cenas em que o frade aparece como auxílio e conforto aos cristãos que clamam por sua ajuda, ou seja, como uma última esperança aos desesperados. E na Paraíba de então poderia haver muitos tão desesperados quanto aqueles que o santo ajudara através de seus milagres...

A sexta cena mostra um dos momentos de revelação divina na vida do santo lisboeta. Ao orar em sua cela, Antônio é tentado pelo demônio em pessoa, e roga à Virgem Maria e ao Menino Jesus que o livrem daquela provação. Imediatamente o recinto fica pleno de luz, situação que afugenta definitivamente o Diabo e o faz desistir de fustigar o frade com tentações pecaminosas. Orar, portanto, é uma atitude ali mostrada como a panacéia para o maior dos males possíveis: a tentação demoníaca. E só através da oração os fiéis poderiam manter-se no caminho da fé, permanecendo puros de coração e longe das tentações.



Cena 6 – Santo Antônio pede a intercessão da Virgem e do Menino Jesus para expulsar de sua cela o demônio que o tentava. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755.
Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).

A sétima cena mostra um evento considerado comum na época em que o frade português viveu: uma mulher enferma é exorcizada por Antônio e da boca da pobre cristã sai uma serpente, indicando que ela se livrara do mal que a afligia.

O oitavo quadro do forro mostra outro momento místico da vida de Antônio: sua visão do Menino Jesus, que surge em meio às nuvens enquanto o frade medita. Jesus se joga em seu colo, brincando alegremente com o jovem religioso português. Foi a partir deste milagre que se estabeleceu, inclusive, um dos atributos do santo: trazer o Filho de Deus ainda menino aos braços, por sobre um livro que representa a erudição conseguida nos anos de estudo entre os agostinianos de Lisboa e Coimbra. A imagem reafirma a predestinação de Antônio, ao mesmo tempo em que difunde a ideia de o santo ser um intermediário entre os fiéis e Cristo.



Cena 8 – A visão do Menino Jesus por Santo Antônio. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).

A seguir são apresentadas algumas passagens bem conhecidas da vida de Santo Antônio: o milagre da recuperação do pé decepado de um jovem, que se mutilara em arrependimento por ter chutado sua mãe; o milagre do recém-nascido, que fala e intercede pela mãe junto ao pai desconfiado de adultério, inocentando-a; e o que parece ser um dos milagres de bilocação de Antônio. Estando em Pádua, ele pressente que seu pai estava sendo injustamente condenado à morte por um assassinato que não cometera, e aparece miraculosamente em Lisboa para inocentá-lo. O quadro seguinte traz o episódio em que o frade, para mostrar a força da fé a alguns hereges italianos, saboreia incólume uma ceia envenenada que estes lhe serviram, não antes de abençoá-la.

Em outras palavras, a fé recupera o arrependido, inocenta o injustiçado e protege o crente. Situações que não deviam ser incomuns no cotidiano dos fiéis que frequentavam a igreja franciscana da Paraíba: muitos deveriam ter do que se arrepender, se sentir injustiçados ou mesmo desprotegidos frente às vicissitudes de uma Capitania à margem das decisões do Império luso, de economia pobre e poucos cargos e mercês a serem distribuídos entre os *bons homens*.

O décimo terceiro quadro traz a representação de uma cena que não consta explicitamente na hagiografia de Antônio: um arcanjo parece lhe explicar as escrituras. Ou seja, o domínio tão extenso da doutrina e das escrituras por parte de um mortal, mesmo que este se dedique apenas às coisas do espírito, só pode ser compreendido como uma dádiva divina.



Cena 13 – Um arcanjo explica as escrituras a Santo Antônio (?). Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).

Outras duas cenas em especial chamam a atenção: numa Antônio entrega tinta e pena a um ser de pele avermelhada que arde em meio às chamas de uma fogueira, enquanto um jovem ao fundo conduz pelo cabresto um cavalo do qual só se vê uma leve sombra. Noutra, ele adverte um monge que atravessa uma ponte de que dois demônios tentam prejudicá-lo, arrasando a estrutura por onde o religioso cruza um rio de forte correnteza. Ambas as cenas não se referem, ao que parece, a algum fato mais conhecida da vida do santo, mas a presença de fogo e demônios as torna especiais, justamente por cristalizarem o perigo maior para a cristandade: as ações fomentadas pelas hostes subterrâneas...



