

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Rafael Zampa de Sousa

Os desenvolvimentos da Iconografia franciscana entre Europa e Brasil, o caso do frontispício da igreja de São Francisco de Assis em São João del Rei, MG

Juiz de Fora

2024

Rafael Zampa de Sousa

Os desenvolvimentos da Iconografia franciscana entre Europa e Brasil, o caso do frontispício da igreja de São Francisco de Assis em São João del Rei, MG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção de título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano

Juiz de Fora

2024

de Sousa, Rafael Zampa.

Os desenvolvimentos da Iconografia franciscana entre Europa e Brasil, o caso do frontispício da igreja de São Francisco de Assis em São João del Rei, MG / Rafael Zampa de Sousa. -- 2024.

131 f. : il.

Orientadora: Raquel Quinet de Andrade Pifano

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Igreja São Francisco de Assis. 2. São João Del Rei. 3. Franciscanismo. I. Pifano, Raquel Quinet de Andrade, orient. II. Título.

Rafael Zampa de Sousa

AS FONTES ICONOGRÁFICAS PARA A TALHA DO FRONTISPÍCIO DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS EM SÃO JOÃO DEL REI- MG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 12 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Doutora Raquel Quinet de Andrade Pifano - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora/IAD

Doutor Marcos Olender

Universidade Federal de Juiz de Fora/ICH

Doutora Letícia Martins de Andrade

Universidade Federal de São João del-Rei/PGHIS

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Raquel Quinet de Andrade Pifano, pela importante orientação e dedicação, na construção deste trabalho.

À Professora Doutora Letícia, e ao Professor Doutor Marcos Olender pela disponibilidade e participação nas bancas de qualificação e de defesa dessa dissertação, e por toda contribuição.

Ao amigo André Colombo, pelo grande apoio e dedicação, durante o todo o processo do curso de mestrado e pelo importante auxílio neste trabalho.

À colega de mestrado Elza Vieira, por toda ajuda e pela disponibilidade.

Ao Lucas Rodrigues, por toda atenção, cuidado e suporte no texto.

Ao Luzca, pelo carinho e boa vontade

Aos amigos de trabalho Cida Santos e Val, pelas dicas e pelo estímulo.

Aos meus pais e irmãos, obrigado por tudo.

“o teatro sacro encenava com maior intensidade os valores da fé”

(BASTOS, 2011, p. 72).

RESUMO

A Igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei é uma edificação icônica da arquitetura e da arte colonial brasileira. Sua exemplaridade está em seu complexo sistema de composição arquitetônica e especialmente na riqueza de seus elementos decorativos, internos e externos. A presença de dois expressivos conjuntos de talha em pedra fornece a possibilidade de novas análises mesmo no contexto da diversificada abordagem historiográfica existente sobre essa edificação. A partir do estudo da portada e o do frontão, buscamos investigar as fontes iconográficas utilizadas para a elaboração da decoração do frontispício. Para isso buscamos estabelecer as bases da iconografia franciscana, explorando as suas origens europeias e os seus trânsitos, identificando o programa iconográfico franciscano desenvolvido na península itálica, especialmente após a Contra Reforma, assim como a presença franciscana, e seus programas iconográficos, no Império português. Dedicamos também ao estudo da presença dos franciscanos no Brasil e especialmente em Minas Gerais, a partir de uma revisão bibliográfica sobre a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del-Rei, desde a constituição da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis e a edificação da sua primitiva capela, até a substituição da antiga capela e a construção da atual igreja. A partir de análise da talha do frontispício buscamos identificar as possíveis fontes iconográficas, os desafios da tradução das gravuras para a talha em pedra, explorando as relações do programa iconográfico da portada e frontão com as fontes gravadas. Também buscamos compreender quais eram as funções teológicas e políticas das representações iconográficas aí encontradas.

Palavras-chave: Igreja São Francisco de Assis, São João Del Rei, Frontispício, Fontes iconográficas.

ABSTRACT

The Church of São Francisco de Assis de São João del-Rei is an iconic building of Brazilian architecture and colonial art. Its exemplarity lies in its complex system of architectural composition and especially in the richness of its decorative, internal and external elements. The presence of two expressive sets of stone carving provides the possibility of new analyzes, even in the context of the diversified historiographic approach that surrounds this building. From the study of the portal and the pediment, we sought to investigate the iconographic sources used for the elaboration of the decoration of the frontispiece.

For this, we seek to establish the foundations of Franciscan iconography, exploring its European origins and its transits, identifying the Franciscan iconographic program developed in the Italian peninsula, especially after the Counter-Reformation, as well as the Franciscan presence, and its iconographic programs, in the Portuguese Empire. We also aimed to study the presence of the Franciscans in Brazil and especially in Minas Gerais, from a bibliographic review of the Church of the Third Order of Saint Francis of Assisi of São João del-Rei, from the constitution of the Venerable Third Order of Saint Francis of Assisi and the construction of its primitive chapel, till the replacement of the old chapel and the construction of the current church. From the analysis of the frontispiece carving, we sought to identify the possible iconographic sources, the challenges of translating the engravings for the stone carving, exploring the relationships of the iconographic program of portal and pediment with the engraved sources. We also sought to understand which were the theological and political functions of the iconographic representations found there.

Keywords: St. Francisco de Assisi Church, São João Del Rei, Frontispiece, Iconographic sources.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. Uma das 12 iluminuras que ilustram a hagiografia de São Boaventura.....	20
FIGURA 02. Maestro Di San Gregorio - O Terzo Maestro D’Anagni. San Francesco, circa 1229-1230. Subiaco (Roma), Sacro Speco.....	21
FIGURA 03. Bonaventura Di Berlinghiero. San Francesco e sei storie della sua vita, 1235. Pescia (Pistoia), Igreja di San Francesco.	22
FIGURA 04. Estigmatização de São Francisco - Giotto – Basílica Superior de Assis, 1296 – 1304.....	23
FIGURA 05. Estigmatização de São Francisco – Giotto - Museu do Louvre, 1295 - 1300.	23
FIGURA 06. Giovanni Bellini – São Francisco em êxtase.	24
FIGURA 07. São Francisco recebe os estigmas, de Ticiano Vecellio, segunda metade século XVI.....	28
FIGURA 08. São Francisco em adoração ao crucifixo, de Carracci, 1583.....	29
FIGURA 09. São Francisco mostrando o crucifixo, de Carracci, 1584.....	29
FIGURA 10. São Francisco contemplando um crânio, de Cigoli, 1604/07.....	30
FIGURA 11. São Francisco de Assis recebe os estigmas, de Pomarancio, segunda década século XVII.....	31
FIGURA 12. São Francisco consolado por um anjo tocando, de Guido Reni, 1605/10.....	32
FIGURA 13. São Francisco recebe os estigmas, de Guido Reni, 1629.....	33
FIGURA 14. São Francisco pregador entre os companheiros da arquifraternidade dos SS. Estigmas, de Guido Reni, 1629.....	33
FIGURA 15. São Francisco reconfortado pelo anjo, de Orazio Gentileschi, 1612/14.....	34
FIGURA 16. São Francisco, de Guercindo, 1633.....	35
FIGURA 17. São Francisco estigmatizado, de Guercindo, 1633.....	36
FIGURA 18. Êxtase de São Francisco de Assis, de Cesare Franczano, primeira metade século XVII.....	37
FIGURA 19. São Francisco recebe os estigmas em Alverne, de Andrea Vaccaro, século XVII.	38
FIGURA 20. São Francisco de Assis em oração, de Candlelight Master, primeira metade século XVII.....	39
FIGURA 21. São Francisco de Assis, Santo Antônio de Pádua e São Boaventura de Bagnoregio, de Andrea Lilio, século XVII.....	40

FIGURA 22. São Francisco de Assis abraça os pés da Cruz, de Alessandro Magnasco, primeira metade século XVIII.....	41
FIGURA 23. A visão de São Francisco, de Biagio Miniera, primeira metade século XVIII.....	42
FIGURA 24. Convento de Santo Antônio dos capuchos – Guimarães – Portugal.....	46
FIGURA 25. Estigmatização de São Francisco (1517-1530), oficina de Jorge Afonso, convento de Jesus de Setúbal.....	47
FIGURA 26. Degolação dos cinco Mártires do Marrocos, de Francisco Henriques, igreja de São Francisco de Évora – Portugal.....	48
FIGURA 27. Aparição do Anjo a Santa Clara, Santa Inês e Santa Coleta (1517-1530), oficina de Jorge Afonso, convento de Jesus de Setúbal.....	49
FIGURA 28. Santos Mártires do Marrocos, oficina de Jorge Afonso, convento de Jesus de Setúbal.....	50
FIGURA 29. S. Boaventura, S. Antônio e S. Bernardino de Siena (1517-1530), oficina de Jorge Afonso, convento de Jesus de Setúbal.....	50
FIGURA 30. Convento de Santo Antônio, Cairu, Bahia.	55
FIGURA 31. Convento de Santo Antônio, Igarassu, Pernambuco.....	56
FIGURA 32. Igreja de Santo Antônio, Convento de São Francisco, João Pessoa, Paraíba....	56
FIGURA 33. Convento de São Francisco, Olinda, Pernambuco.....	57
FIGURA 34. Igreja do Convento de São Francisco, Salvador, Bahia.....	58
FIGURA 35. Convento e Igreja de Santo Antônio, Paraguaçu, Bahia.....	58
FIGURA 36. Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.....	59
FIGURA 37. Convento de São Boaventura, Itaboraí, Rio de Janeiro.....	59
FIGURA 38. Convento de São Francisco, São Paulo, São Paulo.	60
FIGURA 39. Convento de Santo Antônio e Capela de São Francisco, Santos, São Paulo.....	60
FIGURA 40. Convento e Igreja Franciscanos de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, São Paulo.	60
FIGURA 41. Convento e Igreja Franciscanos de Nossa Senhora da Conceição, Angra dos reis, Rio de Janeiro.	61
FIGURA 42. Convento franciscano de Nossa Senhora do Amparo, São Sebastião, São Paulo.	61
FIGURA 43. Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.....	63
FIGURA 44. Igreja São Francisco de Assis, Mariana, Minas Gerais.....	63
FIGURA 45. Igreja São Francisco de Assis, São João del Rei, Minas Gerais.....	64
FIGURA 46. Portada da igreja São Francisco de Assis, São João del Rei.....	87

FIGURA 47. Detalhe da composição da portada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei.	88
FIGURA 48. Detalhe da verga da portada da igreja São Francisco de Assis, São João del Rei.....	89
FIGURA 49. Detalhe dos anjos da portada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei.	89
FIGURA 50. Detalhe dos brasões da Ordem Franciscana (esquerda) e da Coroa Portuguesa (direita) na Portada Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei.....	91
FIGURA 51. Escudo franciscano na Igreja de São Francisco de Assis, em Extremoz Portugal.	92
FIGURA 52. Brasão da fachada da Casa de Despachos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis no Porto – Portugal.	92
FIGURA 53. Frontão da igreja de São Francisco de Assis, João Pessoa – Paraíba.	93
FIGURA 54. Frontão do portal da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Salvador – Bahia.....	93
FIGURA 55. Detalhe dos brasões da coroa de espinhos na Portada Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei.	94
FIGURA 56. Detalhe do medalhão com Nossa Senhora da Conceição, igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São João del Rei.....	97
FIGURA 57. Detalhe do medalhão com Nossa Senhora da Conceição, igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....	97
FIGURA 58. Detalhe portada igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Rio de Janeiro. Data desconhecida.....	98
FIGURA 59. Detalhe portada igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei.....	98
FIGURA 60. Gravura de Nossa Senhora da Conceição publicada no livro Horas Marianas. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.....	99
FIGURA 61. Detalhe da talha da Imaculada Conceição, igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São João del Rei.	100
FIGURA 62. Detalhe da gravura da Imaculada Conceição, gravura do livro Horas Marianas.....	100
FIGURA 63. Portada da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto - Minas Gerais.....	101
FIGURA 64. Portada da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, São João Del Rei - Minas Gerais.	101
FIGURA 65. Frontão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei.....	104

