2
Imagens de Persuasão da Fé

> "O azulejo quase que se transformou, para os cristãos, em tapete decorativo de que o hagiológico tirou o melhor partido na decoração piedosa das capelas, dos claustros e das residências".
>
> Gilberto Freyre[3]

O acervo azulejar do edifício da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Bahia destaca-se no conjunto da azulejaria aplicada aos edifícios religiosos setecentistas brasileiros como um dos mais notáveis, principalmente pela originalidade de sua temática. As iconografias do claustro e da sala do consistório porém não apresentam motivos de natureza religiosa, nem aludem a qualquer ensinamento de caráter devocional. Seus elementos figurativos estão referidos ao poder temporal. São cenas profanas diretamente relacionadas aos ritos da monarquia portuguesa e a aspectos da cidade de Lisboa, capital do Império português.

Os azulejos do claustro mostram a festa do acolhimento em Lisboa, em 12 de fevereiro de 1729, do casamento de D. José, Príncipe do Brasil, com a Princesa das Astúrias, Maria Ana Vitória de Bourbon. Na sala do consistório, onde se reúnem os integrantes da Mesa, os painéis azulejares representam cenas da topografia da Lisboa oriental, cuja paisagem urbana foi alterada pelo grande terremoto de 1 de novembro de 1755. O templo dos irmãos franciscanos ainda guarda outros silhares azulejares à entrada das dependências administrativas e nos corredores internos. A figuração desses revestimentos cerâmicos apresentam flores, barcos e grandes vasos floridos datados do século XVIII. Na sacristia, há painéis mostrando jardins com jogos de água, personagens da corte, damas e fidalgos vestidos em grandes capas.

---

[3] FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala pág. 222.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

Porém, o que distingue o acervo azulejar da Ordem Terceira são os painéis do claustro e da sala do consistório, que fogem ao padrão da temática iconográfica dos demais conjuntos azulejares assentados em edifícios franciscanos no Brasil erguidos ou reerguidos entre o fim do século XVII e as primeiras décadas do século XVIII. Este foi o período em que a Coroa portuguesa passou a desfrutar de relativa estabilidade política, pós a superação da longa crise que assinala os decênios posteriores à Restauração em 1640, entre o reconhecimento pela Espanha da independência portuguesa em 1668 e a chegada das primeiras remessas de ouro do Brasil, em 1699, quando teve início o processo de consolidação de suas dominações coloniais ultramarinas.

Após a Restauração, em 1640, Portugal teve que buscar sua reinserção como estado soberano no sistema de poder internacional das monarquias européias, do qual fora excluído, em 1580, pela união dinástica com a Espanha. Ainda no reinado de D. Pedro II, o poder real da Coroa portuguesa começou a ser reforçado. Com a ascensão de D. João V, em 1707, o jovem monarca dedicou-se a empreender uma "política barroca" de imagem de poder para obtenção de respeito e prestígio junto aos súditos e às monarquias européias. A construção de uma imagem de magnanimidade garantia ao rei força política no cenário europeu, conforme bem explicitou Antonio Pimentel: "Na Europa barroca dos séculos XVII e XVIII a realidade abstrata tem de ser ilustrada pela sua metáfora; a imagem do poder chega a ser quase tão importante quanto ele próprio e a *força*, em política, deve ser capaz de traduzir-se no brilho, no fausto, no esplendor dessa política".[4] Também do ponto de vista interno, os investimentos na arte, no cerimonial e na liturgia cortesã serviram para construir uma representação eminente de realeza, capaz de articular um conjunto de mecanismos de disciplina social de forma a atenuar a ordem jurídico-institucional do Antigo Regime em Portugal, marcada pelo caráter pluralístico da organização social, em que o poder do rei não era hegemônico.

---

[4] PIMENTEL, Antonio Felipe. Arquitetura e Poder. O Real Edifício de Mafra pág. 31
Sobre a questão da organização social do Antigo Regime em Portugal, ver HESPANHA, Antonio Manuel In MATTOSO, José (direção) História de Portugal

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

Abandonado pela Santa Sé e colocado na periferia dos centros decisórios, Portugal optou por proclamar, a partir do fim da guerra com a Espanha, uma posição de "neutralidade" mediante os conflitos europeus, buscando se apresentar como um grande reino católico, uma vez que o país havia constituído um vasto império tropical, multirracial e cristão.[5] Neste contexto, a sólida identidade católica do país e a cristianização das gentes das terras do Novo Mundo assumiu grande importância para o sucesso da chamada "política romana", que requeria de Roma o reconhecimento e o tratamento dispensado aos outros grandes reinos católicos como a França e a Espanha. A aproximação com o papado, associada à "política regalista", de defesa dos interesses do estado e à "política atlântica", de reorientação dos interesses coloniais das possessões asiáticas para o Brasil, compuseram a base das estratégias políticas empreendidas pela Coroa portuguesa durante o reinado de D. João V.[6]

Na colônia brasileira, algumas décadas após a Restauração e a expulsão dos holandeses em 1654, a fé católica foi revitalizada. Além das ordens tradicionais de origem metropolitana, fundadas no século anterior, inúmeras irmandades religiosas floresceram, francamente incentivadas pela Coroa. Registrou-se, então, no atual nordeste brasileiro, um grande impulso construtivo de templos religiosos e de igrejas. Este momento, marcado pelas primeiras descobertas do ouro que provocaram grande mobilidade da população, efervescência social e uma certa prosperidade econômica, foi também o momento de "explosão do barroco", notadamente nas artes consideradas decorativas, tais como a talha dourada, o azulejo, a imaginária e a pintura, sendo esta última menos expressiva. O conjunto azulejar que recobre as paredes da claustro e da sala do consistório da Ordem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

---

[5] Desde a assinatura do Tratado anglo-português em 1661 e o posterior matrimônio de Catarina de Bragança com Carlos II, Portugal passou a girar na órbita de influência da Inglaterra. O dote de 2.000.000 de cruzados mais as possessões ultramarinas de Tanger e Bombaim garantiram a proteção do reino português pela armada inglesa. O Tratado de Paz com a Holanda e o reconhecimento pela Espanha da independência portuguesa contaram com decisiva mediação britânica. A entrada de Portugal na Guerra de Sucessão espanhola deveu-se à pressão inglesa. Porém, desiludido com as parcas compensações e à ruína causada pela guerra , D. João V tratou de anunciar sua " neutralidade" nos conflitos europeus: " o meu sistema consiste em contentar-me com o que é meu, sem desejar o que é de ninguem" APUD PIMENTEL, Antonio Felipe pág. 29

[6]Ver PIMENTEL, Antonio Felipe op. Cit

Terceira de São Francisco em Salvador é uma expressão singular deste período de florescimento das artes decorativas do barroco litorâneo.

2.1.
O Pragmatismo Experimental dos Frades Seráficos

Os frades franciscanos e os padres da Companhia de Jesus deram início às suas ações missionárias no momento da conquista e ocupação do litoral brasileiro. Os franciscanos, que no dizer de Gilberto Freyre "madrugaram no Brasil", foram os pioneiros do esforço missionário na América portuguesa.[7] A presença franciscana no Brasil está mais gravada nas artes e nas arquiteturas de seus templos que no registro escrito de seus feitos históricos. Ao findar o século XVII, os frades seráficos passaram a erguer novos edifícios e a empreender a reconstrução de seus primitivos conventos na atual região nordeste, muitos deles destruídos durante as guerras holandesas. A criação da custódia na América Portuguesa em 1647 permitiu maior liberdade perante os esquemas arquitetônicos preestabelecidos em Portugal. As construções foram executadas com material resistente - tijolo cozido, pedra e cal. As edificações franciscanas, que se estenderam da Bahia a Paraíba, comungavam de uma tradição arquitetônica religiosa identificada por Germain Bazin como a "Escola Franciscana do Nordeste". [8]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

---

[7] FREYRE, Gilberto. A Propósito de Frades pag. 141
Frei Basílio Rower destaca a presença franciscana na expedição cabralina e a celebração da primeira missa por Frei Henrique Coimbra. Os primeiros missionários da Ordem Seráfica chegaram a Porto Seguro em 1503. Quando Martim Afonso aportou em São Vicente em 1532 encontrou ali já dois frades franciscanos. Os padres inacianos só chegaram ao Brasil em 1549. A primeira custódia foi criada em Pernambuco em 1585, submetida à Província de Santo Antônio dos Currais em Portugal, quando teve início à construção de templos primitivos, principalmente na atual região nordeste, alguns registrados por Franz Post. Porém, a ação missionária dos frades só começou a ser sistemática a partir da evangelização da Paraíba em 1580.