Cena 14 – Antônio entrega pena e tinta a um homem em chamas (?). Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).



Cena 20 – Antônio adverte um monge dos perigos demoníacos que o espreitam. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).

As cinco imagens restantes trazem momentos bem conhecidos da vida do santo lisboeta. O chamado “Milagre da mula”, em que o frade faz o animal pertencente a um herege incrédulo ajoelhar-se em frente à hóstia consagrada, reconhecendo nela o corpo transubstanciado de Jesus Cristo; uma das famosas pregações de Antônio aos hereges; o momento em que o santo confirma a vocação de um noviço hesitante, preenchendo-o com o espírito santo através da boca; o momento em que o frade recebe uma carta de S. Francisco pedindo-lhe que ensine teologia aos colegas frades; e, por fim, o episódio em que o santo teria salvado alguns meninos de afogamento, nas cercanias de Pádua.



Cena 15 – Santo Antônio faz uma mula reconhecer o corpo de Jesus Cristo transubstanciado na hóstia consagrada. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).



Cena 16 – Santo Antônio prega aos hereges. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).



Cena 17 – Santo Antônio confirma a vocação d’um noviço tentado pelo demônio soprando o Espírito Santo em sua boca. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).



Cena 18 – Santo Antônio recebe a carta de S. Francisco pedindo que ensine Teologia aos irmãos frades menores. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).



Cena 19 – Santo Antônio traz um menino afogado de volta à vida. Detalhe do forro da capela mor, Igreja do Convento de Santo Antônio, Paraíba. Madeira policromada, autoria desconhecida, c. 1753-1755. Foto: Carla Mary S. Oliveira (fev. 2009).

É interessante notar que a sequência de apresentação das cenas *antonianas* não segue uma ordem cronológica. Os fatos são misturados e deslocados de seu contexto, como um quebra-cabeça que só faz sentido se tomado como um conjunto de pequenas mensagens que tanto glorificam o santo como exortam os fiéis a seguir seus exemplos, praticando boas ações, como no caso da comida distribuída aos famintos, ou se arrepender, como o jovem que se mutila.

Desse modo, pecados e virtudes são mostrados uns ao lado dos outros, num arremedo de cartilha ao bom fiel, destacando os momentos em que seria preciso agarrar-se à fé para superar as agruras e provações da vida mundana. Como último recurso para vencer o mal, ali estava Santo Antônio, pronto a escutar os necessitados e vir em seu auxílio. E é justamente este o modo como uma pintura deveria aparecer num templo pós-tridentino:

E certo que é por meio destas pinturas comumente usadas pela santa Igreja em todos os lugares da cristandade para socorrer os necessitados, porque, lhes declarando que são mesmo que toscamente, artigos da fé, pode por meio dessas pinturas mais facilmente lhes compreender e conservar na memória [a doutrina]; de outro modo eles continuariam privados dos meios de gozar os santos sacramentos, onde justissimamente teriam motivo de condoerem-se de que, não sendo proibido o uso de livros em quaisquer línguas que se aprender, seja grega, hebraica, arábica, eslava ou indiana, e se só fosse vedada a

linguagem que podem entender, que é a pintura, que a eles serve de livro.¹⁶

Ou seja, as imagens constituem um tipo de guia espiritual e de comportamento para os fiéis, que nelas devem espelhar suas vidas, a fim de tornarem-se dignos e, assim, serem preparados condizentemente para os sacramentos da Santa Igreja Romana.

A TÉCNICA, A AUTORIA E O PROJETO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Magno Mello, a tradição pictórica da pintura de tetos em Portugal sofreu uma significativa mudança em meados do século XVIII, a partir da introdução de novas técnicas por artistas italianos chegados ao Reino. É nesse momento que se introduz a pintura em *trompe l'oeil*,¹⁷ ou *quadratura*, que pretende dar aos espaços pintados a ilusão de uma perspectiva arquitetônica que se abre aos céus.¹⁸ De Portugal esse novo discurso visual chega ao Brasil, onde continua ativo até meados do oitocentos, e o forro da nave da igreja conventual paraibana, executado provavelmente já no final da segunda metade do setecentos, é um exemplo claro deste estilo.

