

A DINÂMICA DE PINTURAS E ESTAMPAS RELIGIOSAS QUE CONFIGURAM OS ARTEFATOS DA FÉ

Silveli Maria de Toledo Russo¹

Não obstante a observância da riqueza das manifestações e variedades pictóricas subjacentes ao desenvolvimento da produção de oratórios domésticos no Brasil, julga-se importante neste artigo lançar um olhar para uma meritória especificidade ibérica e os desdobramentos de sua experiência.

OBSERVAÇÕES ACERCA DE ORATÓRIOS INDO-PORTUGUESES

Entre os oratórios indo-portugueses, distintos na forma e na ornamentação, destacam-se aqueles de pousar, facilmente transportáveis. Como descreve o historiador português Rafael Moreira, em “A Circulação das Formas”, a realização de tais artefatos acontecia tanto em solo oriental por mãos de artistas orientais sujeitos à influência lusa, como por artistas portugueses “indianizados” ou sujeitos aos modelos e padrões orientais; e também, por artistas indianos que se dirigiam a Lisboa e permaneciam trabalhando diretamente para a corte. (MOREIRA, 1998-2000: 533)

Seguindo as conceituações de Moreira, compreende-se a importância da religião nesta altura e salienta-se a relevância do papel de ‘solicitante’ de artefatos religiosos que as missões portuguesas do Oriente adquiriram neste processo. Destaca o autor que:

[...] sobretudo no âmbito do espírito catequético da Contra-Reforma, revela-se, pois, a todos os níveis fundamental para o entendimento do despontar e implantação das manifestações artísticas luso-orientais, designadamente do indo-português, devido à escassez de peças de culto e conseqüente decisão de recorrer à mão-de-obra local, até como meio de propaganda e introjeção psicológica nas comunidades nativas. (MOREIRA, 1998-2000: 538)

Ocorre lembrar que a cidade de Goa foi um dos maiores centros de produção da arte indo-portuguesa, por certo, pelo fato de abrigar importantes institutos religiosos. Diante disso, ainda

¹ Arquiteta. Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

cabe salientar, contudo, outra apresentação de Rafael Moreira; oportunamente, um trecho de relevante carta enviada a D. João III, em 1545, pelo padre Miguel Vaz, antigo vigário-geral da Índia, conferindo parecer de pintores gentios em Goa.

Em Goa acostumavam os pintores gentios pintar imagens de Nosso Senhor, Nossa Senhora e dos outros santos e vende-los pelas portas. Defendi-lhes isto o mais que pude com provisões também dos governadores. Entre esses havia um que era dos outros mocadão, homem principal deles e que olha pelo que fazem, de grande habilidade neste mester de pintar e o melhor oficial de todos. Este, porque tinha dado palavra de se vir comigo, a este reino ver-se com os bons oficiais que cá há e acabar de aprender e fazer-se também cristão, pintava nas igrejas e casas de portugueses retábulos. Fez em Goa muitos em que ganhou bem sua vida. [sem grifo no original] (MOREIRA, 1998-2000: 539)

Os oratórios entalhados encontram-se entre as criações mais notáveis, em que se observa uma fusão artística operada na Índia pelos artistas locais, inspirados, por certo, seguindo as conceituações de Rafael Moreira, na obra aqui citada, em modelos portugueses continentais e na solicitação corrente do culto católico. Um exemplar, o oratório-relicário, ainda do século XVI, resguardado no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Portugal, apesar de apresentar-se no contexto de uma cenografia tipicamente cristã, não deixa de ser um testemunho da interação ornamental infundida entre Ocidente e o Oriente.

Infere-se dos artistas executores um peculiar respeito conferido ao tratamento dado à pintura e identificação das imagens, levando em conta seus atributos, tipos físicos e vestimentas, caracterizados por uma força expressiva própria. Sobre o exercício da tradição de culto religioso domiciliar e a importância da atuação dos oratórios e altares na devoção familiar e pessoal.

O tratamento dos ornatos, a técnica de filigrana utilizada, bem como os traços fisionômicos das figuras dos santos, deixa notar o trabalho de um artista indiano. Nota-se ainda o tema das relíquias autênticas sobre a cruz que, como já referido, teve seu valor veementemente reafirmado pelo Concílio de Trento. De inspiração cristã, além da imagem de Nossa Senhora e de Jesus Crucificado, destacam-se os santos apóstolos, figuras tutelares da Igreja, tais como os santos

mártires: São João Evangelista², São Pedro³ e São Paulo⁴, todos eles representados de acordo com seus respectivos tipos iconográficos e atributos característicos. Aos dois últimos é conferido o título de ‘Príncipe dos apóstolos’, por razão de sua proximidade com Jesus e importância na difusão de Sua palavra.