[8] Foi Germain Bazin, em sua obra clássica a Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil, o primeiro a identificar as características da "Escola Franciscana do Nordeste", que se distinguia pela eloquência ornamental e pela adaptação à terra das formas arquitetônicas em uso na Metrópole. Também Glauco Campello, em seu importante estudo sobre a "Escola Franciscana do Nordeste" ressalta que a originalidade das construções brasileiras estava calcada no propósito de diferenciação da província de Santo Antônio de Portugal, principalmente, após a criação da custódia brasileira independente de Portugal em 1647, com sede no Recife.

A principal característica dessas edificações é a adaptação ao meio e a adoção de um programa iconográfico identificado com as pregações tridentinas de cunho popular. As plantas arquitetônicas dos edifícios geralmente apresentavam um claustro, espaço que exercia uma certa centralidade, contornado pelo convento e pela igreja, sobre o qual abrem-se avarandados de dois pisos. Colunas sustentam as arcadas do andar térreo, sendo as paredes internas das varandas revestidas de barras de azulejos. Os franciscanos, sábios na conjugação dos padrões eruditos e populares, criaram um estilo próprio no Brasil, que se distingue pela simplicidade e adaptabilidade às condições ecológicas do trópico.

Em seu estudo sobre a presença franciscana no Brasil, A Propósito de Frades, Gilberto Freyre destaca a importância do "pragmatismo experimental" dos religiosos, que permitiu a adaptação e a assimilação dos elementos regionais e dos valores rústicos da terra. As construções da "Escola Franciscana do Nordeste" representam a quintessência da cultura franciscana no trópico, orientada pela filosofia nominalista, atenta ao particular e às diversidades. Os franciscanos incentivavam o colono ao trabalho artístico, respeitando as artes e os artesãos, ao contrário das demais ordens religiosas missionárias que desvalorizavam o trabalho manual. Os conventos franciscanos, durante o período de grande prosperidade no fim do século XVII e no século XVIII, tiveram oficinas próprias tanto para a talha como para a arquitetura. Os frades seráficos, dedicados aos estudos etnográficos, promoveram o encontro das culturas popular e erudita, o que se verificou na originalidade das arquiteturas de seus templos, harmonizadas com a natureza tropical. A utilização intensa de revestimentos cerâmicos, uma característica marcante dos templos franciscanos, revela o pendor dos frades pela incorporação de elementos adaptáveis às condições ecológicas do trópico, embora os programas iconográficos da azulejaria luso-brasileira tenham sido concebidos e produzidos exclusivamente na Metrópole.

Gilberto Freyre defende que o gosto pelos azulejos foi uma característica marcante das construções franciscanas no Brasil, fruto da sabedoria dos frades em se adaptar à paisagem das regiões tropicais: "Compreende-se assim que a arte franciscana venha se desenvolvendo no Brasil em mais doce harmonia com a natureza tropical que a arte de religiosos mais hieráticos. Quase sempre em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

conventos e igrejas onde a frescura e a cor dos azulejos como que prolongam por dentro dos edifícios, dos claustros, das sacristias, a sombra e a alegria dos verdes mais líricos e mais puros da vegetação brasileira. São igrejas e conventos, os da velha e vasta Província Franciscana que se estende pelas terras mais quentes do Brasil, cheios de azulejos da era colonial: azulejos antigos que parecem não envelhecer nunca nestas terras de sol forte. Há painéis, rodapés e frisos de azulejos, notáveis pela sua antiguidade e pela sua arte e também pelo seu estado de conservação. Seus azuis, seus verdes, seus amarelos conservam-se tão vivos e tão claros que parecem ter acabado de nascer, quando na verdade já atravessaram séculos, acompanhando gerações e gerações de brasileiros no seu culto a Cristo, à Virgem e aos Santos".[9]

As instalações dos Terceiros franciscanos em Salvador foram erguidas no âmbito do ímpeto construtivo do período, remanescendo como um dos mais ricos e originais exemplares da arquitetura da "Escola Franciscana do Nordeste". As obras de reconstrução do Convento da Ordem Primeira de São Francisco, iniciadas em 1686, causaram grande incômodo aos Irmãos Terceiros, que então utilizavam o altar de Nossa Senhora da Conceição, situado na igreja do Convento. Daí ter a Mesa deliberado a construção de uma igreja autônoma, em terreno contíguo ao Convento, doado pelos frades próprios da Ordem Primeira. As obras da igreja dos Terceiros tiveram início em 1 de janeiro de 1702 e duraram um pouco mais de um ano e cinco meses, sendo inaugurada em 22 de junho de 1703, quando era Ministro da Mesa o coronel Domingos Pires de Carvalho, eminente representante da elite criadora de gado da Bahia, responsável pela escolha do Mestre Gabriel Ribeiro, autor da planta do edifício.[10]

As Ordens Terceiras franciscanas tinham por tradição a implantação de suas capelas na posição perpendicular ou em alinhamento à igreja conventual. As duas edificações franciscanas de Salvador estão em desalinho. Separados por um claustro, o templo dos Terceiros de Salvador foi o primeiro no Brasil a estabelecer

---

[9] FREYRE, Gilberto. A Propósito de Frades pag. 147

[10] Conforme Marieta Alves, a fundação da Venerável Ordem Terceira da Baía data de 1635. A padroeira escolhida foi Santa Isabel, rainha de Portugal. Em 1666, a Ordem obteve a confirmação do Instituto pelo Papa Alexandre VII.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

autonomia arquitetônica da construção do Convento. Conforme escreveu Germain Bazin a respeito das arquiteturas franciscanas, as construções conventuais tendiam a ser mais sóbrias do que os templos dos irmãos Terceiros, geralmente oriundos dos estratos sociais mais abastados e não comprometidos com os votos de pobreza da Ordem, à exceção da rica decoração da igreja do convento de Salvador, considerado um dos mais exuberantes exemplos da talha barroca religiosa brasileira. As construções das "Veneráveis Ordens Terceiras", sobretudo as localizadas nas cidades mais importantes, gozavam de grande requinte arquitetônico e ornamental, a exemplo dos templos de Salvador e de Recife.[11] O edifício erigido pelo Mestre Gabriel Ribeiro respeitou e adaptou algumas tradições construtivas dos franciscanos, principalmente no que se refere à centralidade atribuída ao claustro, cujo desenho original sofreu alterações por conta das reformas classicizantes sofridas no século XIX. Foram conservados apenas os silhares azulejares deste espaço que, ao lado dos azulejos da sala do consistório, formam com o frontispício de pedra talhada da igreja, os mais importantes elementos artísticos do edifício e, provavelmente, um dos mais originais de todo acervo colonial brasileiro.[12]

Os ornamentos internos do templo foram fixados ao longo das primeiras décadas do século. Os conjuntos azulejares do claustro e do consistório foram provavelmente instalados ao final da década de trinta do século XVIII, sob uma única encomenda. Devido à perda da documentação, por conta da queima dos arquivos, ocorrida em 11 de abril de 1880, quando foi perdido o Livro 1 de Termos e Resoluções Gerais da Mesa, não há elementos precisos sobre a cronologia e autoria dos mesmos. Sabe-se, contudo, que os azulejos foram assentados antes de 1754, ano que se iniciou o Livro 2, ainda mantido nos arquivos da Ordem. As investigações recentes de José Meco mostram que os azulejos foram instalados logo após a realização da cerimônia festiva em Lisboa em 1729: "Vários autores têm sugerido uma datação relativamente tardia, entre a