No entanto, as pinturas do forro da capela mor com as cenas da vida de Santo Antônio seguem uma outra estética, anterior e mais simples, que em 1753 já se encontrava em desuso na metrópole. Até fins do século XVII o que vai predominar na pintura de tetos nas igrejas barrocas portuguesas é uma “ornamentação classicista”, em que cenas hagiográficas são emolduradas por elementos vegetais estilizados.¹⁹ No dizer de Mello, tais pinturas constituíam-se em “pura planimetria”²⁰ e, no caso das pinturas da

¹⁶ O texto original: “E certo è che per via di queste pitture communemente usa la santa Chiesa in tutti i luoghi delle cristianità di soccorrere alla infirmità loro, perché, dichiarati che li siano almeno rozzamente gli articoli della fede, per mezzo poi delle pitture più facilmente li capiscono e li conservano a memoria; altrimenti resteriano privi del mezzo di godere dei santi sacramenti, onde giustissima causa avriano sempre di dolersi che, non essendo proibito l’uso dei libri in qualunque lingua a chi vuole imparare, sia greca, ebraica, arabica, schiavona o indiana, ad essi solo fosse vietato il linguaggio che possono intendere, cioè le pitture, che a loro servono per libri”. PALEOTTI, Gabriele. **Discorso intorno alle imagini sacre e profane**. Firenze: Fondazione Memofonte, 2008 [1581], p. 45. Disponível em: <<http://www.memofonte.it/>>. Acesso em: 12 Out. 2008.

¹⁷ 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 um outro mundo, abrindo-se para as hostes celestes.

¹⁸ MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 27.

¹⁹ Ibid., p. 23.

²⁰ Ibid., p. 25.

capela mor paraibana, filiam-se a uma tipologia em que tais cenas são dispostas por entre molduras de talha ricamente trabalhada.²¹

Assim, as cenas da vida de Santo Antônio são apresentadas num tipo de narrativa visual que já não se praticava no Reino. Não há preocupação alguma com a representação da perspectiva em relação ao suporte, muito menos quanto aos ambientes em que tais cenas se desenrolam. Em algumas delas, inclusive, o fundo é completamente neutro, como que numa tentativa de destacar o primeiro plano e não desviar o olhar do espectador, a fim de que ele não se perca em deambulações estéticas e se concentre no relato visual ali apresentado.

A meu ver, tal simplificação não pode ser atribuída apenas à permanência de um gosto com raízes no século anterior. Certamente a limitação técnica de seu executor também deve ser considerada, especialmente se o observador atentar para certos detalhes das pinturas paraibanas, como a preferência pela representação de perfil das personagens ali presentes, a fim de deliberadamente evitar os desafios inerentes ao desenho anatômico. Essa característica das pinturas da capela mor, aliada à representação extremamente falha no que se refere à perspectiva geométrica dos próprios cenários ali retratados denunciam que o artista responsável pela pintura não era um mestre no ofício. Quando muito, podia ser um aprendiz ou mesmo, quiçá, um autodidata.

Seguindo esta linha de raciocínio, ou seja, considerando que o autor das pinturas seria na verdade pouco mais do que um artesão, chega-se a uma outra questão: a da definição das cenas a serem ali pintadas e o modo como isso deveria ser feito.

Tratando-se de uma capitania periférica, cuja área litorânea encontrava-se em crise econômica desde meados do século anterior, não surpreende inferir que a Ordem dos Frades Menores, especialmente na figura do guardião conventual, tivesse um controle significativo sobre o modo pelo qual tais cenas seriam representadas. Nesse sentido, atentando-se para o caráter “educacional” que as passagens da vida do santo lisboeta deveriam ter sobre os fiéis, sua simplificação, de modo a atender claramente aos ideais tridentinos, parece ser plena de sentido. Os significados intrínsecos a tais imagens são, para mim, justamente fazer da narrativa hagiográfica um roteiro palpável para a salvação dos mortais: a vida do santo torna-se uma representação teatral que se

²¹ MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V.** Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 31.

reproduz cotidianamente nos serviços religiosos, a fim de marcar de forma indelével a doutrina e seus dogmas na carne e no espírito do cristão, mesmo que numa paragem tão distante dos trópicos portugueses.



www.revistafenix.pro.br