FIGURA 66. Risco para a Igreja de São Francisco em São João del Rei – Museu da Inconfidência – Ouro Preto – MG.....	105
FIGURA 67. Frontispício de Missal impresso na Antuérpia em 1712. Acervo Museu da Liturgia (Tiradentes-MG).	108
FIGURA 68. Detalhe do frontão da igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis, Salvador – Bahia.....	110
FIGURA 69. Detalhe fachada igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Salvador, - Bahia.....	110
FIGURA 70. Medalhão da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto - Minas Gerais.	111
FIGURA 71. Frontão da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, São João Del Rei - Minas Gerais.....	111
FIGURA 72. Detalhe da obra “Genealogia dos Reis de Portugal” (c. 1530-1534) por António de Holanda.	113
FIGURA 73. O milagre de Ourique e a apresentação dos escudetes a D. Afonso Henriques por Cristo. (António José Pereira - século XIX)	113
FIGURA 74. Detalhe da pintura de Peter Paul Rubens, estigmatização de São Francisco, 1615-1616.	116
FIGURA 75. Estampa de Missal com a representação da estigmatização de São Francisco de Assis, impresso na Antuérpia em 1712. Acervo Museu da Liturgia (Tiradentes – MG) Foto do autor (2021). [inversão da imagem elaborada pelo autor].	116
FIGURA 76. Detalhe do “Risco para frontispício para a Igreja de São Francisco em São João del Rei” – Museu da Inconfidência – Ouro Preto – MG. Banco Safra.....	117
FIGURA 77. Detalhe do Frontão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei. Foto: Ricardo André Frantz (2015).	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1: A ICONOGRAFIA FRANCISCANA: ORIGENS E TRÂNSITOS.....	17
1.1. A representação de São Francisco de Assis na Península Itálica.....	17
1.2. O programa iconográfico franciscano em solo italiano na Contrarreforma.....	24
1.3. A presença franciscana e os programas iconográficos no Império português.....	42
1.4. Os Franciscanos no Brasil Colônia.....	51
CAPÍTULO 2: A IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE SÃO JOÃO DEL REI.....	65
2.1. Os franciscanos, a constituição da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis e a edificação da sua primitiva capela.....	65
2.2. A substituição da antiga capela e a construção da nova igreja.....	70
CAPÍTULO 3: A TALHA DO FRONTISPÍCIO: FONTES ICONOGRÁFICAS E FUNÇÕES SIMBÓLICAS.....	82
3.1. A Portada.....	86
3.2. Entre papel e pedra: o programa iconográfico da portada e as fontes gravadas.....	90
3.3. O Frontão.....	103
3.3.1. O sentido iconográfico do frontão.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124

INTRODUÇÃO

A Igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei, embora já tenha sido explorada de forma muito consistente pela historiografia da arte, ainda possui nuances importantes de serem exploradas. O presente estudo intitulado “*Os desenvolvimentos da Iconografia franciscana entre Europa e Brasil, o caso do frontispício da igreja de São Francisco de Assis em São João del Rei, MG*” visa explorar a talha ornamental localizada na grande fachada deste templo que, ao lado da sua congênere em Ouro Preto, sintetiza o vultuoso surto artístico da Minas colonial. Buscaremos neste estudo compreender os possíveis modelos iconográficos que podem ter servido de base para a ornamentação da talha em pedra do elegante frontispício, que apresenta em sua forma artística os principais símbolos da Ordem Franciscana.

A grande admiração pela arquitetura ímpar do edifício e a época da sua construção me levaram a estudar sobre esse templo e buscar entender como ocorreu a criação dos elementos artísticos escultóricos da sua fachada, estabelecendo relações com possíveis fontes. Para isso foram feitas comparações das diversas partes que compõe todo o conjunto de talha externa da portada e do frontão da igreja, através de imagens e análises formais e descritivas, sempre buscando estabelecer relações de datas, locais em que foram feitas e como se deu esse transito para construir pontes através de uma análise comparativa tendo como base a comparação das soluções plásticas e iconográficas dos modelos e do objeto de estudo.

Esta dissertação de mestrado está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo intitulado *A iconografia franciscana: origens e trânsitos* discutimos os principais aspectos da história da cultura visual em torno da iconografia de São Francisco. Partindo das primeiras representações do santo na Idade Média, exploramos o desenvolvimento de sua imagética em consonância com o próprio desenvolvimento da devoção a São Francisco na longa duração da arte europeia.

No segundo capítulo intitulado *A Igreja da Ordem de São Francisco de Assis de São João del-Rei* apresentamos um sucinto estudo de caso sobre os aspectos arquitetônicos do monumento. Nesse capítulo, buscamos compreender as condições de sua construção, a história da sua consolidação enquanto monumento religioso a serviço da ordem franciscana de

São João del-Rei e também apresentamos breve documentação e bibliografia pertinentes à compreensão do templo estudado.

Neste segundo capítulo, pretendemos apresentar o resultado do desenvolvimento de um estudo de caso da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em São João del-Rei. Para compreender as condições de sua construção, empreenderemos uma síntese da história da instalação da Irmandade Terceira de São Francisco de Assis e o processo de edificação da Igreja, importante referência da arte colonial em São João Del Rei. Abordaremos a história da irmandade de São Francisco de Assis e a edificação da Igreja, a partir da busca da identificação dos comitentes das obras no âmbito da irmandade de São Francisco de Assis. Procuramos identificar os entalhadores na Igreja de São Francisco de Assis, assim como promover uma caracterização do acervo de talha presente na Igreja de São Francisco de Assis.

Abordaremos com atenção especial o trabalho de talha externa em pedra, composta especialmente da portada e frontão, por serem elementos de grande valor iconográfico. Acreditamos que a riqueza e a profusão de elementos de entalhe, com a representação de temas emblemáticos dos franciscanos, tornam esse templo um objeto passível de diversas análises que podem oferecer contribuições sobre os processos de produção da escultura e entalhe, especialmente através do cotejamento de outras fontes visuais do período.

Além de promover estudo sobre a edificação a partir da bibliografia existente sobre a cidade de São João del-Rei, buscaremos acessar as fontes primárias existentes no acervo histórico da Venerável Ordem Terceira de São João Del Rei. A partir de bibliografia especializada, podemos analisar a historiografia referente à história da arte colonial que aborda esse templo, já que sobre ele versam vários estudos realizados ao longo do século XX, como escritos do arquiteto modernista Lúcio Costa, German Bazin e Mirian Andrade Ribeiro de Oliveira, entre outros.

Em função da existência no acervo do Museu da Inconfidência, de um ‘risco’, datável do século XVIII, a partir do qual se atribuiu o projeto arquitetônico da referida Igreja, ou parte dos seus elementos integrados, ao Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho utilizaremos também algumas obras que embora estejam relacionadas às tentativas de revisão e desconstrução dessa atribuição, traz contribuições históricas e levantamentos documentais, como os realizados por Oyama de Alencar Ramalho, o que nos faz compreender melhor as diversas visões existentes sobre esse templo emblemático.

No terceiro e último capítulo intitulado *A talha do frontispício: fontes iconográficas e funções simbólicas* apresentamos as principais contribuições do presente estudo. Em especial, estabelecemos – através do panorama comparativo – possíveis fontes iconográficas (gravuras principalmente) que podem ter servido de base para a talha em pedra do frontispício da fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei. Em especial, buscamos inferir considerações a partir da análise morfológica da talha em pedra em comparação com as fontes visuais coletadas, a fim de considerarmos relações de proximidade entre os modelos elencados e as obras, partindo da análise dos ornamentos e figuras presentes entre a portada e o óculo e, por fim, os ornamentos e elementos figurativos do frontão.

Por fim, este estudo busca compreender as relações entre arte e conteúdo religioso, no sentido de buscar os possíveis sentidos da imagem enquanto linguagem pedagógica das coisas da fé católica. Nesse último sentido, explorar os significados pertinentes à iconografia franciscana materializada na fachada do templo e o provável impacto que essa iconografia teria naqueles que vislumbrassem o monumento cujo conteúdo artístico esteve intrinsecamente relacionado com os preceitos do Concílio de Trento e intimamente vinculado à Coroa.

CAPÍTULO 1: A ICONOGRAFIA FRANCISCANA: ORIGENS E TRÂNSITOS

1.1. A representação de São Francisco de Assis na Península Itálica

A devoção a São Francisco de Assis tem início na Itália, no século XIII, época em que viveu o santo. Neste primeiro capítulo, estabeleceremos um panorama da iconografia franciscana, ou seja, a representação dos temas franciscanos pela produção artística, de sua origem até o século XVIII. Para que seja possível compreender as transformações contrarreformistas, interesse principal desse estudo, aprofundaremos nas análises das representações artísticas ligadas à devoção ao santo italiano a partir do século XV, no contexto da reforma religiosa e da Contrarreforma, momento em que sua devoção será difundida através da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em diversos pontos do mundo. Buscaremos compreender as transformações, desde a origem e ao longo dos seus trânsitos para outras regiões do mundo, especialmente durante a era moderna, procurando investigar e refletir sobre suas relações com projetos políticos coloniais.

Podemos destacar ainda que, no panorama dos estudos de iconografia religiosa, compreende-se que o estudo das representações sobre São Francisco relaciona-se primeiramente ao ciclo hagiográfico, conforme destaca Louis Réau (2008). Veremos também que a temática franciscana também será abordada posteriormente com o denominado ciclo cristológico, a partir de quando o santo passará a ser representado junto com o Cristo. Para a compreensão dos temas artísticos, há necessidade de uma introdução à hagiografia do santo, para que o contexto discursivo da obra de arte seja conhecido. Panofsky (1979) denominou de

análise pré-iconográfica a etapa do seu método iconográfico, em que se faz uma análise prévia, uma identificação da temática da obra.¹

Partindo das pesquisas de Jacques Le Goff, historiador medievalista e importante biógrafo de São Francisco, apresentaremos alguns aspectos relevantes sistematizadas pelo autor. Sua obra revela-nos o personagem São Francisco de Assis, a partir de estudos de hagiografias anteriores de religiosos, como Tomás de Celano e São Boaventura, escritas ainda no século XIII. O autor destaca que “São Francisco inspirou desde cedo uma literatura na qual lenda e história, realidade e ficção, poesia e verdade estão intimamente ligadas” (LE GOFF, 2001, p.58).

São Francisco nasceu em Assis, na Itália, no ano de 1182. O seu nome de batismo é Giovanni di Pietro di Bernardone, filho de Pietro e de Giovanna Bernardone, ricos comerciantes de tecidos, e “cresceu no meio das vaidades dos filhos deste século”, diz São Boaventura². Segundo Santos (2019), ele é um personagem emblemático para a história da Igreja católica:

Ele foi seguidor do evangelho, sendo o primeiro que se tem notícia a ter recebido os estigmas, e também de ter sido capaz de realizar milagres como o próprio Cristo. Por ser um modelo de santidade nos séculos XII e XIII e um determinante influenciador na nova cristandade que se formava, acabou sendo considerado um personagem fundamental para se estudar a cultura em que ele estava inserido (SANTOS, 2019, p.5).