[11] As irmandades que tinham o título de "Venerável" eram geralmente as mais abastadas, relacionadas às elites locais. A Ordem Terceira de São Francisco de Olinda, cuja capela está inserida perpendicularmente na igreja conventual e não exibe riqueza decorativa especial, esteve ligada às camadas mais humildes da população, sem jamais ter alcançado o título de "venerável".
[12] BAZIN, Germain, op. cit. pág. 144

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

Entrada Régia e o meio do século XVIII. Contudo, uma obra como a do claustro, feita para comemorar um acontecimento preciso, só faz sentido se tiver sido encomendada logo a seguir ao mesmo, especialmente tendo em conta que o casamento dos Príncipes do Brasil foi comemorado também em Salvador... A ausência de remates recortados teatrais, e uma certa contenção decorativa das molduras dos painéis, permitem situar esses azulejos numa fase pouco evoluída daquele período, aproximável da data em que se realizou a Entrada Régia em Lisboa".[13]

Os desenhos são atribuídos a Pierre Antoine Quillard, artista francês que viveu na corte de D. João V entre 1726 e 1733. Aluno de Watteau, Quillard foi para Portugal acompanhando o médico e cientista suíço Charles-François de Merveilleux, para apoiar o levantamento da história natural do país. Logo alcançou os lugares de pintor régio de D. João V e desenhista da Real Academia de História, fundada em 1720. Pintou vários retratos da família real, composições religiosas para Mafra, decoração de coches, ilustrações gráficas para a Academia de História, onde executou gravuras celebrativas como *Lançamento ao Mar da Nau Lampadosa* e *Fogo de Artifício,* esta última registra as luminárias do Terreiro do Paço, por ocasião do anúncio oficial do duplo consórcio matrimonial em janeiro de 1728. Quillard obteve reconhecimento como um pintor de "fêtes galantes" da corte joanina. Seu desenho da "Entrada" foi adaptado à pintura de suporte cerâmico provavelmente por Valentim de Almeida, um dos expoentes da arte azulejar do período joanino.[14]

Alguns historiadores, como João Pereira Dias, acreditavam que a obra fosse de Bartolomeu Antunes, comprovado autor dos silhares do claustro do Convento de São Francisco, que são um pouco mais tardios (1737-1740). Porém, a expressão artística e pictórica dos azulejos dos dois templos franciscanos são diferenciadas. Valentim de Almeida teve uma extensa e profícua carreira como pintor de azulejos. É no Brasil que se encontram os trabalhos mais importantes a

---

[13] MECO, José. "O Edifício da Venerável Ordem Terceira de Salvador e seus Azulejos" In Festa Barroca a Azul e Branco pág. 44

[14] Para o historiador José-Augusto França, Quillard foi um "gravador excepcional, superior aos seus contemporâneos da Real Academia de História". Ver França José-Augusto " O retrato na época joanina" In Joanni V Magnífico pág.103

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

ele atribuídos. Além dos azulejos da Ordem Terceira de Salvador, destacam-se as seguintes obras: o conjunto de painéis da Santa Casa da Misericórdia de Salvador (nave da igreja (1722) e salão nobre da Santa Casa de Salvador (1734), Biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas, painéis do piso superior do claustro do Convento de São Francisco de Salvador, silhares da capela-mor do Convento de Cairú, o conjunto da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro e, possivelmente, os azulejos da nave da igreja do Convento de Santo Antônio de Igarassu.

A frontaria da igreja, toda coberta em pedra arenita trabalhada, tratada à maneira de entalhe em madeira, é considerada, pelos especialistas, como a mais original e extraordinária existente no Brasil.[15] O frontispício da igreja dos irmãos franciscanos de Salvador desvia da tipologia arquitetônica inconfundível adotada pelos frades em suas igrejas erguidas no atual nordeste brasileiro, marcada pelas composições triangulares obtidas com a superposição de três pavimentos de larguras decrescentes e a com torre do campanário recuada. As fachadas apresentam uma delicadeza decorativa, um certo movimento com volutas em pedra cinzelada. A obra é atribuída ao arquiteto Gabriel Ribeiro, também responsável pelos embutidos em mármore da escadaria nobre da igreja da Santa Casa da Misericórdia em Salvador e pelo portal do Solar do Saldanha. Devido ao seu ineditismo, a fachada da Ordem Terceira foi associada aos edifícios do barroco hispano-americano, o que é contestado por Germain Bazin e pelos historiadores contemporâneos, que identificam elementos característicos da arte portuguesa do entalhe em madeira.[16] Conforme observou José Meco, "... todos os seus elementos são intrinsecamente portugueses e adotam uma linguagem específica da talha dourada e das estruturas retabulares luso-brasileiras... Este processo foi característico de algumas regiões de deficiente tradição em trabalhos

[15] A igreja de Nossa Senhora da Guia de Lucena na Paraíba, pertencente ao antigo Convento Carmelita, também apresenta a fachada em pedra talhada. Augusto da Silva Telles destaca a influência do ciclo baiano do gado em inúmeras vilas do interior do nordeste, principalmente da Paraíba. Considerando que o coronel Domingos Pires de Carvalho, benfeitor da Ordem Terceira e responsável pela construção da igreja baiana era um expoente da elite criadora de gado da Bahia, as fachadas paraibanas podem ter sofrido influência direta da obra de Gabriel Ribeiro em Salvador.
[16] BAZIN, Germain op.cit pag. 150

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

em pedra, mas onde floresceram inventivas e fantasiosas escolas regionais de entalhadores".[17]

2.2.
A Tradição Azulejar de Portugal

A experiência artística portuguesa foi marcada pelo sentido lírico da decoração complementar à arquitetura. A talha dourada, o brutesco e o azulejo tenderam a harmonizar com a simplicidade das estruturas arquitetônicas. A arte azulejar experimentou no mundo português um desenvolvimento ímpar, quer quanto à forma, quer quanto à função, transformando os espaços arquitetônicos. A azulejaria do final do século XVII, cuja renovação pictórica e temática reflete o despontar do gosto barroco no azulejo, provou ter sido o suporte ideal para as figurações de natureza educativa da fé católica, ganhando da pintura e da estatuária, artes de fraca tradição em Portugal. O maneirismo português revelou-se pouco austero, dotado de um halo de ingenuidade e afetividade. As imagens dos santos eram essencialmente humanas, diferindo da tendência alemã para a abstração ou da espanhola para o trágico. À exceção do período gótico manuelino, os arquitetos portugueses tendiam a preferir as plantas estáveis e retangulares do renascimento, sem atender aos apelos das formas exaltadas do barroco. A tendência portuguesa era para o desenho em superfície, desprovida do sentido de volume. O maior interesse pela superfície do que para a composição espacial favoreceu o desenvolvimento, a difusão e a permanência da arte azulejar. A criatividade nativa observou grande desenvoltura na decoração dos interiores, principalmente a partir da segunda metade do século XVII, com o aparecimento da "igreja toda de ouro", que combinava a decoração da talha dourada com o azulejo azul e branco. O gosto por esta combinação foi profundamente absorvido pela cultura portuguesa, ainda hoje consagrado no dito popular "é como ouro no azul".

