



**A “GLORIFICAÇÃO DOS SANTOS FRANCISCANOS” DO
CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO DA PARAÍBA:
ALGUMAS QUESTÕES SOBRE PINTURA,
ALEGORIA BARROCA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA
NO PERÍODO COLONIAL***

Carla Mary da Silva Oliveira**

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

cms-oliveira@uol.com.br

RESUMO: A construção do convento franciscano na Paraíba estendeu-se por quase 200 anos, e seu ápice foi a decoração interna da nave principal, concluída já na segunda metade do século XVIII, ornada com luxuosos azulejos portugueses nas paredes e pinturas *trompe l'oeil* no forro da nave. Centro nevrálgico da atuação franciscana ao norte de Pernambuco no período colonial, o Convento de Santo Antônio da Paraíba traz alegorias extremamente significativas para a compreensão da imagem que a congregação construía acerca de si e de sua atuação naquele mundo inóspito dos trópicos selvagens. Constituído-se em discurso visual, a pintura do teto da igreja conventual pode ser entendida como ferramenta de “ordenação do mundo” utilizada na ação junto aos fiéis da sede da Capitania, como um sistema simbólico que cristalizava os poderes e a estrutura colonial em imagens e exemplos edificantes a serem respeitados e seguidos pelos colonos.

ABSTRACT: The construction of the Franciscan convent in Paraíba extended for almost 200 years, and its apex was the decoration of the main church, finished in the second half of the 18th century, adorned with luxurious Portuguese tiles in the walls and *trompe l'oeil* paintings in the ceiling. Center of the Franciscan performance to the north of Pernambuco in the colonial period, the St. Anthony Convent of Paraíba brings extremely significant allegories that can help to understand the image that the congregation built concerning itself and of his performance in that inhospitable and wild tropics. Being constituted in visual speech, the convent church ceiling's paintings can be understood as tools of “ordination of the world” used close to the Captaincy inhabitants, as a symbolic system that crystallized the powers and the

* Este trabalho foi apresentado, numa versão preliminar e reduzida, sob o título “Alegoria barroca: poder e persuasão através das imagens na Igreja de São Francisco (João Pessoa – PB)”, no IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano: Território, Arte e Sociedade, realizado na cidade de Ouro Preto (MG), entre os dias 31 de outubro e 3 de novembro de 2006. Agradeço a Cristiano Amarante, guia do Centro Cultural São Francisco, profundo conhecedor daquele monumento, pelo muito que aprendi com ele acerca da simbologia e liturgia franciscanas nas diversas vezes em que visitei o Convento de Santo Antônio da Paraíba com meus alunos nos últimos sete anos. *Insights* preciosos surgiram a partir de suas divagações e explicações sobre detalhes da pintura do teto da nave nessas visitas. Agradeço também às Irmãs Isabel Sofia e Valéria Rezende, da Congregação de Nossa Senhora, amigas que me tiraram dúvidas em relação aos paramentos religiosos de bispos, cardeais e papas e, especialmente, aos usos e práticas conventuais coloniais quanto à penitência e à autoflagelação.

** Historiadora, Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. Professora Adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba. Sítio eletrônico: <<http://cms-oliveira.sites.uol.com.br>>.

colonial structure in images and edifying examples that would be respected and followed for the colonists.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco Paraibano – Convento de Santo Antônio – Alegoria.

KEYWORDS: Paraíba Baroque – St. Anthony Convent – Allegory.

Pictoribus atque poetis, quod libet audendi
semper fuit potestas.¹
Horácio, Arte Poética.

Os franciscanos tiveram grande importância durante o processo de conquista e instalação da Capitania da Paraíba, ainda em fins do século XVI. Atuaram na catequese do gentio de forma ostensiva, em diversos aldeamentos do litoral e do sertão, disputando espaços e influência com jesuítas e beneditinos, ao mesmo tempo em que aprimoravam seu convento na sede da capitania.

A primeira versão do Convento de Santo Antônio da Paraíba era apenas um singelo prédio de taipa, cuja construção foi iniciada em 1589, mas já nos primeiros anos do século XVII os frades começaram a ampliá-lo, substituindo as toscas paredes originais por alvenaria de pedra calcária retirada do próprio sítio pertencente à ordem seráfica. A obra estendeu-se por quase dois séculos, e seu ápice foi a decoração interna do templo principal,² ornado com luxuosos azulejos portugueses nas paredes e pinturas *trompe l'oeil* no forro da nave.

Centro nevrálgico da atuação franciscana ao norte de Pernambuco e na conquista dos sertões no período colonial, o conjunto franciscano de João Pessoa possui

¹ “Aos pintores e poetas o poder de ousar sempre foi justo”.

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. O Convento, no entanto, sempre foi conhecido por sua invocação original. 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 S. 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. BARBOSA, Cônego Florentino. O Convento de São Francisco. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Parahybano**, João Pessoa, IHGP, n. 8, p. 14, 1935.

alegorias extremamente significativas para a compreensão da imagem que a congregação construía acerca de si e de sua atuação naquele mundo ainda inóspito e selvagem dos trópicos tupiniquins entre o final do século XVI e o século XVIII.