A hagiografia *Vie et miracles de saint François d'Assise* (A vida e os milagres de São Francisco de Assis), escrita por São Boaventura por volta de 1260 e ordenada pelo Capítulo Geral da Ordem Franciscana, tornar-se-ia a partir de então a história oficial de São Francisco, visto que histórias anteriores foram quase todas destruídas, sendo uma exceção a “*Vita Prima Sancti Francisci*”, escrita por Tomás de Celano, anterior à obra escrita por Boaventura. Segundo Santos (2019, p. 5), além de ter se tornado a fonte mais importante sobre a vida do Santo, essa obra hagiográfica conta com miniaturas pintadas que ilustram a vida de São Francisco (figura 01). Essas miniaturas que ilustram o texto representam as principais etapas da vida do santo, como os estigmas, a sua santidade e a habilidade de realizar milagres.

¹ Segundo Panofsky os estudos iconográficos para a percepção do objeto artístico dividem-se em três partes: “A descrição pré-iconográfica, que simboliza o entendimento básico da obra ou percepção natural; a análise iconográfica, que é o nível básico de interpretação da mensagem ou significado e por fim sua interpretação, que representa o significado intrínseco, suas análises, questionamentos e correlações geradas por aquele que recebe e observa a obra”. (SANTOS, 2019, p.5).

² BOAVENTURA, São. *Legenda Maior e Menor. VIDA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS*. Petrópolis: Vozes-Cefepal. p. 1. 1979, apud: SANTOS, Vitória Carvalho Amaral. *Análise Iconográfica das Ilustrações da fonte “A Vida e os Milagres de São Francisco de Assis” (1224-1226) e Comparação entre as Hagiografias de Tomás de Celano e São Boaventura*. UNB. (2019).

Segundo Jacques Le Goff, “O Capitulo Geral de 1260 confiou a São Boaventura o cuidado de escrever a vida oficial de São Francisco que a Ordem consideraria daí em diante como a única a descrever a vida do santo” (Le Goff, 2001, p. 52). Deste modo, a hagiografia de São Boaventura é considerada um ponto de partida e uma fonte oficial para a construção da iconografia franciscana, que se desenvolveria através dos séculos. Considerada por Santos (2019) a maior especialista na vida de São Francisco, Chiara Frugoni (2011), ao estudar a obra de São Boaventura, destaca que esta influenciou na construção da imagem do santo que vemos nas obras de arte; imagem essa que se faz presente até os dias de hoje, de um santo calmo, humilde e pacífico.³ Ainda segundo Le Goff (2001), foi proibido aos frades a leitura de outras obras sobre a vida de São Francisco, sendo que muitas foram destruídas. Um dos escritos que sobreviveram à destruição foi o de Tomás de Celano, que possui outras e divergentes informações sobre a vida de São Francisco. Embora a “Vita prima” de Celano seja obra anterior à de Boaventura, escrita em 1228, foi relegada pelas autoridades clericais.

Os primeiros propagadores da hagiografia de São Francisco, como Tomás de Celano, Frei Leão, Frei Elias e São Boaventura apontam divergências políticas importantes, que reverberam na construção da iconografia franciscana desde o início da propagação do franciscanismo. Santos (2019) afirma que a comparação entre os relatos de São Boaventura e de seu antecessor Tomás de Celano demonstra “que São Boaventura faz uma leitura mais fascinante, enquanto a de Tomás de Celano é mais descritiva” (Santos, 2019, p.21). Por existir diferenças entres os relatos sobre a vida de Francisco de Assis, e também dentro da Ordem dos Frades Menores, procurou-se unificar os conhecimentos sobre Francisco, e por isso a hagiografia escrita por Boaventura foi tão importante para esse momento após a morte do santo. Ainda segundo Vitória Santos (2019), a adoção da hagiografia de São Boaventura “tinha a intenção política de colocar um fim nessas divergências e na variedade de discursos acerca da morte do santo, a sua herança espiritual, e também para que a imagem de Francisco de Assis fosse uma só” (SANTOS, 2019, p.25). Essa imagem também precisava ser inatingível, como destaca Chiara Frugoni (2011). A autora destaca ainda que o fato da “imagem de Francisco ter a ferida no lado da barriga como se tivesse sido ferido por uma lança, introduziu no nosso imaginário a história desse santo e finalizou todo esse debate retratando que o santo recebeu os estigmas do Cristo Seráfico” (SANTOS, 2019, p. 25).

Aqui nos importa observar que a hagiografia de Boaventura veio com o objetivo de por fim às divergências sobre a imagem do santo, ou seja, foi redigida também “com o objetivo de

³ FRUGONI, Chiara. Vida de um homem, Francisco de Assis. São Paulo: Cia das Letras, 2011, apud Santos (2019).

se construir uma imagem única e angelical”, como afirma Le Goff (2007). Tal projeto veio a ter sucesso também no campo da representação visual com a complementação dos afrescos de Giotto di Bondone (1267 – 1337), como veremos mais adiante. A partir dos estudos hagiográficos, podemos elencar os fatos mais importantes da biografia de São Francisco de Assis que influenciarão a produção da iconografia franciscana em determinados contextos históricos, especialmente em função dos objetivos dos diferentes atores da sua representação.



FIGURA 01. Uma das 12 iluminuras que ilustram a hagiografia de São Boaventura. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000237d/f196.item> - Acesso em 11/09/2022

Entre as passagens de maior importância da memória do Santo de Assis estão o abandono da vida profana, especialmente com a rejeição aos bens materiais e sua conversão ao papel de pregador do Cristianismo, assim como o episódio da estigmatização que teria ocorrido no Monte Alverne e ainda os seus milagres. Todos esses momentos se desdobrarão, em diferentes contextos, em uma vasta gama de representações artísticas e pictóricas. Observaremos que, em determinados contextos históricos, algumas passagens da vida do santo serão valorizadas em detrimento de outras, de acordo com os interesses políticos e religiosos vigentes em cada época.

Reconhecendo a península itálica como ponto de origem e de expansão da iconografia franciscana, o estudo das representações artísticas do Santo em solo italiano é imprescindível para esta reflexão. É importante considerar que, além da península itálica ser a terra natal do santo, foi sede e polo irradiador da religião católica para o mundo. Existem representações de São Francisco de Assis na arte italiana desde o século XIII, e essas produções artísticas

continuaram após a Contrarreforma, período ao qual nos dedicaremos com mais afinco. Registra-se, no entanto, que no período anterior à Contrarreforma a devoção estava estabelecida e a iconografia franciscana já estava em transformação desde a Idade Média. As primeiras representações de São Francisco são datadas do século XIII, ainda vinculadas ao estilo bizantino.

Segundo Morello & Papetti (2018, p. 12), possivelmente a primeira pintura representando o santo foi feita antes de 1224, ano em que os hagiógrafos datam o episódio da estigmatização. Nessa representação, o santo não apresenta a auréola, símbolo de sua santidade, nem os sinais dos estigmas. Sendo assim, acredita-se que tal representação poderia ter sido feita com Francisco ainda vivo (figura 02). As pinturas do século XIII representam sempre o santo de pé no centro da composição, de maneira muito rígida, trajando sua túnica marrom com capuz de três pontas e o cordão com três nós. Quase sempre o personagem aparece carregando um livro, podendo ter consigo uma cruz. Esses atributos perdurariam na construção da iconografia franciscana, sendo incorporados outros, ao longo dos séculos.

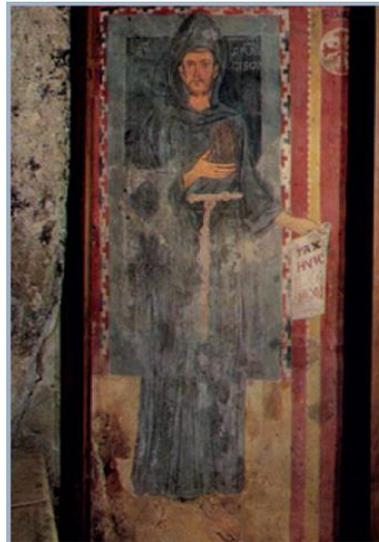


FIGURA 02. Maestro Di San Gregorio - O Terzo Maestro D'Anagni. San Francesco, *circa* 1229-1230. Subiaco (Roma), Sacro Speco. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 11).

Geralmente estas composições representando São Francisco no centro da cena eram ladeadas de várias passagens de sua vida, que representavam suas pregações e seus milagres, como a pregação às aves e a cura da menina com o pescoço torto. (figura 03). Morello & Papetti (2018, p. 12) destacam ainda que a vontade de dar ao capuz um formato redondo, que tinha um sentido simbólico, fez com que algumas pinturas sofressem alterações ao longo dos

anos. Por muitas vezes, tais pinturas foram raspadas ou receberam repinturas para esconder a característica original do capuz de três pontas.⁴



FIGURA 03. Bonaventura Di Berlinghiero. San Francesco e sei storie della sua vita, 1235. Pescia (Pis toia), Igreja di San Francesco. Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Fran%C3%A7ois_et_six_sc%C3%A8nes_de_sa_vie#/media/Fichier:Bonaventura_Berlingieri_-_St_Francis_of_Assisi.jpg – acesso em 11/09/2022.

Teria sido Giotto (1266–1337) quem narrou os maiores eventos da vida de São Francisco em uma icônica representação existente na Basílica de São Francisco de Assis, na região italiana da Úmbria, pintada entre 1296 e 1304 (figura 04). Os afrescos de Giotto traduzem o intuito de exaltar e perpetuar uma memória que estabelecesse um modelo de fé cristã romana no século XII e XIII (CAMACHO, 2015). Neles o artista representa um santo com harmonia em sua composição e se distancia do modelo rígido e sagrado das representações anteriores, pintando um santo mais humano, de uma grande simplicidade, o que se tornaria uma marca forte na pintura ocidental, influenciando os artistas nas representações futuras de cenas da vida de Francisco. Segundo Morello & Papetti (2018), foi entre 1296 e 1304 que Giotto pintou uma das primeiras e, talvez até o momento, a mais importante cena da estigmatização de São Francisco de Assis, que serviria de modelo para outras pinturas com o mesmo tema (figuras 04 e 05).

⁴ Análise detalhada desta obra emblemática pela sua datação e riqueza temática pode ser encontrada em MORELLO & PAPERETTI (2018, p.11).



FIGURA 04. Estigmatização de São Francisco - Giotto – Basílica Superior de Assis, 1296 - 1304. Fonte: <https://docplayer.com.br/docs-images/91/105617477/images/22-0.jpg> - acesso em 14/09/2022.

FIGURA 05. Estigmatização de São Francisco – Giotto - Museu do Louvre, 1295 - 1300. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Giotto_-_estigmatiza%C3%A7%C3%A3o_de_s%C3%A3o_francisco.jpg – Acesso em 11/09/2021.