De forma sintética, diante do cenário supracitado, permite-se afirmar que este exemplar de oratório-relicário, mesmo absorvendo o repertório figurativo e simbólico das imagens religiosas aclamadas pelas diretrizes tridentinas, assume-se como expressão de sua conjuntura civilizacional, ou melhor, de concepção plástica oriental, implicitamente conotadas com a mentalidade e tradição cultural daquele espaço geográfico, díspares dos exemplares que caracterizam o universo ocidental.

Outras peças contribuem para evidenciar o proeminente trabalho indo-português, como a representação alcançada por outro exemplar, já do século XVIII, resguardado no acervo do Museu de Évora, em Portugal; pequeno templete que, à semelhança de um retábulo, resulta na conjugação de duas componentes, designadamente, de uma, eminentemente, estrutural definida por elementos arquitetônicos de destacada complexidade escultórica (entalhe, douração e policromia) e de outra pictórica, assegurada pelas figurações representadas.

Os colunelos, delgados, são uma das componentes mais originais, apresentando esguios meios-corpos de anjos, com as asas cruzadas no peito e prolongadas por caudas de serpente, forma híbrida possivelmente influenciada pelas Naginas hindus, que, segundo discorre o historiador português José Meco, em “Os Construtores do Oriente”, a arte indo-portuguesa sempre utilizou. Na

2 Apóstolo e evangelista, São João acompanhou os passos mais importantes da vida de Cristo. Apesar de ter sobrevivido ao suplício de que foi alvo, atirado em uma tina com óleo fervendo e da qual escapou incólume, é considerado um mártir. Apelidado de Apóstolo Virginal (por ser o mais novo de todos), iconograficamente, é representado como um jovem imberbe, e apresenta, como principais atributos, um livro ou tina, uma águia (que lhe teria servido de púlpito enquanto redigiu os seus textos), um cálice ou taça com uma serpente ou um pequeno dragão (alusiva a uma outra prova de que foi vítima, ou seja, a de beber uma poção venenosa da qual saiu vitorioso graças a seu exorcismo com o sinal da cruz). (Cf. RÉAU, 1958: 708-720; SCHENONE, 1992: 527-530).

3 Pedro e seu irmão André foram os primeiros discípulos a serem chamados por Jesus. Primariamente Simão, recebe do Senhor o nome de Pedro, como sinal do seu papel na construção da futura Igreja. A Pedro, o Apóstolo dos Judeus, o Senhor confia as chaves do reino celeste e da Sua Igreja, que se estabelecem como o seu principal atributo e símbolo do seu poder. Do ponto de vista iconográfico, é caracterizado como um homem grande, envelhecido, e com barba curta. Pode apresentar-se vestido como apóstolo, de toga com a cabeça e os pés nus, ou como papa, envergando o *pallium* e a tiara cônica ou de tripla coroa. Exibe, como principais atributos, as chaves (normalmente uma de ouro e outra de prata referente, respectivamente, às portas do céu e da terra), a cruz invertida (com referência ao seu martírio, ao qual foi condenado sob ordem de Nero e crucificado de cabeça para baixo), a rede de pescador, em alusão à sua profissão original, e a tiara pontifical. (Cf. RÉAU, 1959: 1076-1100; SCHENONE, 1992: 621-630). Uma publicação que incorpora um estudo iconográfico consagrado aos santos e a Jesus Cristo.

4 Originalmente com o nome de Saúl, após a sua conversão (com mais de vinte e cinco anos de idade) altera-o para Paulo, como sinônimo da sua humildade (em latim, *Paulus*, significa pequeno). Transforma-se no mais extraordinário missionário da nova religião, pregando especialmente entre os pagãos. Vítima de martírio no mesmo dia que Pedro, na qualidade de cidadão romano, Paulo tem o privilégio de ser decapitado, ao contrário de Pedro, crucificado como um escravo. Padroeiro dos missionários, o seu tipo iconográfico é constante desde o século IV, caracterizando-se como um homem de porte pequeno, calvo, de rosto alongado, olhos remelosos, nariz aquilino, testa alta e barba escura e pontiaguda. O seu atributo mais peculiar é a espada, em alusão ao suplício de que foi alvo, a decapitação. (Cf. RÉAU, 1959: 1034-1050).