Muito já se escreveu sobre o conjunto arquitetônico do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Germain Bazin considerou sua fachada de inspiração Rococó a mais perfeita dentre as construções franciscanas do Nordeste brasileiro, quando a conheceu ainda em meados do século passado, ao fazer a pesquisa para sua tese de doutoramento.³ Quase à mesma época, em viagem pelos rincões nordestinos, Mário de Andrade encantou-se com a majestosidade encravada na ainda rústica e pouco conhecida Paraíba:

Chego no pátio do convento de S. Francisco e paro assombrado. [...] Do Nordeste à Bahia não existe exterior de igreja mais bonito nem mais original que este. E mesmo creio que é a igreja mais graciosa do Brasil – uma gostosura que nem mesmo as sublimes mineirices do Aleijadinho vencem em graciosidade. Não tem dúvida que as obras de Aleijadinho são de muito maior importância estética, histórica, nacional e mesmo as duas S. Francisco de Ouro Preto e S. João Del Rei serão mais belas, porém esta da Paraíba é graça pura, é moça bonita, é periquito, é uma bonina. Sorri.

O interior é irregular e já está bem estragado por consertos e substituições. Assim mesmo possui um púlpito, jóia de proporção e desenho. As pinturas também são excelentes. [...]

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 pelos nichos e distantes uns dos outros, a gente pode isolar, contemplar e gozar bem.

Na frente de tudo o cruzeiro é um monólito formidável. Estou assombrado. Paraíba possui um dos monumentos arquitetônicos mais perfeitos do Brasil. Eu não sabia... Poucos sabem...⁴

Harmonia, formosura, graciosidade, grandiosidade: qualidades que foram atribuídas, ao longo dos séculos, à construção de pedra e cal dos franciscanos na Paraíba. É certo que até hoje ela emociona quem chega aos pés do cruzeiro monumental, à entrada do adro. Que dizer, então, da impressão que causava àqueles que só a conheceram ainda em projeto? Elias Herckmans, governador holandês designado pela Companhia das Índias Ocidentais para a Capitania da Paraíba em 1639, descreve brevemente o convento franciscano – ainda na primeira fase das obras de ampliação –

³ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 149. v. 1.

⁴ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades; CSST/ SP, 1976, p. 313-314.

como “o maior e mais belo [da cidade]; está cercado de um muro, e por dentro foi construído mui regularmente”.⁵

Sendo obra de quase duzentos anos de labuta, suor, perseverança e, obviamente, opressão e controle – de corpos, vontades e mentes –, o conjunto franciscano de João Pessoa reúne todos os cânones arquitetônicos que a ordem mendicante foi reunindo e sistematizando nos trópicos do Nordeste brasileiro ao longo dos séculos XVII e XVIII. Tem unidade com seus congêneres de Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia, como destacou Glauco Campello,⁶ mas também é o resultado da cristalização física de um discurso espiritual que se reinventava constantemente desde a Itália medieval. Assim, soluções que se repetem em Cairu, Paraguaçu, Ipojuca, Penedo, Igarassu e Paraíba delimitam, com seus adros, arcos e paredes, sacadas, janelas e claustros, não só espaços, mas também usos do corpo e atitudes cotidianas de pagãos ainda a converter, fiéis, noviços e frades.



Figura 1 – Convento de Santo Antônio da Paraíba, com destaque para a fachada em estilo Rococó e o adro delimitado pelo cruzeiro monumental, formando um *repoussoir*⁷ natural.
Foto: Carla Mary S. Oliveira (2006).

⁵ HERCKMANS, Elias. Descrição geral da Capitania da Paraíba [1639]. In: MELLO, José Antônio Gonsalves de (Org.). **Fontes para a História do Brasil holandês**. A administração da conquista. 2. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004, p. 65. v. II

⁶ CAMPELLO, Glauco de Oliveira. Construções franciscanas no Nordeste. In: _____. **O brilho da simplicidade**: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Departamento Nacional do Livro, 2001, p. 33-91.

⁷ Elemento de primeiro plano em uma pintura, desenho ou gravura, de tons mais fortes, que tem o objetivo de destacar outro elemento da composição ou produzir, através do contraste, um efeito de profundidade.

Numa construção franciscana, vários elementos alegóricos vão se repetindo, quase sempre recorrentemente aludindo à Paixão. Isso não se dá de forma diferente em Santo Antônio da Paraíba, com seu frontão decorado com o brasão da ordem, os nichos de azulejos do adro e alguns outros detalhes decorativos como, por exemplo, cravos cruzados sobre uma coroa de espinhos entalhada em pedra calcária num dos arcos internos da galilé, que dava acesso à antiga capela de Nossa Senhora das Dores, mandada erigir entre 1766 e 1768 pelo guardião, Frei Fernando de Santo Antônio.⁸

Adentrando o prédio, contudo, três conjuntos de imagens se impõem de imediato, todos decorando a nave principal da Igreja de S. Francisco: ao rés-do-chão, o longo silhar de delicados e luxuosos azulejos portugueses contando a saga de S. José do Egito; no forro da nave, a pintura *trompe l'oeil*, profusamente colorida e também plena de significados; e, por fim, no forro do altar-mor, vinte cenas da vida de Santo Antônio de Pádua.

Com origem no grego, de *allós*, “outro”, e *agourein*, “falar”, o conceito de alegoria pode ser resumido, no campo da História da Arte, como uma forma metafórica de se expressar um conjunto de idéias, pensamentos ou conceitos morais através de imagens, ou seja, como um *outro modo de se falar algo*, ocultando seu sentido através de elementos visuais cujo significado intrínseco não é conhecido de imediato e serve, portanto, para camuflar a mensagem principal, permitindo sua leitura apenas por um seletivo grupo de iniciados. No Barroco, a forma eleita preferencialmente para seu exercício foi a pintura, e no mundo português sua presença estendeu-se também à azulejaria e à decoração escultórica dos templos, especialmente no Brasil colonial.