Morello & Papetti (2018) destacam ainda que a influência de Giotto sobre a representação pictórica de São Francisco foi extremamente forte, se estendendo até o século XIX. A versão de Giotto sobre a estigmatização foi inspirada na legenda maior de Boaventura, que indica a presença do Cristo seráfico, de onde partem raios que ligam as mãos e os pés da figura divina às mãos e aos pés do santo, no momento da transmissão dos estigmas de Jesus. Também derivada da descrição de Boaventura, e frequente na composição da cena por Giotto, a figuração do frei Leão (Leone), que acompanhou o santo, quando ele retirou-se para morar em uma gruta, permanecendo por quarenta dias no Monte Alverne, local onde recebeu as chagas/estigmas. Testemunho do momento da estigmatização de Francisco, Leone deixou um depoimento precioso no verso de um pergaminho utilizado pelo santo de Assis para escrever louvores a Deus. Segundo frei Leone: “O beato Francisco, dois anos antes de sua morte, passou uma quarentena no monte de Alverne [...] após a visão e as palavras do Serafim e a impressão dos estigmas de Cristo em seu corpo, compôs esses louvores [...] dando graças ao Senhor pelo benefício que lhe foi concedido” (FRUGONI 1993, apud MORELLO & PAPETTI 2018, p.64). Devido a este fato, a presença de frei Leone nas representações da estigmatização se tornaria cada vez mais comum após a pintura de Giotto, onde o frade aparece em posição de leitura. Segundo os estudiosos, a “imagem de São

Francisco recebendo os estigmas, expressa por Giotto, condicionou os pintores posteriores, que não se afastaram muito do protótipo giottiano, mantendo essa iconografia quase inalterada por mais dois séculos” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.20).

Credita-se a Giovanni Bellini (1430-1516) a iniciativa de romper essa estética Giottiana, já que ele se afastou do modelo de representação consolidada por Giotto, apresentando uma concepção humanista na representação de Francisco, segundo Morello & Papetti, que afirmam: “Seria preciso aguardar o gênio artístico de Giovanni Bellini para se encontrar uma obra-prima que se afastasse consideravelmente da imagem giottiana” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.20). Como se vê a seguir (Fig. 06), Bellini retira da cena da estigmatização de São Francisco o Cristo seráfico e o frei Leone.



FIGURA 06. Giovanni Bellini – São Francisco em êxtase. Fonte: https://c1.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/od60490d4/19646602_1GeiZ.jpeg - acesso em 11/09/2022.

1.2. O programa iconográfico franciscano em solo italiano na Contrarreforma

A Contrarreforma Católica teve grande e profunda influência na produção artística europeia dos séculos XVI, XVII e XVIII, e tais influências foram fundamentais para a produção de arte no Brasil setecentista, mais especificamente em Minas Gerais. A Igreja de

Roma, que já investia na arte como instrumento de propagação de seus ideais, depois do Concílio de Trento (1545 a 1563) passa a investir mais ainda e intensifica a produção de arte para passar uma imagem resistente e forte, afim de afirmar suas crenças e preceitos. Tais ações ocorreram a fim de tentar combater o crescimento do protestantismo. Desta forma, a arte foi utilizada como artifício para promover a propagação das crenças e preceitos tanto na Europa, com o intuito de alertar uma população para o perigo do distanciamento da fé Católica, quanto nas terras do novo mundo, para ensinar uma nova religião, com costumes e língua completamente diferentes.

Considerando a Contrarreforma como movimento que promoverá a expansão da representação franciscana, promoveremos uma análise mais acurada das representações artísticas de São Francisco posteriores à esse período. Depois de séculos de domínio da Igreja Católica na Europa, Martinho Lutero se opôs as práticas religiosas que não tinham embasamento bíblico, combateu firmemente atitudes como a arrecadação de indulgências e o culto aos santos. Tais diretrizes compunham o conjunto das 95 teses de Martinho Lutero, publicado em 1517. Este movimento ficou conhecido como a Reforma Protestante, que resultou em uma profunda revolução religiosa e, com ares de novidade, ocasionou uma grande aprovação por parte da população europeia. Uma das consequências para a Igreja Católica foi uma perda significativa de fiéis. Além disso, a Reforma foi fundamental para que a Igreja Católica perdesse a hegemonia do poder em todo o continente, uma vez que ela agia em diversas áreas da sociedade, não somente na área religiosa. Modes & Höring sublinham o caráter revolucionário da Reforma Protestante: “Esta novidade teológica revolucionou o meio eclesiástico e fez com que, em debandada, muitos outros seguissem estes hereges reformistas.” (MODES & HÖRING, 2020, p.78).

Em oposição a este movimento, o Protestantismo, e a necessidade de reformulação de práticas religiosas, a Igreja Católica então, instala a Contrarreforma ou Reforma Católica. Os ideais humanistas e científicos, assim como o descobrimento de novas terras nas Américas, questionavam ou iam contra os dogmas e práticas do catolicismo, exigindo da Igreja respostas a esses novos tempos. Como afirmou Modes, com a versão “ao mundo reformista, a Contrarreforma teve também importância singular na expansão do catolicismo mundial. A reação enérgica moveu a igreja para diferentes lugares dando ao cristianismo a expressão mundial em termos geográficos” (MODES & HÖRING, 2020, p.78). Dessa forma, a Contrarreforma foi um movimento que reestruturou questões espirituais, administrativas e políticas da Igreja Católica, indo contra os ideais de Martinho Lutero. Para consolidar essas

práticas, um concílio foi convocado pelo papa Paulo III, com intuito de reforçar o poder do catolicismo.

A Contrarreforma ocorre em 1545, com a realização do Concílio de Trento. Concílio é convocado pelo papa, caracteriza-se por ser uma reunião realizada pela Santa Sé para discutir algum tema ou questão grave sobre a fé. Como resultado dessa atividade, são elaboradas diretrizes que regulam as ações e posturas eclesiais em todo o mundo católico. O Concílio de Trento se iniciou pelo Papa Paulo III, e seus sucessores estenderam as atividades até 1563. O ponto de partida principal dessa assembleia era afirmar os pontos questionados por Lutero na Reforma Protestante. Conforme resumem Modes & Höring, o líder do catolicismo, ao notar que a “igreja de Roma havia perdido grande parte do seu território para as igrejas que haviam saído da reforma (calvinistas, anabatistas, anglicanos, e outras), viu-se obrigado a tomar alguma atitude para que o novo cisma pudesse ser controlado o quanto antes” (MODES & HÖRING, 2020, p.83).

Os ideais defendidos no concílio eram contrários aos das igrejas protestantes, considerando todas as igrejas que não fossem católicas como hereges. Independentemente dos ideais de Lutero, ficou entendido que a Igreja de Roma precisava passar por reformas estruturais. Foram defendidos temas como a transubstanciação, a crença no Purgatório e o culto aos santos. Para dar respaldo a essas crenças, foram acrescentados alguns livros na Bíblia. Segundo Modes & Höring (2020), o concílio pôs fim às indulgências, grande crítica de Lutero, os bispos e os padres passaram a morar em suas igrejas e não mais distante delas, e tinham o dever de ensinar sobre a religião Católica aos seus fiéis, com intuito de que eles não fossem atraídos pelo protestantismo.

Outra importante decisão do Concílio de Trento foi a afirmação do Tribunal da Santa Inquisição, que atuaria no momento para defender a Igreja das novas crenças. Por outro lado, como estratégia de alcançar novos territórios e aumentar seus domínios, foi instaurada a Companhia de Jesus, que deu origem à Ordem dos Jesuítas, instituições que atingiram e doutrinaram populações de grande parte das Américas, da África e também regiões da Ásia:

Enquanto a Inquisição foi a arma defensiva da igreja Católica em relação a novos ensinamentos e doutrinas, tanto antes quanto depois da Contrarreforma, já em contrapartida a Ordem dos Jesuítas foi o seu instrumento de estratégia ofensiva. Esta Ordem foi fundada e aprovada pelo Papa em 1540. O fundador dos Jesuítas foi Inácio de Loyola, que era de uma rica família de nobres bascos. (MODES & HÖRING, 2020, p.84).

São Francisco de Assis é considerado o fundador da Ordem dos Irmãos e Irmãs da Penitência (1209), que depois seria rebatizada, no processo de reordenação institucional da

Igreja Católica, de Ordem Terceira de São Francisco de Assis (1521). As Ordens Terceiras, ou ordens leigas, tiveram grande importância como propagadoras do culto católico e comitentes de arte religiosa no mundo católico. No panorama artístico de finalidade religiosa, destaca-se uma grande presença dos temas franciscanos.

Muitos foram os pintores italianos que representaram São Francisco ao longo do tempo. Além de Giotto e Bellini, que se destacaram no período anterior à Contrarreforma, antes do Concílio de Trento, por representar em suas pinturas um santo belo e mais humanista, muitos pintores dos séculos XVI, XVII, XVIII, representaram o santo de Assis já com as influências políticas sociais da Contrarreforma, como veremos adiante. Nas artes, as representações franciscanas se afastam dos ideais renascentistas, e são marcadas pelo tenebrismo e uma posição contemplativa.

Analisaremos algumas representações pictóricas produzidas posteriormente ao Concílio de Trento (1545), buscando identificar qual a temática predominante nessas cenas, assim como os atributos, sua composição e seus possíveis significados políticos. Para tal análise utilizaremos o estudo recente sistematizado por Giovanni Morello e Stefano Papetti, para a mostra das representações iconográficas de São Francisco de Assis na Itália. Ao longo do século XVI, ainda com o desenvolver do Concílio de Trento, destacaremos três obras de dois importantes pintores deste período: Ticiano Vecellio (1480/85-1576) e Anibale Carracci (1560-1609). Estas imagens se caracterizam pela influência da Contrarreforma e o rompimento dos ideais dos mestres do alto renascimento.

O primeiro pintor dessa série é Ticiano (1480/85-1576), pintor do final do renascimento que residia em Veneza. Assim como outros pintores venezianos, Ticiano tinha um predileção e grande domínio da cor. Na pintura “São Francisco recebe os estigmas” (figura 07), dos anos 60 do século XVI, o mestre veneziano retrata o momento da estigmatização, consolidado por Giotto. Assim como na composição giottiana, encontram-se o frei Leone e o Cristo. O redentor surge num halo luminoso, com uma cruz de fogo, como o Cristo triunfante - portanto aparece sem a forma seráfica, e não conta com nenhuma asa. Nessa representação, o Cristo transfere os estigmas para Francisco através de raios vermelhos.

Nos pincéis de Ticiano, as figuras são representadas sem idealização: “o rosto do santo marcado pelos jejuns e privações é como que animado por um impulso místico, que o ajuda a suportar a dor causada pelos estigmas”(MORELLO & PAPETTI, 2018, p.53).Frei Leone aparece num momento de assombro e assume uma posição de testemunha ocular deste momento. Encontra-se na obra a presença do comitente, Desiderio Guigoni. Segundo Morello & Papetti (2018) ele aparece fora do lugar onde acontece a cena sagrada e situa-se nos

degraus na base da composição, onde estão também as armas da família Guidoni e dois livros que remetem à atividade literária do comitente.



FIGURA 07. São Francisco recebe os estigmas, de Ticiano Vecellio, segunda metade século XVI. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 55)

O pintor Anibale Carracci (1560-1609) representou Francisco em duas pinturas nas quais a figura do santo aparece de meio corpo. Outra semelhança nas pinturas é a presença do crucifixo, do crânio e do livro. Trata-se de uma das primeiras vezes em que estes elementos aparecem agrupados e com destaque na composição, consolidando-se como atributos do santo no período posterior à Contrarreforma. Na primeira pintura, “São Francisco em adoração ao crucifixo” (figura 08), de 1583, é possível ver o santo quase de perfil em uma atitude

contemplativa voltada para o conjunto de atributos. Seu braço direito se projeta a frente, abrindo-se para o expectador, e é possível ver a marca do estigma em sua mão.

A segunda pintura, de 1584, “São Francisco mostrando o crucifixo” (figura09), Carracci apresenta, com linguagem semelhante à adotada na primeira pintura, um santo quase de perfil, dessa vez com o rosto voltado para o expectador, com as mãos em direção ao crucifixo, onde aparecem os estigmas. Com isso, explicam Morello e Papetti, a “intenção é explicitamente catequética: Francisco indica Cristo ao espectador como modelo a ser imitado. O caráter agreste da paisagem remete ao monte Alverne e, por extensão, ao episódio da estigmatização do santo”(MORELLO & PAPETTI, 2018, p.56).