parte superior da peça, nota-se a presença de um escudo envolvido por um rosário, com o emblema dos Dominicanos, encimado por uma coroa possivelmente alusiva a Nossa Senhora Padroeira de Portugal. (MECO, 1998)

O templete fecha-se por meio de portas compostas por folhas articuladas, dispostas em dois grupos laterais, unindo-se ao meio da face frontal. Todas as folhas apresentam figuras (cabeça e tronco), formando uma “Galeria dos Reis de Judá”, como expressa José Meco. A parte interior do oratório acolhe a imagem de Nossa Senhora com o Menino que figura, sobre uma peanha de madeira entalhada e de concepção indianizada, em especial o conjunto de seis dragões que envolvem o pedestal, do qual desabrocha uma flor de lótus.

Esta peanha serve de suporte ao globo, com cabecinhas aladas de anjos, de marfim, por entre as quais surge uma serpente, pisada por uma Nossa Senhora; esta, de madeira entalhada e policromada, eleva-se com o rosto, as mãos e a imagem do Menino Jesus de marfim. Cabeças de anjos aladas e serafins também aparecem entalhados; estes últimos, com os braços estendidos, sustentam uma coroa real sobre a cabeça de Nossa Senhora, a simbolizar, segundo José Meco, “sua consagração por D. João IV como padroeira de Portugal, após a Restauração”. (MECO, 1998: 325)

A Imaculada Conceição, idealização e pureza feminina, é a mais relevante das idealizações de Maria, por denotar, ao mesmo tempo, “os conceitos de pureza e de pecado que envolvem o corpo e a alma”. A este último respeito, lembre-se que o período de maior atuação da monarquia espanhola a favor da Imaculada Conceição coincidiu com a fase de domínio sobre Portugal e as Américas (1580-1640). Daí infere-se justificar a decisão da monarquia portuguesa em consolidar um culto nacionalista dirigido a Nossa Senhora da Conceição em Portugal, no ensejo da restauração de seu poder. Foi assim, segundo Maria Beatriz Mello e Souza, por meio de uma promessa, que D. João IV proclama a Imaculada Conceição padroeira de Portugal e de suas colônias, a partir de 1646. (MELLO E SOUZA, 1990/1992: 347)

Esta autora, seguindo as afirmações de Luis de Moura Sobral, acrescenta ter sido por meio do culto mariano, especialmente imaculista, que D. João IV “quis provar a legitimidade de seu poder, ligando a dinastia de Bragança, que ele iniciava, como primeiro monarca português que deu origem a um culto nacionalista de Maria”, diga-se afixando-a tanto como símbolo da

restauração monárquica como “símbolo para aqueles que buscavam justificar a conquista portuguesa no Brasil”. (MELLO E SOUZA, 1990/1992: 347) A Imaculada Conceição de estirpe branca, como imagem idealizada pelos portugueses, chegou assim ao Brasil, como já dito anteriormente.

Interessa acrescentar que durante os séculos XVII e XVIII, grande parte do espaço geográfico da hispano-américa experimentou, da mesma forma um forte sentimento religioso produto da Contrarreforma e do pensamento católico, nesta conjuntura, herdado da Espanha. Os acervos museológicos hispano-americanos, a exemplo dos colombianos, atestam o proveito de uma particular diversidade tipológica de oratórios com cenas do Antigo e Novo Testamento.

OBSERVAÇÕES ACERCA DE ORATÓRIOS HISPANO-AMERICANOS

Nas representações de alguns exemplares localizados no acervo do Museo de Arte Colonial, Bogotá, vislumbra-se a iconografia da festa da Natividade, conduzindo nosso olhar àquilo que permanece invisível ou, até mesmo, incompreensível: o sentido da Encarnação. Segundo o historiador francês Jean-Yves Leloup (Cf. LELOUP, 2006), a iconografia da festa da Natividade inspira-se no Evangelho de Lucas para o nascimento e no Evangelho de Mateus para os magos. Antes dos magos, os pastores próximos dos animais e da natureza recebem o Anúncio da Presença de Deus entre os homens.⁵

É certo que tais figuras, antes de serem ornamentais, comportam-se como estruturas simbólicas. Todo o sistema de signos usados reafirma a catequese e alude constantemente aos princípios da fé. Neste sentido, recuperam-se as palavras de Maurice Rheims (RHEIMS, 1959), discorridas na Introdução, no momento em que o autor define o caráter da cultura material como uma sequência de signos metacríticos, cujo sentido mantém-se disperso por toda uma variedade de atribuição e apropriação.