O FORRO MONUMENTAL: AS ALEGORIAS SOBRE A VIDA DE S. FRANCISCO E OS FRANCISCANOS

A gigantesca pintura⁹ de 312 metros quadrados no forro da nave principal da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba motiva, há pouco mais de cinquenta anos, disputas e refregas entre especialistas quanto à sua autoria: o Cônego Florentino Barbosa, primeiro paraibano a estudar o Barroco local de forma sistemática, acreditava

⁸ WILLEKE, Fr. Venâncio. (introdução e notas) – Livro dos guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba (1589-1885). *Stvdia*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, n. 19, p. 192, dez. 1966.

⁹ À qual se atribui, atualmente, o título de “Glorificação dos Santos Franciscanos” ou “Glorificação de São Francisco”.

ser o bracarense José Soares de Araújo o seu artífice;¹⁰ José Luiz da Motta Menezes,¹¹ Carlos Ott¹² e Antonio Luiz D'Araújo¹³ afirmaram ter sido José Joaquim da Rocha, personagem fulcral e fundador da Escola Baiana de Pintura do século XVIII, o autor do teto; já Octacílio Nóbrega de Queiroz¹⁴ lançou a hipótese de o forro ter sido ornado, na verdade, por José Teófilo de Jesus, discípulo e protegido de Rocha que entre 1794 e 1801 (ou 1807) estudou em Lisboa e Roma às expensas do seu mestre,¹⁵ hipótese pouco provável, tendo em vista a data estimada para a feitura do forro, localizada entre 1765 e 1770. Por fim, Glauce Burity foi a primeira a destacar, ainda nos anos 80 do século passado, que o *Livro dos Guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba* cita, nos registros do período em que teria sido decorado o forro, apenas o nome de José Ribeiro, pintor dum painel “das grandezas e excelências da ordem”¹⁶ que, para a pesquisadora, só pode ser o forro da nave da Igreja de S. Francisco.¹⁷ Já Benedito Toledo preferiu não atribuir autoria à pintura, ressaltando sua singularidade quanto aos efeitos ilusionistas.¹⁸

A existência dessas várias hipóteses sobre a autoria do forro da nave só reforça o entendimento de que precisar quem o pintou não é detalhe imprescindível à análise de suas imagens, apesar de poder ajudar a elucidar alguns aspectos alegóricos e simbólicos presentes na obra. É possível abordar essas imagens no mesmo patamar, por exemplo, em que são estudadas as inúmeras e anônimas cenas da iconografia religiosa medieval européia. Ali, na nave principal da igreja conventual, o que emerge do discurso visual é a necessidade de manter o ritual, de reforçar o dogma, de insuflar os ânimos através da

¹⁰ BARBOSA, Cônego Florentino. **Monumentos históricos e artísticos da Paraíba**. João Pessoa: A União Editora, 1953, p. 46.

¹¹ MENEZES, José Luiz da Mota. O convento franciscano de Santo Antônio (João Pessoa – PB). **Revista Universitas**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 17, p. 67, 1977.

¹² OTT, Carlos. **Pequena história das artes plásticas na Bahia entre 1550-1900**. Salvador: Alva, 1989, p. 20.

¹³ D'ARAÚJO, Antonio Luiz. **Arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 110.

¹⁴ QUEIROZ, Octacílio Nóbrega de. Um enigma barroco sobre o autor do painel da Igreja de S. Francisco. **Correio da Paraíba**, João Pessoa, 13 maio 1973.

¹⁵ OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 15, p. 95, 1961; VALLADARES, Clarival do Prado. O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 17, p. 193, 1969; D'ARAÚJO, 2000, op. cit., p. 112.

¹⁶ WILLEKE, Fr. Venâncio (introdução e notas). Livro dos guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba (1589-1885). **Stvdia**, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, n. 19, p. 191, dez. 1966.

¹⁷ BURITY, Glauce Maria Navarro. **A presença dos franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1988, p. 81.

¹⁸ TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. V. I. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 147.

Fé: não há, necessariamente, precisão de se saber quem fez as imagens, já que é aquilo que elas representam o que realmente importa. Vale aqui lembrar que normalmente a decoração interna das igrejas conventuais, no Brasil colonial, demandava o trabalho de gerações sucessivas de religiosos, que tentavam estabelecer relações entre as diferentes fases da construção, fosse através de um planejamento prévio, fosse através de adaptações sucessivas de um conceito geral que norteava o repertório iconográfico de cada ordem ou congregação.