FIGURA 08. São Francisco em adoração ao crucifixo, de Carracci, 1583. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 55)

FIGURA 09. São Francisco mostrando o crucifixo, de Carracci, 1584. Fonte: MORELLO& PAPETTI (2018, p. 57)

No século XVII, as representações pictóricas que possuem São Francisco como tema principal da composição são marcadas pela grande carga emotiva e estão imbuídas dos preceitos da Contrarreforma, se distanciando mais ainda das representações humanistas do alto Renascimento. Segundo Morello & Papetti (2018, p.42), Cigoli (1559-1613) foi “um dos primeiros ‘pintores reformados’ no desenvolvimento de um novo realismo em Florença, no final do século XVI, a serviço da arte com vistas a inspirar profunda devoção e emotividade”. Isso fica evidente na pintura “São Francisco contemplando um crânio” (figura 10), que apresenta uma concepção original, em que o santo aparece de meio corpo num cenário escuro.

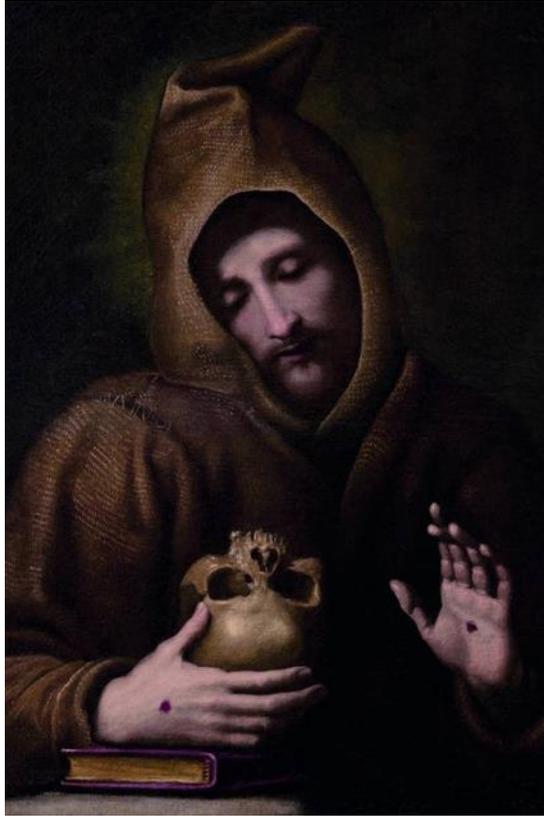


FIGURA 10. São Francisco contemplando um crânio, de Cigoli, 1604/07. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 43)

Segundo os autores, o gesto de Francisco ao segurar o crânio com a mão direita e levantar a mão esquerda, num gesto dinâmico, revela ao espectador as marcas dos estigmas e evoca o fervor do momento da cena. A mão que segura o crânio apoia-se sobre o livro. Portanto, mais uma vez a presença desses atributos é forte também nas representações do século XVII.

Na tela de Pomarancio (1552/53-1626), “São Francisco de Assis recebe os estigmas” (figura 11), datada da segunda década do século XVII, também representa o momento da estigmatização, onde o santo ocupa grande parte da obra. Ao seu redor estão: à direita, o frei Leone como testemunha do evento; acima, rodeado de anjos, surge a figura do serafim, que não é nítida, e emana a luz que é o único foco luminoso que clareia a composição escura; à esquerda existe um crucifixo, um crânio e um livro, atributos de Francisco de Assis. Segundo Morello & Papetti, Pomarancio se inspira na narrativa de Tomás de Celano, que depois teria sido desenvolvida por São Boaventura.



FIGURA 11. São Francisco de Assis recebe os estigmas, de Pomarancio, segunda década século XVII.
Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 65)

Morello & Papetti, (2018, p.68) vão encontrar características contrarreformistas expressas também na obra de Guido Reni (1575-1642). Segundo os autores, na segunda metade do século XVI, “assiste-se a uma retomada na fortuna iconográfica da imagem de São Francisco, concentrada na representação dos momentos mais místicos e visionários de sua vida. Esse episódio pintado por Reni também se insere em tal filão pictórico, muito apreciado no período da Contrarreforma” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.68).

Na obra “São Francisco consolado por um anjo tocando” (figura 12), mais uma vez estão presentes os três atributos mais frequentes ligados a São Francisco: o livro, que remete ao momento de meditação do santo; o crucifixo, que marca a adoração; e a caveira onde o santo apoia a mão direita em seu momento de êxtase. O anjo com traços delicados oferece leveza à obra e ampara Francisco no momento representado.



FIGURA 12. São Francisco consolado por um anjo tocando, de Guido Reni, 1605/10. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 69)

Outra obra de Reni é um estandarte, onde o artista trabalhou nas duas faces: em um lado se encontra a pintura “São Francisco recebe os estigmas” (figura 13), e do outro, “São Francisco pregador entre os companheiros da arquifraternidade dos SS. Estigmas” (figura 14). A primeira imagem representa o clássico momento da estigmatização, na paisagem rochosa do monte Alverne, onde é possível ver o Cristo seráfico, quase que como uma silhueta luminosa, e a presença do frei Leone. A cena é inspirada na narração de São Boaventura. O santo aparece representado em primeiro plano e “se impõe de maneira monumental na cena, voltando os braços abertos e o olhar para a aparição divina” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.79). No verso do estandarte, com o tema da arquifraternidade, a pintura apresenta características diferentes às do pintor, por isso acredita-se que tenha havido colaboração de outros pintores, segundo Morello & Papetti (2018). Nesta composição Francisco aparece em pé ao centro, segurando uma cruz com a mão direita; com a mão esquerda ele aponta para cima e podemos ver um dos estigmas. Os outros são visíveis no flanco com a veste rasgada e no pé direito, levemente à frente, que recebe destaque com efeito de iluminação.



FIGURA 13. São Francisco recebe os estigmas, de Guido Reni, 1629. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 78)

FIGURA 14. São Francisco pregador entre os companheiros da arquifraternidade dos SS. Estigmas, de Guido Reni, 1629. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 78)

Outra obra importante na produção artística italiana é de autoria de Orazio Gentileschi (1563-1639). Intitulada “São Francisco reconfortado pelo Anjo” (figura 15), datada de 1612/14, a pintura mostra o Santo de Assis logo depois de receber os estigmas. Nela é possível ver em sua mão esquerda o estigma e a presença de um cravo com a ponta curva. Segundo Morello & Papetti (2018), esta composição deriva remotamente do protótipo juvenil de Caravaggio, em uma composição “construída com o artifício do recorte das figuras e da apresentação frontal, centrando uma sobre a outra, fazendo com que aflorem muito próximas do plano pictórico e modulando as luzes com grande habilidade” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.63).



FIGURA 15. São Francisco reconfortado pelo anjo, de Orazio Gentileschi, 1612/14. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 61)

O pintor italiano Guercino (1591-1666) também representou uma obra intitulada “São Francisco” (figura 16) na qual o santo preenche quase toda a composição, abraça um crucifixo, tem sua mão direita sobre o peito e revela um dos estigmas, em uma posição de contemplação, olhando para o alto. Na obra, “o contraste marcante entre a luz que incide transversalmente no santo e a sombra projetada pelo capuz sobre o rosto contribui para acentuar o arrebatamento do olhar extasiado aos céus e a atmosfera de íntima devoção” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.39).



FIGURA 16. São Francisco, de Guercino, 1633. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 37)

Outra pintura do mesmo mestre, de nome “São Francisco estigmatizado” (**figura 17**) representa o momento divino no Monte Alverne. Segundo Morello e Papetti, a verossimilhança acentua a percepção dos códigos estabelecidos no Concílio de Trento:

Mostrando-se plenamente inteirado dos preceitos relativos à arte sacra estabelecidos no Concílio de Trento, Guercino representa com grande verossimilhança o hábito usado por Francisco, transpondo com grande maestria a aspereza do tecido surrado e reproduzindo o grande remendo que cobre o hábito na altura do flanco: pinta com pinceladas magistrais o cordão grosso que cinge a cintura do santo, indo até o chão, o livro aberto apoiado na rocha nua e a cruz simples de madeira, objeto da meditação de Francisco sobre o sacrifício feito por Jesus. No céu coberto de nuvens cinzentas, não aparece o Cristo seráfico de cujas chagas partem os raios que atingem os pés, as mãos e o flanco de Francisco (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.86, grifo nosso).

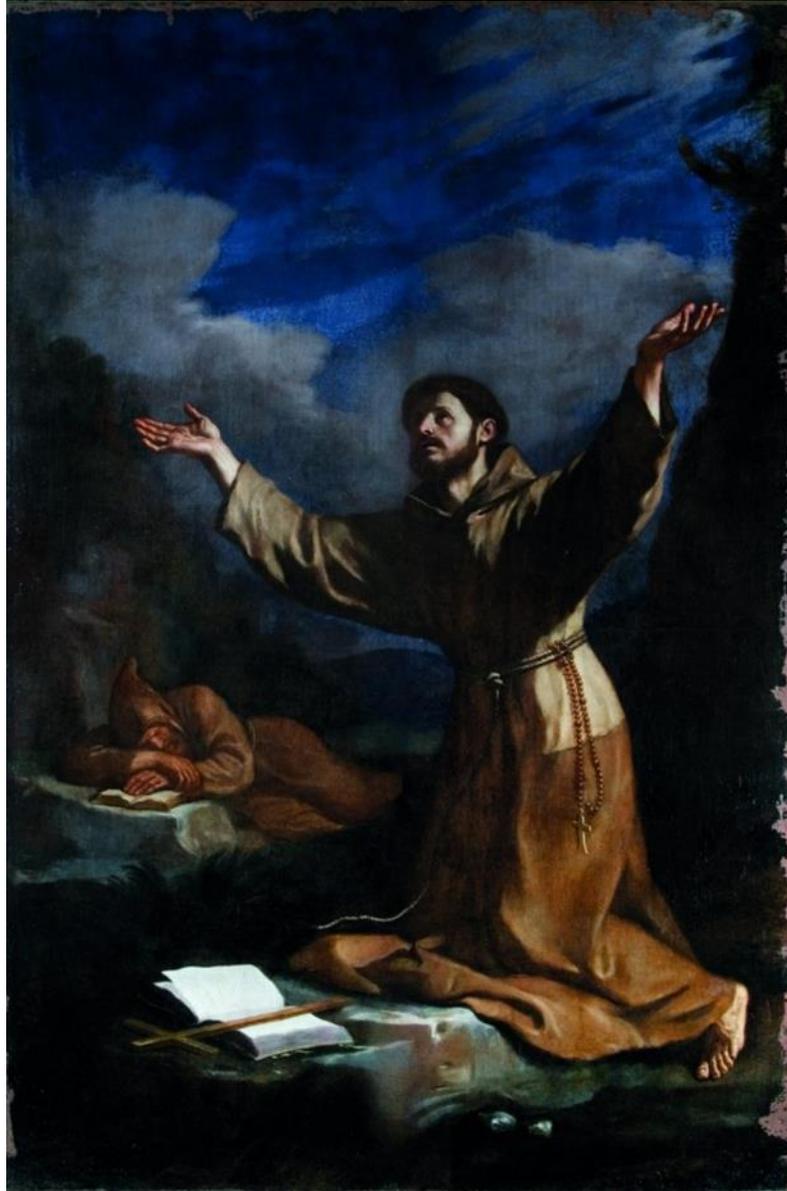


FIGURA 17. São Francisco estigmatizado, de Guercino,1633. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 87)

Nota-se que a produção artística com a temática franciscana é muito extensa. Na obra de Cesare Franczano (1605-1651) denominada “Êxtase de São Francisco de Assis” (figura 18), o pintor apresenta o santo num momento de fé e devoção. Representado com a cabeça levemente inclinada para trás, São Francisco, em meio-busto, “tem uma expressão de grande intensidade, com os olhos vivazes voltados para o céu; o capuz do hábito recobre a cabeça, descrevendo uma forma oval perfeita, que destaca o rosto sulcado e o pescoço marcado pelas rugas e pela tensão muscular” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.40). Os autores destacam que a simplicidade da composição, que possui uma paleta reduzida e se concentra em tons castanhos, parece remeter ao ideal de pobreza.