[17] MECO, José op. cit. pags:22 e 23

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

Conforme a análise severa de José Augusto França, o estado das artes no Portugal joanino apresentava uma contradição fundamental entre a arquitetura e decoração barroca. Diz França: "À frieza das fachadas e à gravidade espacial dos interiores, opôs-se, cerca de 1675, o magnífico frenesim da talha dourada, que cobre os altares e transborda para as paredes, a ponto de dar origem ao conceito "igreja toda de ouro" . Novos valores sensíveis, cujas vias são mais ingenuamente sensoriais senão sensuais...A talha é (poderá dizer-se?) a "escultura do pobre" e acorda-se bem com o azulejo, "pintura do pobre"... Na realidade, uma e outra substituem a escultura e a pintura eruditas, por via artística que Portugal não possuía". Mesmo enfatizando o caráter "artesanal" do azulejo, o historiador reconhece que a arte azulejar adquiriu expressões novas em Portugal, tendo tido um desenvolvimento profundamente original no período joanino.[18]

Além de ser uma expressão artística enraizada na cultura portuguesa, a produção de azulejos apresentava as vantagens dos baixos custos de produção e de fácil aplicabilidade. Entre os séculos XV e XVIII o azulejo exerceu um papel altamente complexo na cultura lusa e nos seus domínios ultramarinos. Ao contrário da gravura e do desenho, que eram guardados em bibliotecas, o azulejo era assentado em instalações permanentes, em escala arquitetônica, muitas vezes, monumental, o que potencializava sua capacidade comunicativa. O azulejo teve grande difusão no ultramar, cujos territórios receberam intensivamente a produção de Lisboa, formando uma rede complexa de comunicação emitida do centro metropolitano para a periferia colonial. A azulejaria foi a única expressão artística dos tempos coloniais que não contou com criação interpretativa do colono. Por muitos considerada uma expressão artística do colonizador, o azulejo foi um elo eficaz de interpenetração de culturas, de ligação dos dois mundos, colônia e metrópole.

A manufatura de azulejos em Portugal remonta aos tempos medievais, à presença árabe na península ibérica. A azulejaria portuguesa sofreu grande influência do gosto mourisco de Sevilha, a partir do século XV e de Flandres no século XVI, mas foi ao longo do século XVIII que a pintura cerâmica se

[18] FRANÇA, José Augusto op. cit págs 35 e 36.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

expandiu, deixando de ser meramente decorativa, aderindo a novos valores estéticos de expressão erudizante, ou seja, assumindo uma caráter de representação da natureza. O azulejo assumiu uma linguagem formal, uniformizadora, carregada de efeitos cenográficos e motivos figurativos, principalmente, de natureza religiosa. A prevalência da adoção figurativa da pintura cerâmica exigiu encomendas específicas, a serem aplicadas a um determinado espaço arquitetônico, diferentemente das composições geometrizantes em forma de "tapete", que prevaleceram ao longo dos séculos XVI e meados do XVII.

Durante a primeira metade do século XVIII, à época do reinado de D. João V, o azulejo português passou por uma renovação estética, tendendo à figuração representativa com um programa iconográfico específico relacionado a temas bíblicos ou moralizantes. A vasta produção azulejar do período joanino testemunhou a vitalidade do catolicismo, como importante fator de coesão social, durante o reinado do Magnânimo, quando a religião e a política se encontravam intrinsecamente relacionadas. D. João V colocou-se em defesa da ortodoxia católica, das disposições tridentinas à serviço da construção de uma sociedade rigorosamente hierarquizada e conservadora. Em prol de sua política de aproximação com o papado, a Igreja em Portugal tornou-se magnificente, unindo a grandeza da monarquia ao luxo e à pompa do espetáculo religioso. O monarca subsidiava os ritos, o cerimonial e as canonizações. Ele oferecia ricas doações para as dioceses e para as ordens religiosas, em Portugal e no ultramar, bem como apoiava a valorização das construções religiosas através dos projetos de embelezamento dos elementos existentes. A temática religiosa foi uma das marcas definidoras da originalidade do barroco artístico e político português. Foi no contexto de elevação da igreja católica em Portugal, no âmbito da "política romana", que floresceu o azulejo joanino, a um tempo reflexo e instrumento poderoso das relações entre o estado e a igreja católica.

As composições dos azulejos joaninos apresentavam-se seriadas, a partir de obras historiadas, marcadas pela teatralidade dos elementos e pela abundância de ornatos. Encenações faustosas e ilusionistas e narrativas dramáticas inspiradas na ópera barroca italiana, tão condizente à estética barroca vigente na sociedade de então, proporcionaram uma intensidade ímpar a essa produção azulejar, que se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

integrava à arquitetura não como mero revestimento, mas como elemento estruturante. Os silhares geometrizantes de padronagem ou "tapetes", praticamente desapareceram neste período. O azulejo tornou-se uma manifestação artística intrinsecamente de comunicação visual agenciada ao discurso verbal. Este período de extensa fecundidade da produção azulejar em Portugal ficou conhecido como o da "Grande Produção Joanina", e teve larga repercussão na América portuguesa.

Após a ruptura provocada pelo espanhol Gabriel del Barco, que chegou a Portugal em 1669 e passou a adotar a nova estética do "azul e branco", introduzindo o sentido de ilusão e teatralidade da pintura a óleo ao azulejo figurativo, a arte azulejar desenvolvida em Portugal atingiu a sua expressão mais complexa com o chamado " ciclo dos mestres", ativos no começo do século XVIII e integrado por Antonio Pereira, Manuel dos Santos e Antonio Oliveira Bernardes, sendo o primeiro autor dos notáveis azulejos da Capela Dourada na igreja da Ordem Terceira de São Francisco no Recife (1703). A azulejaria da "Grande Produção Joanina" foi tributária da arte desses mestres, que teve início na segunda década do século XVIII, quando se destacaram os pintores Teotônio dos Santos, Valentim de Almeida, Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas. Esses pintores permitiram a expansão da iconografia do barroco romano nos ornatos e nas cercaduras da azulejaria portuguesa, recorrendo a serafins, sanefas, franjas, anjos esvoaçantes e pilastras adornadas. As obras de Bartolomeu Antunes e de Valentim de Almeida tiveram grande difusão no Brasil, sendo o primeiro autor dos painéis do claustro do Convento de São Francisco na Bahia. A Valentim de Almeida são atribuídas inúmeras obras no Brasil, tais como o conjunto azulejar da Igreja do Convento de Santo Antônio de Igarassu e o acervo do claustro e do consistório do edifício da Ordem Terceira franciscana de Salvador.

Os novos parâmetros estéticos alcançados pela azulejaria barroca joanina continham uma manifesta estratégia comunicativa, de natureza multimedial, de articulação à pintura e à gravura. A cenografia proporcionada pelo azulejo passou a ser cada vez mais utilizada, principalmente nas representações litúrgicas, mas também nas palacianas. O azulejo foi um veículo privilegiado de narração de conceitos fundamentais, de conhecimentos, sensações, das formas de olhar o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

mundo sob a perspectiva dos padrões da cultura portuguesa setecentista. O programa iconográfico do azulejo joanino era, em grande parte, dividido entre temas profanos e sagrados, podendo ambos coexistir no mesmo registro e no mesmo espaço. A base figurativa eram as gravuras européias de Flandres e da Holanda, então muito difundidas em Portugal.

Temas profanos como as representações de caçadas ou temas galantes, recorrentes na azulejaria aplicada nos edifícios religiosos, são geralmente associadas a efeitos decorativos. Porém, elas merecem ser interpretadas, para além de seus conteúdos iconográficos, sob uma perspectiva simbólica e moralizante. As cenas da vida cotidiana, presentes em espaços de clausura, mostram a fugacidade dos prazeres mundanos, em contraposição à vida de renúncias, de humildade e do verdadeiro saber advindo do contato com Deus. Os fiéis que atendiam aos serviços religiosos eram confrontados visualmente com as imagens dos prazeres efêmeros e com o percurso duro, porém edificante, do encontro da verdadeira felicidade em Deus. As imagens de natureza serviam como transposições dos jardins do éden, ponto de comunicação entre o divino e o espiritual, em retomada do diálogo interrompido pela Queda do homem.