Neste entrecho, antes de dar prosseguimento a este enfoque, importa reiterar o que se propôs neste capítulo, ou seja, um estudo, sobretudo sob o ponto de vista do espírito da sociedade da época em análise. Deste ponto, entende-se que na América colonial, a cultura do Barroco - expressa como manifestação da cultura dos séculos XVII e XVIII e como representação do

⁵ Segundo Leloup, os pastores avançam por um caminho de confiança e de Fé, ao passo que os magos se encontram em um caminho mais longo: o do conhecimento. Sua longa caminhada e a pura fidelidade à Estrela os levam a descobrir que Aquele que buscavam ao longe, nas alturas, nos astros, dorme sobre a palha. Os três magos representam as três idades da vida. (Cf. LELOUP, 2006: 49)

impulso da Igreja Católica a valorizar as expressões da arte no conjunto de suas ideias - propiciou a evangelização dos povos que aqui se encontrariam, nativos ou não, e a consequente intervenção sobre suas tradições próprias, num processo de contato que Gruzinski definiu como mestiçagem cultural. (GRUZINSKI, 2001.)

O emprego de gravuras vindas de diversos países europeus foi absolutamente comum em toda a América, para a confecção de imagens que tinham como propósito explicitar e divulgar as mensagens cristãs. A arquiteta colombiana María del Pilar López⁶ relata que em Santa Fé circularam importantes livros cujo escopo contemplava o correto modo de realizar um tema religioso.

Exemplo disso é a obra intitulada “*El Pintor Christiano, y Erudito o Tratado de los Errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*”, publicada em Madrid, em 1782, sobre os postulados de pintores como Francisco Pacheco e Antonio Palomino. (LÓPEZ, 1993: 204)

Seguindo as observações de López, interessa notar ainda que desde o instante da conquista em terras hispano-americanas, “con el reconocimiento del indígena como súbdito de la Corona”⁷, houve a preocupação de instruí-lo na doutrina cristã. Os manuais ou cartilhas didáticas, intitulados de catecismos e publicados pelo Estado e pela Igreja, foram utilizados como um recurso efetivo à conversão dos nativos. (LÓPEZ, 1993: 209)

Também, outra historiadora colombiana, Laura Murcia, com base nas referências de manuais didáticos - tal como o “*Devotíssimo Tratado en que se declara el modo que fe ha de tener para rezar en Santo Rosario de Nuestra Señora repartido por los fiete dias de la femana*”, impresso em Sevilha em 1780, bem como nas várias estampas e imagens inseridas nos próprios oratórios, hoje resguardados em coleções públicas e privadas de Bogotá, indicam a presença assídua da Imaculada, com destaque para Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário (MURCIA, 2003: 34) inclusive, nesses acervos, como lembra López, aparecem muitos quadros com temas religiosos cujos doadores são de população indígena.

Das reproduções colombianas e respectivo tratamento plástico, destaca-se, sobretudo o oratório denominado “*Retablo Tríptico de la Inmaculada*”, com a representação central de Nossa

6 LÓPEZ, María Del Pilar. “El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII. Ensayos”. *Historia y Teoría Del Arte*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

7 “Com o reconhecimento do indígena como súdito da Coroa”. [tradução e interpretação minhas]

Senhora da Conceição, em madeira talhada e policromada, cuja fatura, segundo Murcia, pode ser atribuída a um artífice *quiteño*, assim como as quatro esculturas que acompanham a peça: Santa Rita, Santa Bárbara, São Domingo e Santo Antonio.

Interessa expor, em continuação ao já dito sobre a Imaculada Conceição em subitem anterior, que a Espanha foi o país que mais se empenhou na divulgação da Imaculada Conceição e na afirmação de seu dogma. É no período pós-reconquista que a mesma passa, com muita ênfase, a figurar-se como símbolo do ideal de pureza, de valor ‘religioso e político’, influenciando a devoção imaculista na religiosidade portuguesa e, conseqüentemente nas Américas.

Foi nos anos finais do século XVI e no início do seguinte, de acordo com Mello e Souza, que o tipo iconográfico da Imaculada Conceição, assim como se pode reconhecê-la na colonização da América portuguesa, alcança seu formato: baseado na descrição escatológica da mulher do Apocalipse e da Virgem das Litanias. Deste modo, encontra-se a ‘Puríssima’, na pose de oração sobre o crescente de lua, pisando na serpente, vestida de sol, coroada de 12 estrelas e cercada com alguns dos símbolos do Cântico dos Cânticos.