FIGURA 18. Êxtase de São Francisco de Assis, de Cesare Fracanzano, primeira metade século XVII. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 41)

Representando mais uma vez o momento da estigmatização de São Francisco, Andrea Vaccaro (1604-1670), realizou a pintura “São Francisco recebe os estigmas em Alverne” (figura 19). Nela o pintor cria uma atmosfera muito escura que contrasta com o halo luminoso que ocupa uma pequena parte do canto superior da tela, de onde surge a figura do serafim, representado por um rosto angelical emoldurado pelas seis asas. O Santo de Assis está de joelhos e abre os braços para a figura divina, para que aconteça a transmissão dos estigmas. No segundo plano, no lado oposto ao santo e abaixo da imagem do serafim se encontra o frei Leone numa atitude de espanto com a cena que se desenvolve na sua frente.



FIGURA 19. São Francisco recebe os estigmas em Alverne, de Andrea Vaccaro, século XVII. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 59)

Ainda na transição do século XVI para o XVII, Candlelight Master (1579-1650) produz a obra “São Francisco de Assis em oração” (figura 20), onde mostra o santo em pé, apesar de estar representado de meio corpo. São Francisco leva sua mão esquerda sobre o peito, ao passo que a mão direita segura um livro. Pode-se notar a profunda emoção que Francisco se encontra ao ler este livro, muito por conta da expressão facial quanto pelas lágrimas que escorrem pelo seu rosto. Toda a cena se encontra numa profunda escuridão, típica dos tenebristas, e é iluminada apenas pelas chamas fortes de uma vela, que ilumina bem seu rosto sua mão e outras pequenas áreas do seu corpo, que tem seus limites dispersos no fundo profundamente escuro. Todo esse contraste de claro e escuro confere à obra ares de intimidade e oração. Sobre essa obra, Morello & Papettia firmam:

À sua esquerda, no plano, há alguns objetos: um rosário, um crânio cercado por uma coroa de espinhos e uma cruz de tipo patriarcal. A presença dessa singular tipologia da cruz despertou o interesse de vários estudiosos, embora sua função ainda não tenha sido suficientemente esclarecida e ela continue enigmática. Segundo alguns estudiosos franciscanos, a presença da cruz patriarcal seria uma referência a São Francisco de Assis enquanto fundador da Ordem Franciscana (Gerlach, Gieben, D'Alatri, 1973); outros autores pensam que é uma referência às missões dos franciscanos no Oriente e ao relicário da Verdadeira Cruz (Frolow, 1961), da qual depois derivaria a insígnia de Lorena (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.82).

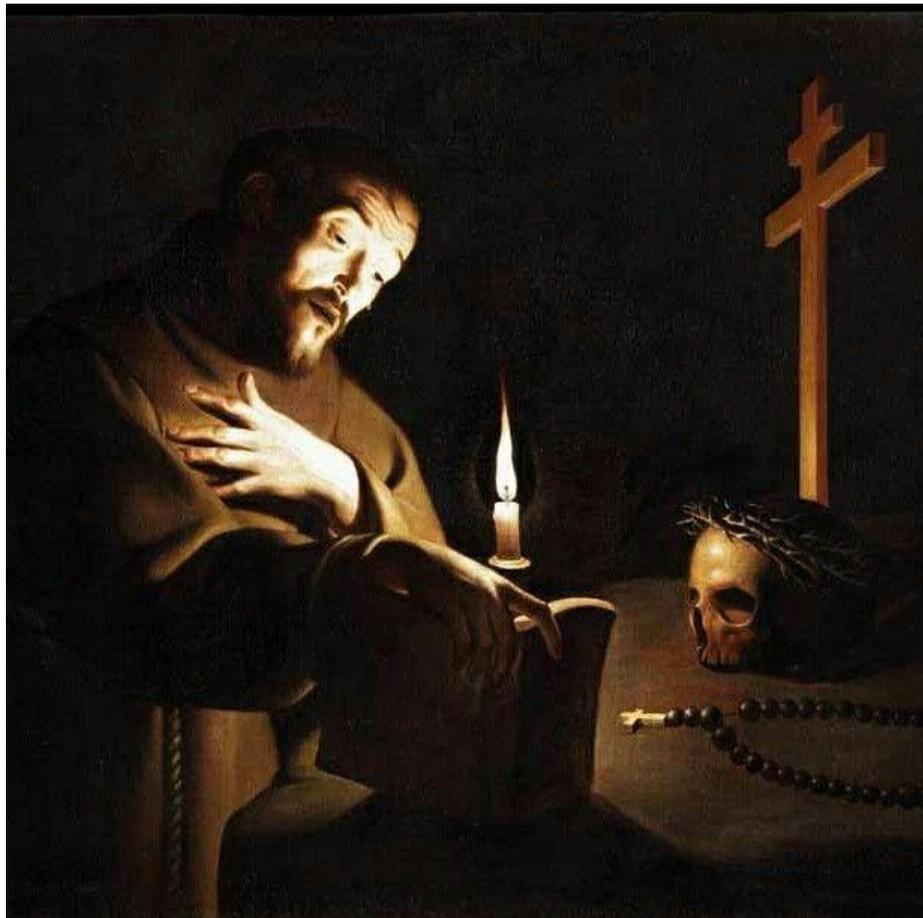


FIGURA 20. São Francisco de Assis em oração, de Candlelight Master, primeira metade século XVII. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 83)

Ainda na mesma época, a pintura de Andrea Lilio (1570-1631) (figura 21) representa um São Francisco que se apega à cruz, mostrando as chagas no dorso das mãos e dos pés; Santo Antônio, segurando as contas do rosário, inclina-se para ele dizendo algumas palavras de reconforto (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.102). Além da cruz estão presentes o crânio e o livro, e atributos da paixão de Cristo estão representados agarrados à cruz. Segundo Morello & Papetti, quem observa a interação entre os santos franciscanos é Boaventura de Bagnoregio, que apoia o rosto com uma das mãos, e escuta a conversa.



FIGURA 21. São Francisco de Assis, Santo Antônio de Pádua e São Boaventura de Bagnoregio, de Andrea Lilio, século XVII. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 103)

Também apresentaremos algumas pinturas italianas da primeira metade do século XVIII, que representam São Francisco de Assis em temas distintos, com o objetivo de demonstrar como essa temática estava vigorosa na arte religiosa na Europa. Nota-se que durante o século XVIII, as representações de São Francisco continuam, como a obra de Alessandro Magnasco (1667-1749) (figura 22), da primeira metade século XVIII. Nesta pintura, o santo de Assis localiza-se “aos pés da cruz, à qual se agarra num movimento convulsivo, olhando o chão, onde um livro aberto oculto parcialmente um crânio; à direita, num clarão avermelhado, entrevê-se a figura do centurião e dos outros soldados romanos” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.93).



FIGURA 22. São Francisco de Assis abraça os pés da Cruz, de Alessandro Magnasco, primeira metade século XVIII. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 91)

A pintura de Biagio Miniera (1697-1748), “A visão de São Francisco” (figura 23), também datada da primeira metade século XVIII, apresenta-se para o espectador numa composição mais elegante. Nela os contrastes de luz e sombra são menores, o que torna a cena mais leve. Outro fator que contribui para isso é a paleta cromática utilizada, mais clara e mais diversa que conta, além dos castanhos, com tons de rosa, azuis e ocres. Todas essas características plásticas adicionadas ao tema da pintura, e a leveza de suas figuras, transformam a cena numa atmosfera aconchegante e sonhadora. Segundo Morello & Papetti, a pintura reflete “com bastante eficácia o momento de recolhimento e o êxtase místico do santo ouvindo atento o som angelical, estendido no solo, com o busto apoiado no humilde leito preparado num ambiente modesto” (MORELLO & PAPETTI, 2018, p.75).



FIGURA 23. A visão de São Francisco, de Biagio Miniera, primeira metade século XVIII. Fonte: MORELLO & PAPETTI (2018, p. 73)

Acredita-se que as obras que influenciaram a iconografia franciscana em Portugal e nas colônias, especialmente nos territórios mais distantes, como Minas Gerais, objeto de nosso estudo. Foram as obras do período imediatamente posterior à Contrarreforma, o que buscaremos analisar nos tópicos seguintes deste capítulo.

1.3. A presença franciscana e os programas iconográficos no Império português

A presença franciscana no território que depois constituiria a nação portuguesa seria documentada desde o século XIII. A Ordem dos Frades Menores, fundada por São Francisco de Assis, foi aprovada em 1209 pelo papa Inocêncio III e não tardou a espalhar-se pela Europa. A Ordem Franciscana, chegou a Portugal pelo ano de 1217, enquanto a Ordem Segunda se implantou a partir de 1258 (CASIMIRO, 2012). Registram-se na tradição portuguesa relatos sobre uma possível ida de São Francisco a Portugal em 1214, por ocasião da peregrinação a Compostela, mas muitos historiadores destacam que esse fato não é confirmado por fontes medievais seguras. Mas os Franciscanos estabeleceram-se no país em 1217, depois do Capítulo Geral desse ano ter enviado os primeiros irmãos para fora da Itália,

organizados no que se poderiam chamar “províncias pessoais”, isto é, grupos de frades colocados sob a obediência de um “ministro”.

Foi o Capítulo Geral de 1219 que reforçou a organização provincial com a criação formal de províncias territoriais. Uma delas era a de Espanha (ou as Espanhas), que abrangia os cinco reinos cristãos da Península Ibérica. Os primeiros conventos, simples eremitérios, foram os de Alenquer, Guimarães, Lisboa (todos de 1217) e Coimbra (que já existia em 1220). Foi no Eremitério de Santo Antão dos Olivais, em Coimbra, que Santo Antônio de Lisboa passou os primeiros meses da sua vida franciscana antes de embarcar para Marrocos como missionário em fins de 1220. A custódia franciscana portuguesa surgiu do desdobramento da Província de Espanha. E, entre os anos de 1232 e 1239, a Província de Espanha desdobrou-se em três: Aragão, Castela e Santiago. Esta última incluía o território português e por isso também aparece muitas vezes designada como “Província de Portugal”.

Os conventos portugueses, como era frequente em províncias mais extensas, formavam a custódia de Portugal (ou de Lisboa). O Capítulo Provincial de 1272 desmembrou a custódia portuguesa em duas: a de Lisboa com sete conventos (Alenquer, Estremoz, Évora, Leiria, Lisboa, Portalegre e Santarém) e a de Coimbra com seis (Coimbra, Covilhã, Guarda, Guimarães, Lamego e Porto). O Capítulo Provincial de 1330, celebrado em Coimbra, formou uma terceira custódia, a de Évora, com as seis casas então existentes a sul do Tejo (Beja, Estremoz, Évora, Loulé, Portalegre e Tavira). As ordens religiosas femininas inspiradas no carisma de São Francisco instalaram-se em Portugal através das Clarissas no ano de 1258.