Um dos primeiros dilemas com que o historiador se depara, ao analisar qualquer tipo de iconografia, certamente é aquele identificado por Panofsky ainda na década de 40 do século XX: a imagem deve ser considerada como um monumento ou como um documento?¹⁹ Esse impasse permeia qualquer trabalho que pretenda discutir mais a fundo as implicações simbólicas da produção artística barroca no Novo Mundo. A falta de documentação e registros feitos pelos artistas – como crônicas ou diários – ou mesmo a destruição de documentos oficiais muitas vezes impedem uma identificação segura da autoria de certas obras, como é o caso da *Glorificação*, e faz com que detalhes que poderiam elucidar aspectos relativos à conjuntura de sua produção – como o modo como se deu sua encomenda ou pagamento, por exemplo – não possam ser totalmente esclarecidos:

Muito mais difícil de afastar preconceituosamente (mas também muito mais difícil e laboriosa de se praticar) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que cada produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe. Um exame combinado das escolhas artísticas, dos módulos iconográficos e das relações com a clientela são frequentemente necessários, [...] mesmo para aquela operação histórica preliminar que é a datação. A meta, infinitamente mais ambiciosa, de uma história social da expressão artística, só poderá ser atingida mediante a intensificação destas análises – não através de sumários paralelismos, mais ou menos forçados, entre séries de fenômenos artísticos e séries de fenômenos econômico-sociais.²⁰

Não se pode esquecer, também, que desde o Renascimento era comum, no mundo cristão, a disseminação de gravuras reproduzindo pinturas com temas religiosos de grandes mestres europeus, imagens que, em alguns casos, chegavam mesmo a ser copiadas quase identicamente por artistas de diferentes ofícios, em locais os mais

¹⁹ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese; J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 28-29.

²⁰ GINZBURG, Carlo. **Indagações sobre Piero**: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação. Tradução de Luiz Carlos Cappelano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 24.

distantes...²¹ Não se pode, assim, nem mesmo desconsiderar a possibilidade de a *Glorificação* ter sido inspirada por uma pintura de um mestre mais conhecido e já consagrado – ao menos no mercado do litoral das Capitanias do Norte.

Na verdade, a *Glorificação* seria o ápice de um discurso visual que teve, ao longo da construção do Convento de Santo Antônio da Paraíba e de sua decoração interna, diferentes intérpretes. Por isso mesmo, a pintura mantém um diálogo interessante com outras imagens presentes na nave da igreja: ao representar a glória do santo italiano, da Santíssima Trindade e da Virgem Maria junto a santos mártires da ordem, repete o sentido de exemplo edificante das cenas da vida de Santo Antônio presentes no forro do altar-mor, mandado pintar entre 1753 e 1755 pelo Frei Manuel das Chagas, guardião do convento.²² Do mesmo modo, o silhar de azulejos portugueses do rés-do-chão, fabricado nas oficinas lisboetas provavelmente até fins da década de 30 do século XVIII²³ – ao menos cerca de trinta anos antes da feitura do forro, portanto –

²¹ Dois exemplos bem conhecidos, no Brasil, dessa “inspiração” de diferentes artistas pela mesma imagem impressa: o trecho do silhar de azulejos portugueses do final do século XVIII assentado no claustro franciscano do Convento de Santo Antônio, em Recife, representando Abraão a adorar os três anjos é extremamente semelhante à pintura sobre madeira tendo como tema a mesma cena e imitando azulejos, feita por Manuel da Costa Ataíde para adornar uma das paredes do altar mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Ouro Preto, entre 1803 e 1804. Ambas reproduzem, quase fielmente, uma das imagens da chamada “Bíblia de Demarne”, na verdade um compêndio de gravuras, publicado pelo francês Michel Demarne em três volumes na cidade de Paris, entre 1728 e 1730, intitulado **Histoire sacrée de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes**. A obra contém, além de outras reproduções, cerca de 50 gravuras com imagens de vários afrescos de Rafael pintados numa das **loggias** do Vaticano no início do século XVI e mais conhecidos como “A Bíblia de Rafael”. Uma dessas gravuras inspirou Ataíde e também os mestres azulejeiros lisboetas na produção de suas obras. LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 8, p. 7-66, 1944.

²² WILLEKE, Fr. Venâncio (introdução e notas). Livro dos guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba (1589-1885). **Stvdia**, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, n. 19, p. 190, dez. 1966.

²³ Esta data pode ser estimada devido à atribuição, por João Miguel dos Santos Simões, da autoria do silhar da nave principal do Convento de Santo Antônio da Paraíba a Teotônio dos Santos, mestre azulejeiro de destaque na primeira fase da “Grande Produção Joanina” – que se estendeu da segunda década até meados do século XVIII. Contudo, Teotônio dos Santos só esteve em atividade até meados da década de 1730, e sabidamente foi ele o autor dos painéis da nave da Igreja do antigo Mosteiro de São Gonçalo, em Angra do Heroísmo, nos Açores, com o mesmo tema do silhar paraibano e onde várias personagens têm feições idênticas àquelas existentes nos azulejos de João Pessoa. Sobre a atribuição de autoria do silhar paraibano a Teotônio dos Santos, ver Meco e Simões. Para ver as imagens dos painéis açorianos, acessar a Coleção Fotográfica Digitalizada da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, disponível em: <<http://www.biblarte.gulbenkian.pt/>>. MECO, José. A expansão da azulejaria portuguesa. **Oceanos**, Dossiê “Azulejos: Portugal e Brasil”, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n. 36/ 37, p. 8-17, out. 1998/ mar. 1999; SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa nos Açores e na Madeira**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963; SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil: 1500-1822**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

também reforça a idéia da vida santa como exemplo a ser seguido, mesmo que ela represente privações e inúmeras dificuldades, como a de S. José do Egito.