Como neste último exemplar colombiano, muito frequentemente a Imaculada aparece sobre um globo terrestre, neste caso, conformado sem cabeças de anjos, mas corroborando com os traços mais característicos do vocabulário imaculista, ou seja, o crescente de lua e as mãos postas em oração. Também, a imagem de Santa Bárbara, com seus atributos comuns e mais representativos, a saber: a torre com as três envasaduras, a palma de mártir e a espada, símbolo de sua execução, encontra-se acolhida com bastante frequência nos oratórios de Santa Fé.

No entanto, López assinala que, em muitos casos e seguindo uma tradição local, Santa Bárbara apresentou-se também com o seio decepado, quiçá numa fusão de imagens, especificamente com a de Santa *Águeda*, também martirizada, que tinha como principal atributo, o seio decepado (LÓPEZ, 1993: 205). Neste contexto, não obstante a especial devoção por São Francisco de Assis, São Augustinho, Santo Inácio e, os já citados, São Domingo e Santo Antonio, considera-se a invocação das diversas virgens como a principal presença nos oratórios domésticos.

Com relação à imagem do Menino Jesus, interessa lembrar que, particularmente, apesar de sua figura não ter sido citada com ênfase nas disposições do Concílio de Trento, as cenas relacionadas ao nascimento e à infância de Cristo, como um símbolo de salvação, assim como no Brasil,

“llegó a ser la imagen más repetida en los oratorios” daquele contexto. “Tomó varias posiciones, en actitudes de protección, de bendición, de doliente, niños dormidos y el Niño de la Gloria”,⁸ adverte Pilar López. Suas representações não foram poucas: surgiram meninos com globo, com livro, com cetro, muito provavelmente como aqueles que se podem contemplar nos acervos públicos brasileiros.

Nota-se que várias das manifestações religiosas em vigor na América colonial, particularmente na América portuguesa, tanto nas práticas cotidianas de devoção como ainda no próprio envolvimento dos fiéis diante das celebrações litúrgicas, em especial da santa missa, tinham como pressuposto, como bem alerta Guilherme Pereira das Neves, a busca pela proteção sobrenatural contra os eventuais dissabores da vida terrena. (NEVES, 2000: 114-130)

No decurso das ponderações reunidas aqui, salienta-se novamente as palavras de Hector Schenone acerca do que caracteriza a ‘Vida dos Santos’; ou seja: a abundância de fenômenos pasmosos, de portentos inverossímeis a potencializar, e muito, a essência do milagre e que pertencem mais ao âmbito do mágico que do religioso. (SCHENONE, 1992: 26)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LELOUP, Jean-Yves. **O ícone: uma escola do olhar**. São Paulo: Unesp, 2006.

LÓPEZ, María Del Pilar. “El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII. Ensayos”. **Historia y Teoría Del Arte**, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

MECO, José. **Os Construtores do Oriente Português**. Porto: CNCDP, 1998.

MELLO E SOUZA, Maria Beatriz. “A Imaculada Conceição, Símbolo do *Chiaroscuro* no Barroco Brasileiro”. In: **Revista Barroco**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto; Prefeitura Municipal de Ouro Preto, n. 15, 1990/1992.

8 “Chegou a ser a imagem mais concorrida nos oratórios” [...] “Tomou várias posições, em atitudes de proteção, de benção, de sofrimento, meninos jesús em descanso e o Jesús Menino da Glória” [tradução e interpretação minhas]. (LÓPEZ, 1993: 206).

MOREIRA, Rafael. “A Circulação das Formas”. In: **História da Expansão Portuguesa**, vol. 2. Lisboa: Temas e Debates, 1998-2000, p. 533.

MURCIA, Laura Liliana Vargas. **Retablo Tríptico de la Inmaculada**. Bogotá: Museo de Arte Colonial / Ministerio da Cultura, 2003.

NEVES, Guilherme Pereira das. “Um mundo ainda encantado: religião e religiosidade ao fim do período colonial”. In: **Oceanos**, n. 42, abril/ junho, 2000, pp. 114-130.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l’Art Chrétien**, vol. III, tomo 3^o. Paris: Universitaires de France, 1959.

RHEIMS, Maurice. **La vie étrange des objets: histoire de la curiosité**. Paris: Plon, 1959.

SCHENONE, Hector. **Iconografía del Arte Colonial**, vol. II. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.