Nos temas religiosos estrito senso prevalecem as passagens bíblicas do Novo e do Velho Testamento. As representações da *Gênesis*, do *Êxodo*, o *Livro dos Reis* e o *Livro de José* e o *Cântico dos Cânticos* são os assuntos mais comuns. Do Novo Testamento, a escolha recaiu nos momentos-chaves da vida terrena de Cristo. A temática mariana também ocupou um lugar de destaque na iconografia do azulejo. Com o incentivo das políticas tridentinas, a azulejaria joanina instaurou um vastíssimo santoral, ora em representações individualizadas, ora em painéis historiados, condensando os episódios mais conhecidos e exemplares. A hagiografia feminina foi mais restrita, sendo mais freqüentes as imagens de Santa Clara e de Santa Teresa. Santo Antônio e São Francisco foram os santos mais representados, por conta da proliferação dos conventos da família franciscana em Portugal e no além-mar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

2.3.
O Valor Didático da Imagem

A crise religiosa do século XVI questionou a herança espiritual da Idade Média e do Renascimento. A Reforma propunha um retorno às origens do cristianismo, condenando a arte religiosa e suprimindo as imagens do culto. A resposta da Contra-Reforma à crítica protestante foi no sentido de promover uma regeneração da Igreja e de renovação da vida cristã. A intenção era de conquistar aqueles que a Reforma afastara da fé romana. A arte religiosa foi redirecionada e reanimada no sentido de sensibilizar novas consciências. Em vez de rejeitar a arte, a Igreja católica incorporou-a como meio a serviço dos ritos e dos cultos, como "manifestação sensível do dogma", como disse Argan.[19] Foi criada uma "política de imagens" na qual se distinguiam exclusivamente aquelas que se prestavam a uma função útil, educativa e didática. O programa político e social da Igreja de preservar os fiéis da heresia e de conquistar novos adeptos deu ênfase na comunicação por imagem, instrumento de propaganda e de persuasão para a devoção.

A iconografia predominante nas artes decorativas dos templos das ordens religiosas do período tenderam a seguir as imposições formais estabelecidas na XXV sessão do Concílio de Trento (1545-1563). Essas normas determinavam formas e maneiras de expressão artística, conforme os cânones do magistério de Roma, que condenavam como profano o culto renascentista aos mitos pagãos e às formas geométricas e harmônicas herdadas da Antiguidade clássica. O espírito severo da Contra-reforma se manifestou no estilo maneirista, marcado por complexas ambiguidades formais, contenção ascética e efeito de frio desequilíbrio. Importava demolir os princípios profanos do humanismo, baseados na simplicidade clássica e proporções matemáticas da arte renascentista. A estética barroca, também considerada tributária do Concílio de Trento, foi mais transgressora, mais emocional, psicológica, com resultados dramáticos, turbulentos, hipnóticos, buscando atingir a ilusão e a fantasia. Formas e proporções estranhas ao ideal recém conquistado de beleza como resultante do

---

[19] ARGAN, Giulio Carlo. L´Europe des Capitales pag. 14

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

equilíbrio entre as partes e o todo, como preconizado por Alberti, eram empregadas na articulação e planejamento da arquitetura barroca e efeitos de *chiaroscuro* eram obtidos pelo direcionamento da luz em superfícies douradas.

A partir do Concílio de Trento, reformaram-se as sensibilidades, doutrinas e espiritualidades da Igreja, segundo as bases filosóficas da Segunda Escolástica Tomista. O pensamento aristotélico foi retomado com vistas ao acesso à verdade religiosa, a sua demonstração didática e ao seu esclarecimento no combate à incredulidade e à heresia. À razão foi confiada a tarefa de demonstrar os preâmbulos dos dogmas e da fé. A *Poética* de Aristóteles tornou-se o manual dos literatos e dos artistas da época para o estudo da Antiguidade, propagado principalmente pelos jesuítas, empenhados em fundar um novo humanismo latino. Ao analisar o papel do Concílio de Trento e da influência do pensamento aristotélico nas artes, Pierre Francastel, em seu artigo "A Contra-Reforma e as Artes na Itália no Fim do Século XVI", acrescenta "Não se trata mais de pedir à própria Antiguidade uma lição teórica, com o segredo de seus métodos, mas interpretar e deformar a antiguidade clássica de modo a fazê-la contribuir com os desígnios da nova Igreja com a satisfação dos gostos artísticos da época".[20]

O esforço de renovação da vida religiosa deveria abranger a todos os cristãos, alcançar as aspirações das massas, daí terem sido valorizadas as ordens religiosas de grande impacto social, sobretudo as mendicantes. O clero secular também foi submetido à reforma, visando garantir a unidade doutrinal da Igreja. As reformas tridentinas passaram por sucessivos momentos ao longo da época Moderna. Inicialmente, urgia reformar a instituição através de medidas legais e disciplinares. Logo em seguida, foram adotadas medidas pastorais, com vistas à formação do clero. No decorrer do século XVII, houve um incentivo à formação teológica e canonística dos religiosos e dos fiéis, com base num vasto programa educacional com modelos e guias para o ensinamento da doutrina cristã, com realce na vida exemplar dos santos e dos mártires da igreja. Foi decretado o culto aos santos, suas relíquias e imagens, não porque se acreditava em uma força

---

[20] FRANCASTEL, Pierre. "A Contra-Reforma e as Artes na Itália no Fim do Século XVI" In A Realidade Figurativa pág. 416

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

divina inerente a esses objetos. As relíquias e as imagens dos santos mereciam ser honradas e cultuadas por remeterem aos originais que representam. O decreto tridentino colocava o valor didático das imagens no mesmo nível que o cultual, comungando do fundamento da filosofia tomista do caráter abstrato do conhecimento, que consiste em abstrair do objeto a espécie sensível ou inteligível que corresponde à essência das coisas.

O fervor místico desencadeado pela Contra-Reforma, voltado para uma ação popular de conquista das massas, fez amplo uso retórico da imagem como parte do processo de catequese e de meditação contemplativa. A defesa e a revalorização da imagem é uma das principais características da cultura do barroco. A imagem passou a exercer uma função específica de demonstração e persuasão, em um mundo imerso em uma crise de consciência, no qual foi perdida a unidade religiosa e os signos de uma ordem única. A imagética barroca estava associada a uma pedagogia, baseada em não somente dar a ver mas que põe as coisas diante dos olhos. Em meio às alternativas religiosas e às revoluções cartesiana e científica de Galileu e Copérnico, a arte barroca foi a expressão sensível do dogma e veículo a serviço da Igreja.

As imagens, produzidas sob a inspiração do culto dos santos e mártires da Igreja, eram baseadas em um severo programa iconográfico determinado pelas autoridades eclesiásticas, contrárias às imagens profanas e pagãs. As figuras da antiga mitologia eram não apenas avaliadas de uma forma moralista, mas eram também, de modo definitivo, amoldadas à fé cristã. As clausuras dos conventos passaram a ser destinadas a propósitos exemplares. Havia uma "política de imagem" comandada pela Igreja destinada a persuadir através da acentuação do caráter espetacular do rito e do culto. Ao analisar o sentido persuasivo das imagens de devoção da cultura barroca católica, Argan sublinha que "no século XVII, a igreja não se contenta em reformar a iconografia tradicional conforme as novas vias da imaginação; engajada numa ação mais de propaganda que de polêmica, ela tende a fixar, para servir de exemplo e encorajamento, a iconografia de novos santos" [21] Para Pierre Francastel, o culto à vida dos santos inscrevia-se

[21] ARGAN, Giulio Carlo. op. Cit pag. 81

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

em uma disposição da Igreja reformada em acatar o gosto popular: " O misticismo de Trento encontra sua expressão na arte, mas trata-se de uma imageria de caráter nem trágico, nem espiritual, mas teatral e beato".[22]

2.4.
A Azulejaria da "Escola Franciscana do Nordeste"

O revestimento azulejar foi muito utilizado nos templos franciscanos durante o período de expansão da "Escola Franciscana do Nordeste", não apenas com propósito utilitário, ecológico e decorativo, mas pela sua função espiritual, como suporte de imagens persuasivas da fé católica. Embora a escolástica franciscana tenha tido uma orientação mais agostiniana, neoplatônica, em que a tensão entre fé e razão estava mais atenuada, por acreditarem que as verdades religiosas são reveladas ao homem *ab antiquo*, na intimidade de sua consciência, os frades não deixaram de seguir a doutrina do Concílio de Trento, que preconizava a utilização intensiva da imagem como instrumento eficaz de conversão para a divulgação do catecismo e do catolicismo. Os franciscanos recorreram, até mais do que outras ordens religiosas no Brasil, na reconstrução de seus templos, à pujança decorativa e à utilização de imagens com os símbolos dos mandamentos, dos sacramentos e dos pecados capitais. As cenas das vidas de São Francisco e de Santo Antônio, bem como os milagres alcançados por esses santos formam a temática mais recorrente na azulejaria das edificações que integram a "Escola Franciscana do Nordeste".[23]