Percebe-se, desse modo, um dos principais objetivos das imagens presentes na decoração da Igreja de S. Francisco: servir de exemplo aos fiéis. O outro, mais diretamente ligado às decisões e ao espírito do Concílio de Trento, realizado ainda no século XVI, era ensinar a esses mesmos fiéis “que os santos, reinando juntamente com Cristo, oferecem a Deus suas orações em prol dos homens”.²⁴ Por isso mesmo, o forro em *trompe l’oeil* destaca-se, não só pelo tema, mas também por sua intensidade, ao criar a ilusão de que o Paraíso se mostra, por um instante, ao vislumbre dos homens. As quatro passagens essenciais da vida de S. Francisco são mostradas em medalhões que circundam a cena principal, e todas as representações ali presentes são carregadas de extrema dramaticidade.

A primeira dessas cenas, junto ao arco do altar-mor, mostra o nascimento do santo italiano, num ambiente que tenta criar vínculos com a manjedoura de Jesus. O menino é mostrado calmo, com uma auréola de raios em volta da cabeça, deitado sobre o feno, aos pés da mãe exausta e já de cabelos um pouco grisalhos. Três outras mulheres participam do episódio: uma jovem de mangas arregaçadas, que parece estar saindo do estábulo para buscar auxílio ou dar a notícia do parto a alguém, uma senhora que apóia a mãe pelas costas, e outra jovem, ajoelhada, que procura proteger o recém-nascido. O local rústico é representação extremamente alegórica e muito pouco provável para o nascimento de Giovanni Bernardone, filho de Pietro, rico mercador de tecidos da cidade de Assis e que, por volta dos 25 ou 26 anos, em 1206, abandonou a vida mundana, renunciando aos bens paternos e, três anos depois, se reuniu a um grupo de amigos para dedicar-se à vida missionária.²⁵

²⁴ CONCÍLIO de Trento. Decreto sobre a invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e sobre as imagens sagradas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). **A pintura: textos essenciais**. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 67. v. 2 (a teologia da imagem e o estatuto da pintura)

²⁵ S. Francisco nasceu na ausência do pai, que viajava freqüentemente para a França a negócios, e sua mãe, Pica, o batizou como Giovanni di Pietri, em homenagem a S. João Batista e ao pai. Não se sabe ao certo quando o santo passou a usar o nome de Francesco. Jacques Le Goff enumera três hipóteses para o fato: “[...] a troca do prenome pelo pai ao voltar do país do qual teria tirado o nome dado ao recém-nascido; uma homenagem prestada mais tarde à mãe, que teria sido francesa – o que não está provado; e a persistência de um cognome que lhe teria sido dado na juventude por sua paixão pela língua francesa, esta última parece a mais verossímil”. LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. Tradução de Marcos de Castro. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 58-59.



Figura 2 – Cena do nascimento de São Francisco. Detalhe do forro junto ao arco cruzeiro do altar-mor, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

Aliás, é justamente o episódio da renúncia à riqueza do pai e à vida fútil e sem fé dos salões e tavernas da Úmbria que aparece retratado no segundo medalhão, sobre o púlpito: nele se vê, por trás do santo ajoelhado, seu pai tentando dissuadi-lo, com gestos largos, de tal empreitada. O terceiro mostra o momento em que S. Francisco recebe os estigmas de Cristo, cerca de dois anos antes de sua morte, ocorrida em 1226.



Figura 3 – Cena da renúncia às riquezas. Detalhe do forro sobre o púlpito, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).



Figura 4 – Cena da estigmatização. Detalhe do forro sobre o coro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765. Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).

O quarto e último desses medalhões, próximo à entrada da Capela Dourada, traz a representação do momento em que o primeiro túmulo do frade foi aberto, em 1230, para trasladarem-se seus restos mortais para a Basílica de Assis, e seu corpo foi encontrado intacto, prova definitiva de sua santidade. Um detalhe interessante dessa representação é que o santo aparece de pé, apesar de ter sido sepultado deitado.



Figura 5 – Cena da exumação das relíquias. Detalhe do forro próximo ao arco cruzeiro da Capela Dourada, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).



Figura 6 – Medalhão central de *Glorificação dos Santos Franciscanos* ou *Glorificação de São Francisco*, pintura do forro da nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

Sobre cada um desses medalhões secundários há o desenho em perspectiva de um arco de pedra contendo, em seu fecho, uma cartela com um símbolo alegórico ligado à cena delimitada pela estrutura: na do nascimento, uma estrela de sete pontas, uma possível referência à simbologia das parábolas em que Jesus cita o número sete (e seus múltiplos) como algo ligado ao infinito, talvez uma alusão à predestinação de S. Francisco para a pregação do evangelho; na da renúncia à riqueza, um ramo de lírio florido, simbolizando a pureza e castidade do santo; na dos estigmas, um sol sorridente, numa alusão ao próprio Jesus – e à iluminação de suas palavras e ensinamentos – e à ligação de S. Francisco com o sofrimento de Cristo; por fim, na da exumação de suas relíquias, um ramo de folhas de acanto, simbolizando a ressurreição para a qual o corpo de Francisco estava pronto, por ainda estar perfeito e intocado pela putrefação, anos após sua morte.