É importante destacar, como raiz da forte união que se verificará entre Portugal e os franciscanos, o episódio do “Cisma do Ocidente” (1377-1417). O movimento foi caracterizado por disputas e fortes embates entre diferentes movimentos políticos e religiosos, quando se estabelecem dois papados na Igreja, o tradicional de Roma e um dissidente em Avinhão, aos quais diferentes reinos europeus prestariam obediência e apoio. Esse cisma só teria fim com a reunificação da Igreja com a eleição do Papa Martinho, e é o contexto para mudanças de muitas normativas católicas, inclusive o enquadramento jurídico dos franciscanos portugueses que ocorre durante esse período (1378-1415).

Registra-se que as cinco custódias espanholas da Província de Santiago aderiram ao papa de Avinhão, alinhando-se nessa matéria com a política oficial do reino de Castela, definida em maio de 1381. Já as três custódias portuguesas mantiveram-se fiéis ao papa de Roma. A partir de 1382 a província Compostela na desdobra-se praticamente em duas com ministros provinciais próprios: um em Santiago, ligado a Avinhão, e outro em Lisboa, de obediência romana. A guerra entre Portugal e Castela, de 1384 a 1387, veio acentuar a

ruptura. A legalização da nova Província de Portugal terá sido formalizada no Capítulo Geral de 1418. A partir desse momento as relações de Portugal e da Igreja Romana se fortalecerão.

Outro aspecto político importante a se destacar é o papado de Sisto V, que durou de 1585 à 1590, ano de seu falecimento. Por ser o primeiro papa franciscano, houve uma expansão e fortalecimento da presença franciscana na região portuguesa, assim como posteriormente nas suas colônias. É no seu papado que se estabelecerá com muita força a devoção mariana na Igreja, assim como aprovará a criação de diversas outras ordens. Foi ele também o responsável pela canonização de São Boaventura, o mais importante biógrafo de São Francisco de Assis e que inspiraria Giotto e sua escola.

Em relação ao panorama da produção artística de temática franciscana em Portugal, os historiadores destacam a presença de diversos ciclos pictóricos e iconográficos, com destaque para alguns temas, que parecem variar em função da divisão da Ordem Franciscana ocorrida no início do século XVI. O papa Leão X decretou em 1517 a divisão da ordem em duas: a dos Frades Menores da Regular Observância (ou Frades Menores) e a Conventual (dos Frades Menores Conventuais). Em consequência desta decisão pontifícia também surgiram duas províncias nesse mesmo ano: a Província de Portugal da Regular Observância (com 27 casas e sede no Convento de São Francisco da Cidade em Lisboa) e a Província de Portugal dos Claustrais ou Conventuais (com 22 casas e sede no Convento de São Francisco do Porto). Cinquenta anos depois os Conventuais foram suprimidos e integrados na província observante de Portugal por breve papal de São Pio V, de 30 de outubro de 1567, executado no ano seguinte. Na Espanha aconteceu o mesmo nesta ocasião por influência de Filipe II. Os Franciscanos Conventuais só voltariam a Portugal quatro séculos mais tarde, em 1967. Outra Ordem Franciscana, a dos Capuchinhos, apareceu na Itália em 1525 e foi aprovada em 1528 pelo papa Clemente VII.

Para compreender a organização franciscana nas terras lusas é preciso distinguir a organização das províncias, custódias e dos seminários. Os Franciscanos Observantes, que passaram a ser conhecidos genericamente por “franciscanos”, desenvolveram-se muito nos séculos XVI e XVII e organizaram-se em dois grupos de províncias e custódias.

O primeiro grupo entroncava historicamente na corrente principal da observância, iniciada no século XIV, e constituía o que então se chamou de Regular Observância. Foram criadas três províncias: Portugal (1517), Algarves (1532 e 1533) e, nos Açores, a de São João Evangelista (1639 e 1640), desmembrada da Província dos Algarves. Duas custódias: a de São Tiago Menor (1683 e 1702), separada da Província de Portugal e constituída pelos quatro conventos então existentes na Madeira, e a da Conceição (1715 e 1717), com os sete

conventos das ilhas de Santa Maria e de São Miguel, que, para o efeito administrativo, se desvincularam da Província de São João Evangelista.

O segundo grupo cultivava o regime de vida mais austero da Estrita Observância, ou da “mais estreita e regular Observância”, e veio a ter cinco províncias: Piedade (1517 e 1518), Arrábida (1560), Santo Antônio (1568), Soledade (1673) e Conceição (1705 e 1706). Além destas oito províncias e duas custódias, apareceram ainda cinco seminários autônomos de missionários apostólicos. Estas casas uniam uma austera disciplina conventual a intensa atividade exterior de pregação de missões populares. Entre as atividades dos Franciscanos neste período destaca-se a sua presença no ensino. Nos Açores todo o ensino da população foi ministrado pelos Franciscanos até à fundação dos colégios jesuítas de Angra, em 1570, e de Ponta Delgada em 1592.

Posteriormente, a Companhia de Jesus obteve o monopólio do ensino secundário e os Franciscanos e os Gracianos continuaram a lecionar as primeiras letras em todas as ilhas e também a habilitar candidatos para o estado eclesiástico. Em Coimbra, cidade universitária desde 1537, quatro províncias (Portugal, Algarves, Santo Antônio e Conceição) fundaram colégios universitários próprios que foram incorporados na universidade.

Também é preciso destacar a Ordem Terceira Regular, que surgiu nos séculos XIII-XIV em vários países da Europa, a partir de grupos de terceiros seculares, que se agregaram em vida comum com votos religiosos. O papa Leão X, em 1521, unificou o movimento dando-lhe regra própria. A província portuguesa da Ordem Terceira Regular já existia em 1439. Em 1568 foi colocada sob a dependência do ministro provincial da Província de Portugal da Regular Observância. Depois, em 1586, passou à obediência imediata do ministro geral observante. A Santa Sé só a elevou-a a congregação autônoma em 1780. Em 1739 tinha 17 conventos (um deles colégio universitário em Coimbra) e 478 religiosos em Portugal e um convento com 10 frades em Luanda. Depois da supressão da ordem, em 1834, a Ordem Terceira Regular não foi restaurada em Portugal.



FIGURA 24. Convento de Santo António dos capuchos – Guimarães – Portugal. Fonte: https://www.snpcultura.org/franciscanos_em_portugal_oito_seculos_espiritualidade_cultura_acao_social.html - acesso em 29/09/2022

A iconografia franciscana em Portugal caracteriza-se pela utilização dos temas já explorados na Itália, ligados a São Francisco, como a estigmatização do santo. Na igreja do convento de São Francisco de Évora, o retábulo-mor, hoje desaparecido, contava com pinturas que representavam os santos franciscanos mártires; estas “pinturas deveriam ladear o espaço central onde figuraria uma escultura representando a estigmatização de S. Francisco de Assis” (CASIMIRO, 2012, p 478). Este caso mostra como a arte portuguesa utilizou o tema já tão explorado na arte italiana, a estigmatização, e traduziu o importante marco da vida do santo de Assis da pintura para a escultura. Outro exemplo importante desse tema desenvolvido na pintura é a estigmatização de São Francisco da oficina de Jorge Afonso, para a igreja do convento de Jesus de Setúbal, que também foi desenvolvida pra o retábulo da igreja franciscana, mas do ramo feminino, da Ordem Segunda, fundada por Santa Clara de Assis. A pintura trata do momento de êxtase do santo, num modelo bem próximo ao que foi produzido na Itália, num esquema pictórico desenvolvido por Giotto.

Num desenho irrepreensível onde a figura de S. Francisco se integra num ambiente paisagístico onde não faltam elementos arquitetônicos e uma correta marcação da perspectiva aérea, o pintor coloca o santo ajoelhado diante de um livro, os braços em cruz e a cabeça erguida como olhar dirigido para o alto, fitando a imagem de Cristo crucificado que se apresentava com os traços de um serafim: com seis asas vermelhas. Das chagas de Cristo saem raios que se dirigem para o santo e marcam na sua carne as mesmas chagas (CASIMIRO, 2012, p 487)



FIGURA 25. Estigmatização de São Francisco (1517-1530), oficina de Jorge Afonso, convento de Jesus de Setúbal. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_do_Convento_de_Jesus#/media/Ficheiro:Estigmatiza%C3%A7%C3%A3o_de_S._Francisco_de_Assis_Convento_de_Jesus.jpg acesso em 08/10/2022

A grande novidade na iconografia franciscana portuguesa é a representação dos Santos Mártires, como se observa nos painéis pintados em uma série franciscana no retábulo-mor da igreja que faz referência aos Mártires de Marrocos:

Pela primeira vez este tema é representado em pintura. Trata-se de uma composição totalmente inovadora e cuja dificuldade deve ter levado a que o próprio Francisco Henriques dela se ocupasse pessoalmente. O episódio relata o martírio em Marrocos de cinco missionários enviados pelo próprio Francisco de Assis (CASIMIRO, 2012, p 478).

Um importante pintor que atuou em Portugal nesta altura foi Francisco Henriques, pintor de origem flamenga que mudou-se para Portugal no final do século XV, onde se casou com uma irmã do mestre lisboeta Jorge Afonso. Casimiro destaca a fama e o reconhecimento do pintor: “Trata-se de um afamado pintor cujo talento foi reconhecido pelo próprio D. Manuel I tendo mantido uma oficina operante durante quase duas décadas, até falecer, de peste, em 1518” (CASIMIRO, 2012, p 476). Francisco Henriques criou uma iconografia completamente nova, pois não tinha “modelos iconográficos anteriores em que se pudesse apoiar. Assim constrói um esquema em pirâmide” (CASIMIRO, 2012, p 480). O pintor

procurou colocar mártires paralelamente ao plano da pintura mudando suas posições, estabelecendo um crescente no olhar do observador, que é guiado para a figura que está de pé, prestes a sofrer o martírio.

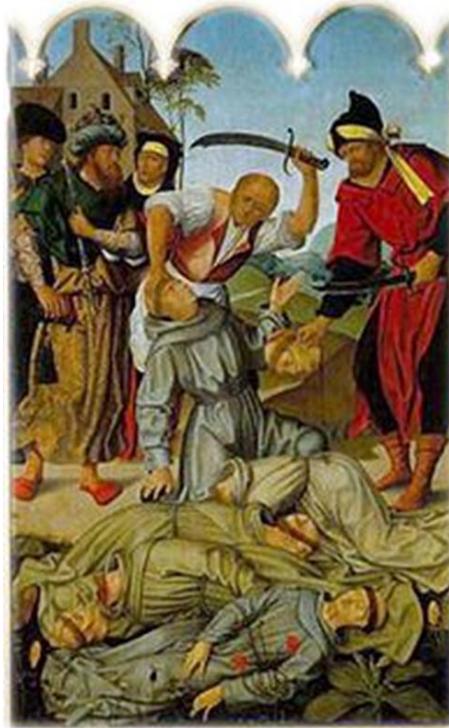


FIGURA 26. Degolação dos cinco Mártires do Marrocos, de Francisco Henriques, igreja de São Francisco de Évora – Portugal. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_do_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_de_%C3%89vora#/media/Ficheiro:Degola%C3%A7%C3%A3o_dos_Cinco_M%C3%A1rtires_de_Marrocos.jpg - acesso em 08/10/2022

Outro ponto de novidade que é importante destacar na iconografia franciscana em Portugal é a representação dos temas ligados à Ordem Segunda, o ramo feminino do franciscanismo. Temas relacionados a Santa Clara de Assis ganham força e começam a ser representados nos interiores das igrejas como objetos de culto e catequese.