Se os planos construtivos dos franciscanos traduzem uma certa permeabilidade em relação às condições humanas e ecológicas do meio colonial, e a adoção freqüente de silhares azulejares vieram reforçar ainda mais o sentido de adaptação ao clima tropical, os programas iconográficos de seus acervos

---

[22] FRANCASTEL, Pierre. op. cit pag. 421

[23] Sobre a escolástica franciscana Ver ABBAGNANO, Nicola Dicionário de Filosofia. Pág. 23. Os grandes mestres da doutrina franciscana, tais como Alexandre de Hales, Robert Grosetete, S. Boaventura, Roger Bacon, Duns Scot, eram agostinianos, em oposição à tendência aristotélico - tomista dos doutores dominicanos.Também Santo Antônio de Lisboa (1195-1231), quando ingressou aos quinze anos no Mosteiro de São Vicente de Fora e, posteriormente, no Convento de Santa Cruz, em Coimbra, recebeu formação teológico-filosófica de raiz platônico-agostiniana, sendo considerado um dos mais importantes doutores da pré-escolástica franciscana.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

cerâmicos, porém, permaneceram imunes à flexibilização dos padrões e às influências locais, já que o azulejo, importado da Metrópole, exercia um papel uniformizador, trazendo a carga ideológica da igreja católica reformada de Portugal. No Brasil, pelo menos até a Independência, os conjuntos cerâmicos instalados em arquiteturas religiosas ou civis eram exclusivamente manufaturados e oriundos de Portugal, especialmente de Lisboa, centro de maior tradição em pintura, onde se encontravam as principais oficinas com ligações com a cultura artística européia. Vejamos, pois, alguns exemplos mais representativos dos conjuntos azulejares aplicados às edificações da "Escola Franciscana do Nordeste".

Os conventos franciscanos de Olinda e de Salvador formam os núcleos de azulejaria religiosa mais importantes do Brasil, exemplares raros, verdadeiros testemunhos da transformação da arte do azulejo português no século XVIII.

O Convento de Nossa Senhora das Neves em Olinda, fundado em 1585, foi o primeiro que os capuchos de Santo Antônio estabeleceram na Custódia do Brasil. A construção original foi fortemente danificada pelos invasores holandeses, sendo reconstruída depois de 1650. A partir de então, o edifício passou a abrigar um rico e variado acervo cerâmico. A azulejaria incorporada ao claustro cumpre o programa iconográfico de ilustração dos passos da vida de São Francisco de Assis, baseado no livro *D. Seraphici Francisci Totius Evangeliciae Prefectonis Exemplaris Admiranda Historia*, que foi ao prelo em Lisboa em 1730, com gravuras do artista flamengo Francisco Harrewyn, ativo em Portugal desde 1720, ano da fundação da Real Academia de História, para a qual veio convidado como mestre-gravador.[24]

Na sala da portaria, antiga capela de Santa Ana, há um imponente painel de azulejos, cuja figuração refere-se à vida de Santa Ana, distribuídos nas seguintes cenas: "Nascimento de Santa Ana", "Anunciação de Nossa Senhora e sono de São José", "Casamento da Virgem", "Nossa Senhora com o menino", "Santa Ana ensinando a Virgem a Ler", "Anjo aparecendo a Santa Ana com Nossa Senhora e

---

[24] SIMÕES, Santos. Azulejaria Portuguesa no Brasil pag. 239

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

Menino", "Nascimento de Nossa Senhora" e "Morte de Santa Ana". Os azulejos da casa capitular, os mais antigos do Convento (1650-70), são do tipo "tapete", de composição geométrica.

Na sacristia, os painéis, em azul e branco, apresentam "São Francisco recebendo os estigmas" e o "Menino de Jesus aparecendo a Santo Antônio". Conforme Santos Simões, esta obra pode ser datada de cerca de 1717-1720.[25](14). A igreja tem ao todo 12 painéis recortados que ilustram cenas da vida de Nossa Senhora, dispostos em ordem narrativa, a partir dos evangelhos de São Lucas e de São Mateus, dos Atos dos Apóstolos e dos Eclesiásticos, conforme constam nas legendas de cada painel. Os quadros marianos apresentam as cenas: "Apresentação da Virgem ao Templo", "Casamento", "Anunciação", "Visitação", "Adoração dos Pastores", "Circuncisão", "Adoração dos Magos", "Apresentação de Jesus no Templo", "Fuga para o Egito", "Pentecostes", "Coroação da Virgem" e "Morte de Nossa Senhora". Os azulejos da nave da igreja são datados da segunda metade da década de trinta do século XVIII.

Assim como o Convento das Neves de Olinda, o Convento franciscano de Santo Antônio de Igarassu, fundado em 1588, e também reconstruído após a invasão holandesa (1652), apresenta um rico acervo azulejar. As paredes da nave da igreja são recobertas por painéis cerâmicos cuja temática é a hagiologia de Santo Antônio de Lisboa, em especial, os passos do santo nos quais se revelam sua ação na proteção aos fracos, aos humildes e aos desamparados. Os painéis tematizam as seguintes passagens: "Milagre e Cura de Menino por Imploração da Mãe", "Milagre do Sermão aos Peixes", "Milagre da Ressurreição da Criança", "Milagre da Cura do Pé do Fidalgo", "Franciscano em Oração", "Santo Antônio Desembarcando Depois do Naufrágio", "Milagre do Salvamento do Frade Durante a Construção de um Convento". "O Achado do Tesouro", "Santo Antônio Escrevendo um Sermão Inspirado pelo Anjo", "Virgem Aparecendo a Santo Antônio", "Milagre da Mula", "Dois Frades em Oração".

---

[25] SIMÕES, Santos. op. cit.pag.245

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

A pesquisa referente à interpretação das cenas hagiográficas dos painéis da igreja de Igarassu revelou que os esses foram inspirados em um conjunto de gravuras intitulado *Vita Sancti Antonii Paduani, Ordinis Minorum, Magnis Miraculis, Signis ac Prodigiis Illustrata*. Os desenhos são de autoria de Thomas Scheffler (1700-56) e o impressor Martin Engelbrecht (1672-1755). A obra azulejar é atribuída a Bartolomeu Antunes, um dos mais destacados mestres da "grande produção joanina", conforme o estudo realizado pelo historiador José Monterroso Teixeira, por ocasião das obras de restauro do acervo artístico da igreja empreendido pela Fundação Ricardo Espírito Santo Silva durante os anos de 1998–99. No claustro de Igarassu, não existem azulejos. Na sacristia, o revestimento azulejar é de cerca de 1765-70. A figuração apresenta emblemas antonianos, incluindo a cruz de Santo Antônio.[26]

O Convento de Santo Antônio de Sirinhaém, município situado na zona açucareira pernambucana, também guarda um importante conjunto de azulejos representando temas franciscanos. A data de sua fundação é de 1630. Os painéis da nave e do altar mor da igreja são de cerca de 1740 e apresentam os seguintes temas: "São Francisco Ajoelhado em Frente de um Altar Onde o Crucificado lhe Fala", "São Francisco Levado por Amigos", "Um Prelado lança o Hábito a São Francisco", "Visão de São Francisco Junto à Cruz", "Sonho do Papa e Tentação de São Francisco" "Anjo Empunham a Corda Franciscana e uma Caveira", "São Francisco e o Crucifixo Alado", "Missa de São Francisco com o Cão Ajoelhado", "São Francisco a ser Alimentado por Anjo", "Dois Eremitões Junto ao Poço e São Francisco Cavalgando um Burro", "Anjos com Emblemas das Chagas", "São Francisco em Oração ao Qual Aparece um Anjo". O historiador Mario Barata confirma a pesquisa do Frei Bonifácio Muller, que identifica as imagens do Convento de Sirinhaém à mesma fonte dos azulejos do Convento de Nossa das Neves de Olinda, o livro *D. Seraphici Francisci Totius Evangelicie Perfectionis Exemplqaris Admiranda Historia.*