No medalhão central, aparecem a Santíssima Trindade e a Virgem Maria, que carrega um

estandarte com o emblema da ordem mendicante e um ramo florido de lírio. O grupo derrama suas bênçãos sobre S. Francisco que, por sua vez, irradia sua luminosa essência para quatro santos franciscanos que atuaram nos quatro continentes em que havia ação

missionária seráfica: Santo Antônio de Pádua²⁶ na Europa, São Francisco Solano²⁷ na América, um dos mártires do Marrocos²⁸ na África, e um dos mártires do Japão²⁹ na Ásia. Ao lado dos mártires, personagens alegóricas do sexo feminino representando esses continentes.³⁰

A visão que a congregação tinha a seu respeito, a respeito de seu papel no mundo, surge num detalhe da cena: os santos que ladeiam as alegorias americana e africana observam-nas como se fosse necessário vigiá-las na presença de Deus, controlá-las frente à santidade. Ao contrário, os que ladeiam as alegorias da Europa e da

²⁶ Também conhecido como Santo Antônio de Lisboa. O despertar da vocação missionária do lisboeta Fernando de Bulhões y Taveira de Azevedo, frade e intelectual da Ordem de Santo Agostinho, da qual fez parte por oito anos, é atribuído ao martírio dos frades franciscanos no Marrocos. Fernando decidiu abandonar seus estudos no Mosteiro de Santa Cruz em 1221 e ingressar na Ordem dos Frades Menores, onde recebeu o nome de Antônio e quis tornar-se missionário, tal qual os jovens que conhecera pessoalmente antes de seu malfadado embarque para a África. Apenas um ano após sua morte, aos 36 anos, ocorrida em 1231, Fernando seria canonizado como Santo Antônio de Pádua, devido a suas pregações naquela região da Itália. ROBINSON, Paschal. St. Anthony of Padua (verbete). In: **New Advent Catholic Encyclopedia**. v. VI. New York: Robert Appleton Company, 2003. [1909]. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/01556a.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2006.

²⁷ São Francisco Solano nasceu em Montilla, Espanha, em 1549 e aos vinte anos ingressou na Ordem dos Irmãos Menores da Observância. Liderou os missionários franciscanos do sul da Espanha após ordenar-se frade e em 1589 foi enviado ao Peru, tendo percorrido toda a região andina até a Argentina, como evangelizador. Aprendeu os falares nativos e defendia os indígenas, denunciando a corrupção geral do governo colonial espanhol. Morreu na cidade de Lima em 1610 e foi canonizado em 1726. DONOVAN, Stephen M. St. Francis Solanus (verbete). In: **New Advent Catholic Encyclopedia**. v. VI. New York: Robert Appleton Company, 2003. [1909]. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/06233a.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2006.

²⁸ Em 16 de janeiro de 1220, na cidade do Marrocos, cinco frades menores – de nome Berardo de Carbbio, Ottonio, Accursio, Pietro de S. Geminiano e Adjuto – enviados em ação missionária à África pelo próprio S. Francisco de Assis, foram torturados e decapitados pelo miramolim Abu Jacub, devido à insistência ferrenha em tentar converter o governante muçulmano ao cristianismo. Suas relíquias foram conservadas alguns meses pelo Infante D. Pedro, que devido à disputa sucessória com o irmão, rei D. Afonso II de Portugal, exilou-se e viveu por vários anos, como protegido, na corte marroquina. Depois do episódio do martírio dos franciscanos e da sucessão de milagres atribuídos às relíquias durante o ano de 1220, o Infante teve que fugir pelo deserto até Ceuta e dali embarcar para Portugal, a fim de salvar-se da perseguição dos mouros. D. Pedro levou as relíquias dos cinco frades em duas urnas a Coimbra, onde foram sepultadas na Capela de São Antão dos Olivais do Mosteiro de Santa Cruz, em 1221. PEREIRA, Francisco Maria Esteves (introdução e transcrição). Martyrio dos santos martyres de Marrocos (manuscripto). **Revista Lusitana**, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, v. 7, 1902, p. 189-198. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/revistalusitana/07/revista07_pag_189.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2006.

²⁹ Em 5 de fevereiro de 1597, na cidade japonesa de Nagasaki, vinte e seis cristãos – sendo seis missionários franciscanos europeus e três padres jesuítas de origem japonesa – foram crucificados, lancetados e depois tiveram seus corpos queimados pelas autoridades locais, insatisfeitas com a influência conseguida pelo grupo de religiosos junto à população devido à ação missionária que desenvolviam. Os mártires foram canonizados em 1627. Biblioteca da Ajuda, Lisboa, Coleção Jesuítas na Ásia, Série da Província da China, Códice 26, 49-v-8.

³⁰ Um dos motivos da atribuição dessa pintura a José Joaquim da Rocha é, justamente, a presença desses elementos no forro da Paraíba, já que estão presentes também em pinturas que o artista, comprovadamente, fez para o forro da portaria do Convento de S. Francisco, para o forro da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia e para os painéis laterais do coro da Igreja da Palma, todas em Salvador, com esquemas de representação e traços bem semelhantes.

Ásia simplesmente as apresentam, sem preocupar-se em cercear suas ações, ainda que por meio do olhar. Além disso, o missionário da Ásia segura uma coluna, ao invés de um crucifixo, como fazem os outros três frades. Parece ser uma alusão à origem oriental do cristianismo, o que colocaria a Ásia como *pilar histórico* da fé cristã.

Outros exemplos de conduta desejável para os fiéis, noviços e frades que freqüentavam a o templo também aparecem em quatro pequenos medalhões existentes nos cantos da pintura do forro: querubins que carregam cruzes e também objetos que devem fazer parte das orações e penitências. Junto ao altar-mor, o anjo ao lado esquerdo traz na mão um cilício,³¹ enquanto o do lado direito segura um chicote. Sobre o coro, o terceiro querubim porta um livro de orações, e o quarto, um terço. A necessidade de expiação dos pecados e das tentações da carne e do espírito é, portanto, lembrada objetivamente aos espectadores daquelas imagens.