---

[26] TEIXEIRA, José Monterroso. "Revestimento Azulejar" In Igreja de Santo Antonio de Igarassu, Memória e Futuro, Continuidades Barrocas pag. 54

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

Ainda em Pernambuco, a nave da igreja do Convento franciscano de Santo Antônio do Recife apresenta composições azulejares, cuja figuração se refere à vida e aos milagres de Santo Antônio de Lisboa, baseada nas gravuras da obra *Annales Ordinis Minorum*, de Waldding, principal historiador da ordem franciscana.[27] No claustro, e no corredor de acesso à sacristia, os 27 painéis de azulejos, considerados um dos mais importantes do Brasil, representam cenas inspiradas nas gravuras de Demarne da *Histoire Sacreé de la Providence* . Os painéis em azul e branco ilustram desde a criação do céu e da terra à construção da torre de Babel, conforme a bíblia. As pinturas cerâmicas da Capela do Rosário expõem imagens iconográficas da devoção do Rosário, de grande importância para a catequese da colônia. Os azulejos foram instalados a partir de 1703, quando os franciscanos restauraram o edifício que fora cercado por muralhas e transformado no Forte Ernestus, durante a ocupação holandesa e, logo após a rendição, utilizado para os serviços religiosos da igreja anglicana.

Uma das expressões mais ricas desta série encontra-se na Capela da Ordem Terceira de São Francisco, contígua ao Convento de Santo Antônio, conhecida por "Capela Dourada", erguida em 1696 e freqüentada pela elite mascate coeva, os azulejos, em azul e branco, não são predominantes e procuram imitar o azulejo holandês. O interessante é que, assim como o acervo azulejar dos Terceiros de Salvador, o tema é profano. Mas, ao contrário do templo soteropolitano, a iconografia dos azulejos não faz referência ao poder temporal nem às representações simbólicas da monarquia lusa. Os painéis, considerados de grande qualidade artística, mostram cenas de caça: um archeiro a cavalo perseguindo um animal, a caça ao coelho, ao pássaro, ao macaco e ao pavão. Caçadores armados de arco caçam o leopardo, o javali e o veado. Conforme documentação encontrada nos arquivos da Ordem, a encomenda ao Mestre Antônio Pereira data de 1703, anterior, portanto, ao período da "Grande Produção Joanina". A barra azulejar em azul e branco compõe o panejamento da decoração em talha dourada que emolduram as pinturas de motivos franciscanos, as quais Joaquim Cardozo identificou terem sofrido a influência da pintura de Murillo do Convento de São Francisco de Sevilha. A Capela Dourada do Recife, com sua talha em cedro

[27] SIMÕES, Santos. op. cit pág 260

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

recoberta em ouro fino de vinte e dois quilates é considerada uma das jóias da arte religiosa do barroco luso-brasileiro. Assim como o templo dos Terceiros franciscanos de Salvador foi fundado por um representante dos criadores do gado e da cana de açúcar da Bahia, a Capela Dourada do Recife teve origem ligada à riqueza dos mascates, elite financeira e comercial da cidade, que se opôs aos tradicionais senhores de engenhos situados em Olinda. Ela traduz o gosto pela opulência das elites locais reunidas nas Ordens Terceiras franciscanas do início do século XVIII no Brasil. O requinte estético da Capela Dourada mereceu de João Cabral de Mello Neto o seguinte poema:

> O barroco prolixo
> com todos os seus tiques,
> e o reto tão correto,
> direto ao que insiste,
> são linguagens que raramente coexistem:
> só os vi na Capela
> Dourada do Recife.
> E não sei de outro exemplo,
> Nem me lembro que ouvisse,
> de linguagens casarem
> de armas e de alma em riste.[28]

O Convento de Santo Antônio de João Pessoa, um dos mais destacados exemplares da "Escola Franciscana do Nordeste", de 1591, possui um dos mais importantes acervos cerâmicos do Brasil. Há azulejos por todo o templo, no adro, na sacristia, no claustro, inclusive na torre da igreja. A temática religiosa, porém, prevalece no corpo da nave da igreja. Nos vastos painéis que recobrem a nave, a figuração narra a história de José do Egito em cenas sucessivas, entremeadas apenas por motivos arquitetônicos ou por elementos da natureza, como árvores. No Convento de Santo Antônio de Cairu, fundado em 1650, quando a custódia do Brasil se tornou independente da Província franciscana de Portugal, há azulejos em quase todos os espaços do templo, formando um dos acervos mais ricos das construções franciscanas do período. A igreja e o claustro apresentam azulejos

---

[28] MELLO NETO, João Cabral de. "A Capela Dourada do Recife" In Poemas Pernambucanos pág. 120
A pedra fundamental da Capela Dourada foi lançada em 1696, sendo o mestre de obra e arquiteto, o homem de negócios Antonio Fernandes de Matos. Conforme pesquisas de Prof. Antonio Gonsalves de Mello, Antonio Fernandes de Matos (1640/101) era minhoto e , no Recife, tornou-se um dos maiores comerciantes de sua época, integrante do movimento mascate do Recife. Ver SILVA, Leonardo Dantas Pernambuco Preservado págs. 179 e 180

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

azul e branco com figurações de vasos de flores e golfinhos. Na capela-mor predominam os painéis figurados com cenas da vida e dos milagres de Santo Antônio: "O Milagre da Mula", "Pregação aos Peixes", "Ceia em Casa de Incrédulo" e "Cura da Criança Paralítica". A obra é atribuída a Bartolomeu Antunes, cerca de 1740. Na capela de Santa Rosa de Viterbo, onde as paredes são completamente revestidas por azulejos, as figurações aludem à vida de Santa Rosa de Viterbo.

Na Bahia, o Convento franciscano de Salvador é o segundo mais antigo do Brasil, fundado em 1587. O revestimento azulejar do claustro é considerado a expressão máxima do joanino colonial. O conjunto cerâmico teria chegado ao Brasil entre 1749-50, como um presente do Rei D. João V. Nas paredes do piso inferior do claustro estão 37 painéis provenientes da oficina lisboeta de Bartolomeu Antunes, identificados com as gravuras do pintor flamengo Otto Van Veen (1555-1629) que ilustram a obra de edificação moral "*Theatro Moral de la Vida Humana y de toda la Philosophia de los Antigos e Modernos*". Este livro foi publicado pela primeira vez em 1608 , sob o título "*Emblemas de Horácio*", ainda hoje encontrado na biblioteca do Convento. O conjunto das representações pretende aproximar o indivíduo de uma conduta exemplar, baseado nos capítulos do "*Grande Livro do Mundo*". Não se trata de propalar as virtudes da vida exemplar de um santo, mas de uma nova moral coletiva. Os quadros têm uma finalidade edificadora, ligada à tradição romana de educação retórica associada à moral cristã.

No primeiro painel do lado esquerdo do claustro está expressa a virtude do silêncio, exigência para se entrar neste espaço de meditação. As virtudes da justiça e da verdade ocupam o centro do segundo painel. A mesma virtude foge dos vícios protegendo a figura de Palas, no terceiro painel. Os ensinamentos prosseguem afirmando que nunca a preguiça conduzirá a um bom resultado. A figura da prudência entre a avareza e a prodigalidade predominam no painel 5. A mulher rodeada de anjos representa a pureza da natureza. No quadro seguinte, Palas e Hermes simbolizam a sabedoria e a eloquência, que se entrepõem entre a incontinência e a vaidade. No último painel da parede, um grupo de filósofos recebe um homem que é conduzido pelo tempo. Neste quadro, o ensinamento faz

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

uma síntese das representações anteriores, a natureza demonstra que o tempo afasta os vícios e abre caminho à virtude. Na outra parede, o primeiro painel mostra a figura de um velho esperando a chegada das virtudes. As quatro idades do homem: a infância, a adolescência, a maturidade e a velhice estão representadas mostrando a efemeridade da vida. A mensagem do painel seguinte diz que só a virtude e os vícios permanecem imutáveis à ação do tempo. Os quadros mais interessantes desse conjunto formam uma sequência relativa à morte, como algo que só resta na memória das virtudes.

Na parede oposta, a narrativa inicia-se com o painel sobre a necessidade de se encontrar a sabedoria para o aperfeiçoamento da natureza humana. O que importa é a comunicação com Deus, para a cura da alma. Os ensinamentos seguintes pregam o valor da amizade e da concórdia sobre os vícios da inveja, da vilania e da luxúria. Nos últimos quadros do claustro é feita a apologia da agricultura e do contato com a terra como fonte de bem aventurança. A vida no campo distancia o homem da ambição e da ilusão dos centros urbanos. A virtude é a consciência de que a riqueza é um fardo, uma prisão, a qual só os sábios são capazes de superar.

Os painéis do claustro do Convento estão diretamente relacionados à *ars rhetorica* . A sucessão das cenas pintadas no azulejo mostram as virtudes cardeais consagradas pela arte da retórica cristã, através de técnicas de persuasão da linguagem aplicadas à visualidade. A estética barroca, como vimos, representou uma reação ao neoplatonismo maneirista, que teve como fonte a Poética e a Retórica de Aristóteles e suas derivações humanistas e latinas. O princípio fundamental do barroco *ut pictura poesis* coloca a questão essencial da *mimesis* relacionando-a à imaginação e à memória, produzindo, muitas vezes, um efeito de catarse. Conforme demonstrou Argan, a utilização da arte da retórica nas artes visuais, como *elocutio*, tem origem no século XVI veneziano, com Giorgioni, Ticiano e Tintoreto, que introduzem os sentimentos humanos ao rigor da lógica demonstrativa. O gênero retórico utilizado na arte barroca a partir do século XVII foi o demonstrativo. As cenas de histórias religiosas predominantes nas pinturas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

barrocas articulam uma nova idéia de tempo (o presente se encontra com a experiência do passado e a perspectiva de futuro) á estrutura espacial da obra. [29]

O acervo azulejar do claustro do Convento de São Francisco de Salvador é, reconhecidamente, um dos núcleos cerâmicos do período joanino mais importantes do Brasil, pois expressa lapidarmente as matrizes da retórica do barroco religioso. Simétrico e ao mesmo tempo oposto ao Convento, os azulejos da sala do consistório e do claustro da Ordem Terceira dos irmãos seráficos têm igual relevância, mas apresentam uma diferença fundamental, destacando-se pela singularidade das temáticas apresentadas. Embora, provavelmente, instalados à mesma época e partilhando as mesmas características estilísticas da "Grande Produção Joanina", os silhares do claustro do convento e da Ordem Terceira apresentam narrativas figurativas muito distintas entre si. As representações do "Teatro Moral da vida Humana e de Toda Filosofia dos Antigos e dos Modernos" dos azulejos do Convento estão referidas às virtudes morais propaladas pela igreja a partir do Concílio de Trento. São imagens de ensinamento e persuasão e afirmação dos valores inerentes à fé católica, não diretamente relacionados à política de divulgação da vida exemplar dos santos, igualmente incentivada pela igreja reformada. Embora estejam assentados em espaço religioso, os azulejos da Ordem Terceira apresentam uma temática desviante dos padrões religiosos preconizados pela igreja da Contra-Reforma. As cenas representadas nos azulejos dos leigos franciscanos estão referidas ao registro da cidade-capital e de uma passagem importante do rito da monarquia portuguesa, de inegável dimensão política. São imagens de persuasão do poder temporal.

Os silhares espalhados ao longo das quatro paredes do claustro dos Terceiros mostram o aparato da Entrada na capital do casamento de D. José, então Príncipe do Brasil, com a infanta espanhola Dona Maria Ana Vitória de Boubon. Os azulejos evocam três momentos desse espetáculo oferecido à população de Lisboa em 12 de fevereiro de 1729: o cortejo fluvial formado em Montijo, o desembarque em Belém e a Entrada em Lisboa. O painel inicial mostra o bergantim real e outros barcos no rio Tejo. A paisagem ao fundo é da antiga

[29] ARGAN, Giulio Carlo. op. cit pags. 31 e 32

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

Aldeia Galega, atual Montijo. Na seqüência, o litoral de Belém e os barcos em aproximação ao Palácio dos Condes da Ponte. Nos painéis seguintes sucedem-se cenas do cortejo urbano onde estão representados os principais arcos triunfais de arquitetura efêmera que se estenderam desde o Largo da Esperança ao Terreiro do Paço. Estão destacados os desfiles das carruagens, dos nobres e dos soldados. As imagens de fundo da cidade de Lisboa, porém, são, na maior parte, fictícias. Trata-se do único registro visual conhecido da Entrada lisboeta das bodas reais e também a única representação pictórica em azulejo de um evento como este. Na sala do consistório, os dez quadros cerâmicos registram vistas da Lisboa oriental, compreendendo os edifícios do Terreiro do Paço até as Xabregas. Na parte central, a Alfândega, o Terreiro do Paço e a Ribeira Velha. Depois sucedem-se o Castelo e a Sé, o Convento de Santa Clara e a Bica do Sapato, o Forte de Santa Apolônia e o Convento de Santos, a Cruz da Pedra, o Forte de Nossa Senhora da Madre de Deus, o Convento da Madre de Deus, o Convento de Xabregas e o Palácio do Unhão. Esta série, com trechos da topografia lisboeta, tem grande valor documental, uma vez que o grande terremoto de 1755 alterou consideravelmente a ordenação urbana da época joanina.

Os painéis azulejares do claustro e da sala do consistório do edifício da Ordem Terceira de São Francisco destacam-se também dos principais conjuntos da azulejaria aplicada aos demais templos da "Escola Franciscana do Nordeste", em que predominam a pregação hagiográfica, presente nos ricos templos franciscanos construídos ou reconstruídos a partir do fim do século XVII na faixa litorânea correspondente ao atual nordeste brasileiro, conforme descrição acima. Os azulejos da Ordem Terceira de Salvador fogem do programa temático-narrativo santoral dos silhares azulejares dos edifícios religiosos franciscanos do período, largamente comprometidos com o culto dos santos, refletindo a consciência crescente da importância da hagiografia como um dos instrumentos de afirmação da identidade católica do reino. Os azulejos dos Terceiros são uma rara exceção, na medida em que sua iconografia não reflete diretamente as estratégias religiosas adotadas para a "política romana", cuja eficácia consistia em apresentar Portugal como um reino livre de heresias, distinguido pela unidade católica, formando com suas colônias "uma pátria de santos". Com efeito, a temática dos silhares cerâmicos dos Terceiros aduzem às estratégias de uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

cultura política barroca, da "política regalista" do monarca, de prestígio do rei e de fortalecimento das prerrogativas do estado através do reforço de suas representações simbólicas.

A azulejaria do Convento e do edifício da Ordem Terceira dos franciscanos em Salvador, concentra, em seu conjunto, as bases estruturais da dimensão histórica da cultura do barroco: a religiosidade da fé católica reformada e a presença centralizadora da Monarquia Absoluta. De acordo com Maravall, o surgimento das características da cultura barroca no século XVII estava relacionado "ao poder político e religioso com a massa de súditos".[30] O propósito religioso das imagens do claustro do convento e a natureza incontestavelmente política das imagens do claustro e do consistório do edifício da Ordem Terceira manifestam o dirigismo pragmático característico da cultura do barroco, em que a imagem, já autônoma, servia com um recurso eficaz no sentido de dominar e as mentes e os comportamentos do homem de então. As imagens eram utilizadas como instrumentos de um espírito de propaganda, seja dos assuntos da fé ou do poder temporal. Na azulejaria do convento dos frades e no edifício vizinho dos leigos franciscanos de Salvador a eficácia do recurso visual foi duplamente mobilizada, no sentido de despertar sentimentos religiosos e políticos. Os painéis de azulejos aludem à persuasão ideológica da cultura barroca, tanto no campo religioso como do poder político.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210200/CA

[30] MARAVALL, Antonio José. op. cit pág. 46 e 47