Figura 7 – Querubim com cilício. Detalhe do forro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765. Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).



Figura 8 – Querubim com terço. Detalhe do forro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765. Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).

³¹ Corda rústica ou corrente de ferro, repleta de pontas eriçadas, que os penitentes amarram em volta da cintura, da coxa ou do braço, diretamente sobre a pele, autoflagelando-se como meio de expiação de maus atos, vícios, pecados ou tentações. O uso do cilício e do chicote – mais conhecido como “disciplina” – não era incomum entre os religiosos de diversas ordens e congregações católicas desde a Idade Média, apesar de existir todo um conjunto de regras para seu uso, que incluíam, principalmente, a permissão explícita do superior conventual para a execução da penitência.

Entre esses querubins e as cenas da vida de S. Francisco aparecem também quatro serafins músicos, tocando trombetas, um em cada extremidade do forro. De seus instrumentos brotam fitas brancas com frases em latim, alusivas tanto ao santo italiano quanto à sua relação com a vida de Cristo. Junto à cena da natividade se lê *Jesu dulcis memoria* (“doce lembrança de Jesus”) e *et macula non est in te* (“e em ti não há mácula”). Já sobre o Coro, junto à cena da estigmatização, as trombetas anunciam *Terra iniqua haec Religio Stat, terra sancta est* (“é santa a Terra em que esta religião está”) e *Stigmata Dii Jesu in corpore meo porto* (“trago em meu corpo os estigmas de Jesus”). Talvez a frase mais significativa para auxiliar a compreensão da auto-imagem dos franciscanos seja justamente a terceira: é a presença da ordem seráfica na Paraíba que faz com que, desde a fundação da Capitania, aquela seja uma terra de Deus, tocada pela Fé católica e por isso mesmo, tornada santa.

Outras personagens secundárias – mas nem por isso menos significativas – se destacam no forro da nave: são doze bispos sentados sobre a balaustrada do templo



Figura 9 – Detalhe do forro sobre o coro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765. Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).

imaginário que se abre para os céus. Em alguns casos, a pose que fazem chega a ser desleixadamente casual: haveria aí alguma crítica velada da ordem seráfica à pompa e circunstância da Igreja? É sabido que desde suas origens os franciscanos enfrentaram problemas com a Santa Sé: primeiro, para o próprio reconhecimento da ordem e, depois da morte de seu fundador, em várias ocasiões diferentes, por divergências relativas à regra da ordem ou conflitos ligados às esferas de poder e influência política de outras ordens missionárias nos corredores do Vaticano. De qualquer modo, a hierarquia dos bispos – e do poder interno da própria Igreja Romana – é ali mostrada de forma um tanto jocosa, com quatro bispos diocesanos, quatro cardeais e quatro papas,

todos sentados com as pernas dependuradas no vazio, numa posição pouco usual para as funções episcopais. O número doze também não é gratuito: trata-se de alusão praticamente explícita aos apóstolos e sua ação missionária após a ressurreição de

Cristo. O que se pode perguntar é se aquelas imagens não estão, na verdade, contestando a ação missionária da estrutura eclesiástica...



Figura 10 – Cardeal. Detalhe do forro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765.
Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).



Figura 11 – Papa. Detalhe do forro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, c. 1765.

Ora, se toda a arte barroca “é animada por um espírito de propaganda”, como afirma Giulio Carlo Argan,³² já que a linguagem alegórica reduz conceitos a imagens, atribuindo-lhes uma força demonstrativa que atinge diretamente a sensibilidade do espectador e, mais ainda, se para a Igreja Romana “o principal objetivo da imagem é induzir no fiel o estado de ânimo e a atitude modesta e humilde que ele deve assumir para dirigir-se a Deus”,³³ qual o sentido, então, daqueles bispos jocosos? A ferramenta doutrinatória da imagem é torcida nas cenas secundárias, ali na *Glorificação*, de maneira quase imperceptível, para o campo diametralmente oposto da crítica à própria

³² 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, p. 60.

³³ *Ibid.*, p. 103.

Igreja: é como se os franciscanos da Paraíba quisessem mostrar sua superioridade através da ridicularização da hierarquia eclesiástica de Roma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (?) SOBRE PRODUÇÃO DA ARTE: A GLORIFICAÇÃO COMO OBRA PERIFÉRICA DO BARROCO COLONIAL

A relação entre “centro” e “periferia” emerge, cotidianamente, como um tema instigante e polêmico: qualquer que seja o campo histórico abordado, invariavelmente a discussão passa pelo emaranhado de relações e sobreposições construídas entre essas duas instâncias e as influências – ou quase imposições – desse “centro” sobre essa “periferia”. Ou seja, a tendência usual é compreenderem-se essas relações a partir de uma pressuposta desigualdade hierárquica, com o “centro” funcionando ao mesmo tempo como pólo irradiador de vontades e poderes – simbólicos ou objetivos – e como eixo organizador para o qual convergem os padrões aceitos como válidos em sua “periferia”.

No entanto, no universo específico da História da Arte, Carlo Ginzburg mostrou como esse tipo de visão pode ser perigosamente tendencioso e reducionista, levando a um juízo depreciativo acerca da produção artística surgida na “periferia”, por subordiná-la a padrões estéticos e de discurso que podem lhe ser, muitas vezes, desconhecidos, extremamente distantes ou mesmo completamente conflitantes com a cultura local.³⁴

Se o alcance das questões teóricas levantadas por Ginzburg em sua análise sobre a arte italiana renascentista for ampliado para o Barroco, se ele for entendido como um estilo internacional intrinsecamente recortado pelas relações entre “centro” e “periferia”, não esquecendo todas as dobras, redobras e desdobramentos dessas relações, analisar a *Glorificação* como obra de arte torna-se algo bem mais complexo.

Em primeiro lugar, ao seguir a proposta de Ginzburg é preciso identificar qual o grau de distanciamento entre a “periferia” da Paraíba em relação ao “centro” de produção de Arte naquela segunda metade do século XVIII e, mais ainda, definir que “centro” era esse: estava ele localizado na própria Colônia ou no além-mar?

³⁴ GINZBURG, Carlo. A arte italiana. In: _____. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de Antônio Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 53.

Seria interessante pensar a pintura barroca setecentista no Brasil como algo uniforme, mas já foi exaustivamente demonstrado que isto não é possível: basta levarem-se em conta as diferenças evidentes entre as escolas mineira e baiana, por exemplo. Mais ainda, a própria Colônia se constitui em “periferia” se considerada em relação a Portugal que, por sua vez, também é “periferia” para o Barroco italiano. Não são essas as *poliperiferias* de Ginzburg? Seguindo esse raciocínio, creio que foram mesmo se sobrepondo “periferias” no que diz respeito à produção pictórica barroca no Brasil, ou seja, é claro que nesse sentido a *Glorificação* se trata de obra “periférica”, até mesmo considerando-se as perspectivas econômica e cultural da Paraíba do final do setecentos, no entanto, tentar identificar, mesmo que brevemente, a que “centro” se refere a *Glorificação* pode trazer pistas não somente quanto às questões ligadas a sua autoria, mas também levantar interessantes possibilidades de análise sobre os porquês de certas alegorias presentes em sua composição.

Em primeiro lugar, o modo como são abordados os doze bispos, sem a esperada deferência, só se tornou possível justamente pelo fato de a pintura ter sido feita na “periferia”, apesar da existência das severas disposições tridentinas que construíam “uma tipologia hierárquica distinguindo e prescrevendo soluções e preceitos particulares consoante a igreja fosse catedral, colegiada, paroquial, sufragânea ou monástica e o oratório fosse ou não destinado à celebração da missa”.³⁵ Desse modo, mesmo numa outra localidade, mais próxima ao “centro” metropolitano, como Recife ou Salvador, a crítica jocosa dos franciscanos da Paraíba seria inviabilizada.

Em segundo lugar, evidentemente a pintura foi feita, sob encomenda, por um artista levado à Paraíba apenas para esta empreitada, visto não existir outra obra de semelhante estilo ou que mostre com ela laços de autoria em outras igrejas da Capitania ou mesmo no próprio Convento de Santo Antônio. Trata-se da tipologia “dos artistas que se deslocam do centro para áreas que, mais que periféricas, se poderiam chamar subordinadas”.³⁶

Assim, resta perguntar: seria a *Glorificação* obra de pintor iniciante, como o era José Joaquim da Rocha por volta de 1765, quando se calcula que ele regressava de viagem de estudos à Europa? Teria o convento paraibano verba suficiente para custear

³⁵ GINZBURG, Carlo. A arte italiana. In: _____. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de Antônio Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 86.

³⁶ *Ibid.*, p. 82.

um artista com este tipo de formação? Ou seria o forro uma pintura feita mesmo pelo quase anônimo José Ribeiro, citado brevemente no *Livro dos Guardiães*? Nos dois casos, os padrões estão entre aqueles identificados por Ginzburg: ou se trata de artista importado, já com um repertório visual definido em suas incursões ao “centro”, mas que se dá a liberdade de desrespeitar alguns cânones, misturando arcaísmos e inovação;³⁷ ou se trata de artista menor, que aceita a empreitada fazendo-a ao gosto do mecenas-consumidor³⁸ e, talvez, até copiando um modelo pré-definido do tema a ser retratado.

Como o próprio Ginzburg destaca: “não é certamente uma novidade afirmar que as imagens podem ser instrumento de persuasão e de domínio na relação, nunca pacífica, entre centro e periferia”.³⁹ Nesse sentido, constituindo-se em discurso visual, as imagens do forro da igreja principal do Convento de Santo Antônio da Paraíba podem, também, ser analisadas como ferramentas barrocas de “ordenação do mundo”, utilizadas na ação junto aos fiéis da sede da Capitania. Elas podem, assim, ser vistas como um sistema simbólico de poderes e saberes que refletia e reproduzia a estrutura colonial em exemplos edificantes a serem respeitados e seguidos por colonos, escravos e gentio, postura extremamente consoante aos desígnios tridentinos do *Decreto sobre a invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens*, editado em dezembro de 1563.

Mas fica aqui ainda a mesma dúvida que Ginzburg levanta quanto à arte italiana: fala-se de *policentrismo* ou de *poliperiferia*, quando o tema é a arte barroca no Brasil Colonial?

³⁷ GINZBURG, Carlo. A arte italiana. In: _____. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de Antônio Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 66.

³⁸ *Ibid.*, p. 83-85.

³⁹ *Ibid.*, p. 73.