O painel seguinte ilustra uma temática inédita nos retábulos quinhentistas, mas que revela a influência da pintura flamenga entre nós nas primeiras décadas do século XVI. Trata-se da pintura que representa a Aparição do Anjo a Santa Clara, Santa Coleta e Santa Inês. A presença de três figuras proeminentes da Ordem Segunda, justifica-se em primeiro lugar por se tratar de um convento feminino. A representação de Santa Clara resulta evidente, como fundadora do ramo feminino da Ordem Franciscana. (CASIMIRO, 2012, p 485)



FIGURA 27. Aparição do Anjo a Santa Clara, Santa Inês e Santa Coleta (1517-1530), oficina de Jorge Afonso, convento de Jesus de Setúbal. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Santos_M%C3%A1rtires_de_Marrocos_Convento_de_Jesus.jpg acesso em 08/10/2022

O impulso para a utilização dos mártires nas representações plásticas, características da iconografia franciscana em Portugal, foi a necessidade de conduzir os fiéis à contemplação da fé católica, segundo Casimiro (2012). Nesta época, as igrejas dos conventos tornaram-se mais acessíveis à frequência dos fiéis. Por esse motivo, pintores e escultores procuraram explorar em suas obras os santos mártires do Marrocos, com o objetivo de abraçar e catequizar os fiéis admiradores da vida de São Francisco de Assis. Destarte, foram colocadas em destaque “obras de arte cuja contemplação colocava em destaque e apresentava como modelo de virtudes os santos franciscanos mais populares” (CASIMIRO, 2012, p 474).

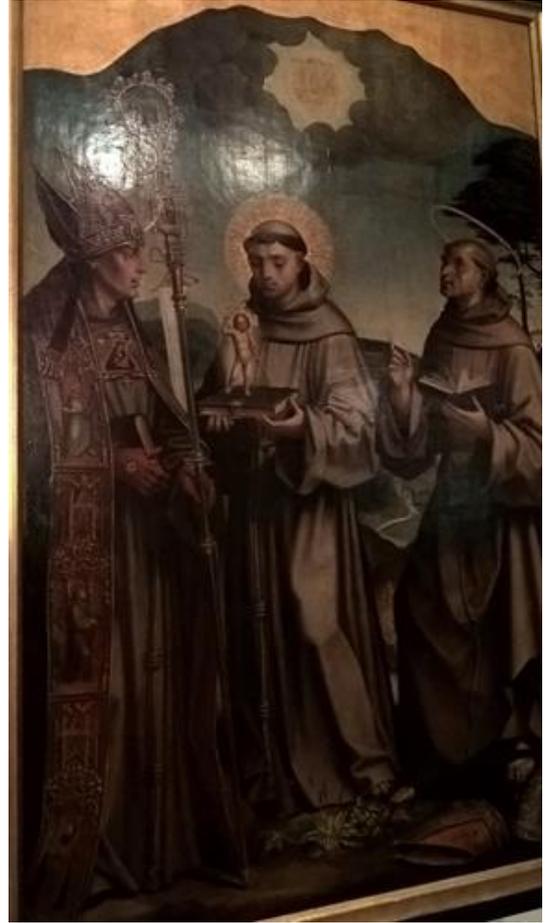
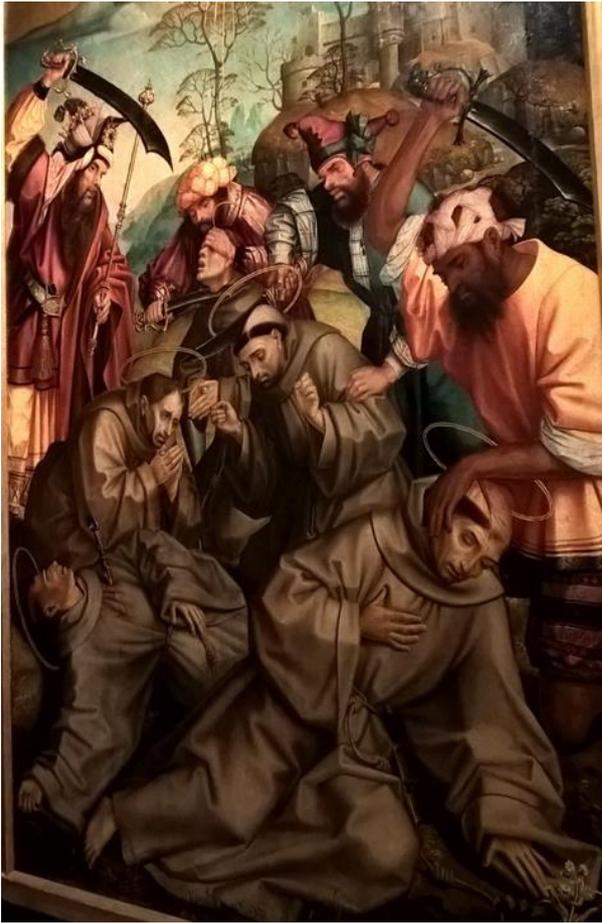


FIGURA 28. Santos Mártires do Marrocos, oficina de Jorge Afonso, convento de Jesus de Setúbal. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Santos_M%C3%A1rtires_de_Marrocos_Convento_de_Jesus.jpg acesso em 08/10/2022

FIGURA 29. S. Boaventura, S. António e S. Bernardino de Siena (1517-1530) oficina de Jorge Afonso, convento de Jesus de Setúbal. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/S._Boaventura%2C_S._Ant%C3%B3nio_e_S._Bernardino_de_Siena_Convento_de_Jesus.jpg acesso em 08/10/2022

Outro importante fato para a popularização desses santos em Portugal é o fato desses seguidores de Francisco ter ligações diretas com o estabelecimento da ordem em terras portuguesas. Vale ressaltar “que apesar de não serem frades portugueses, pelo facto de terem passado por Portugal e aqui terem sido sepultados foram, de certo modo, nacionalizados” (CASIMIRO, 2012, p. 481).

Destaca-se ainda que os Franciscanos integraram-se nas expedições marítimas que reconfiguraram o mundo a partir do século XV e tiveram papel importante no estabelecimento da colonização moderna em função da vocação missionária da ordem. Registra-se que antes de 1460 havia já cinco conventos franciscanos em África e nas ilhas atlânticas: um em Ceuta, dois na Madeira (no Funchal e em Câmara de Lobos) e dois nos Açores (o primeiro na ilha de Santa Maria e o outro em Angra, na Ilha Terceira). A presença de um franciscano entre as

figuras do “Monumento dos Descobrimentos”, em Belém, rememora a presença dos franciscanos nas expedições marítimas portuguesas.

1.4. Os Franciscanos no Brasil Colônia

Edgar Araújo Alves dos Santos, autor de “Franciscanos no Brasil: Uma história silenciada” adverte que a história dos franciscanos no Brasil, tanto em relação às missões, como em relação aos trabalhos conventuais, não recebeu o mesmo destaque dado à ordem jesuítica. Para o autor, esse “silêncio” historiográfico se consolidou na transição dos séculos XIX e boa parte do século XX, com obras basilares da formação do imaginário sobre o passado colonial brasileiro, como “Raízes do Brasil” (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, que identifica nas missões catequéticas da Companhia de Jesus o principal fator de expansão do território colonial (SANTOS, 2019, p.14).

Para o autor, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), a partir de Capistrano de Abreu e de outros membros, tem papel fundamental na construção da figura jesuítica no Brasil, com a idealização de personalidades como José de Anchieta, Padre José da Nóbrega e Padre Antônio Vieira. Conforme esse pensamento, a expansão territorial do Brasil seria fruto da expansão da ação catequética dos jesuítas, ignorando a importância da atuação franciscana no processo de construção da memória histórica da nação/ do país. Já na segunda metade do século XX, alguns pesquisadores voltam a reafirmar não só a presença franciscana no Brasil desde os primórdios da ocupação e do estabelecimento da colonização, ao lado dos Jesuítas, como a sua importância no projeto colonial.

Rodrigues (2009, p. 37) destaca a complexidade e o esforço necessários para compreender a presença franciscana no Brasil, em primeiro lugar, pela precária historiografia dedicada ao tema. Segundo o autor, “são poucos os estudos sobre a ação dos franciscanos se o compararmos com outras ordens religiosas que atuaram na construção do espaço brasileiro”. Muitas dessas obras foram produzidas pelos próprios historiadores franciscanos, mostrando certo movimento em direção à valorização da ordem em detrimento de uma avaliação mais crítica (RODRIGUES, 2009, p.37). Para o autor, além desse aspecto houve ainda “certa redução da história à estrutura interna da Ordem, deixando de lado, muitas vezes, os vários contextos onde se desenvolveu a atuação e mesmo as contradições com outras instâncias de poder e outras ordens religiosas”. “A exceção talvez sejam os livros de Frei Basílio Rower

sobre a Ordem e o Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro” que, segundo o autor, buscam apresentar detalhadamente a presença franciscana no processo de colonização do Brasil (RODRIGUES, 2009, p.37).

Frei Basílio Rower é o franciscano que mais profundamente se dedicou à história do movimento franciscano no Brasil. Sua transferência para o Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, em 1932, o colocou em contato com os arquivos da antiga província, permitindo-lhe reconstruir de modo mais dedicado a história dos predecessores, publicando os dados completamente inéditos e desconhecidos.⁵

Segundo Frei Basílio Rower

O estabelecimento definitivo de Franciscanos no Brasil efetuou-se em 1585. Já anteriormente tinham sido feitos pedidos neste sentido aos Provinciais de Portugal. Mas quem conseguiu, após muitas instâncias, foi o donatário de Pernambuco Jorge de Albuquerque Coelho. Para isto dirigiu-se ao Rei Filipe II de Espanha, sob cujo domínio se achava Portugal desde 1580, e ao P. Geral dos Franciscanos, Frei Francisco Gonzaga. Achava-se este em Portugal em vista às Províncias. Celebrando Capítulo aos 13 de Março de 1584, em Lisboa, decretou a fundação de uma Custódia no Brasil, quer dizer, de uma circunscrição de Conventos a fundar, com direitos jurisdicionais limitados. (ROWER, 1951, p. 9)

Através das pesquisas de Frei Basílio sobre a História da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil tem-se o registro do estabelecimento das primeiras capelas e dos conventos franciscanos no Nordeste:

Os fundadores, em número de oito, embarcaram no dia 1º de Janeiro de 1585 e chegaram ao Brasil em 12 de Abril. Na festa de S. Francisco, 4 de Outubro, do mesmo ano, passaram para a Casa que lhes fora oferecida em Olinda pela viúva D. Maria Rosa Leitão, conservando-se para o convento o título da capela anexa. (ROWER, 1951, p. 9)

Também através de suas publicações temos um panorama do estabelecimento dos conventos franciscanos pela Colônia:

Aumentando o número de Religiosos, a missão foi-se dilatando com a aceitação de Conventos no Norte e no Sul, que chegaram a doze na primeira fase de organização jurídica, isto é de 1585 a 1649. Os Conventos são os seguintes: Olinda (1585), Baía

⁵ As obras principais de Frei Basílio Rower são: 1922 – A Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil nas festas do Centenário da Independência, 334 pp; 1937 – O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, 468 pp. 1941 – Páginas de História Franciscana no Brasil, 216 pp. 1942 – A Ordem Franciscana no Brasil, 216 pp. 1951 – História da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil através de seus provinciais de 1677 a 1901, 308 pp. 1954 – Os Franciscanos no Sul do Brasil durante o século XVIII – A Contribuição Franciscana na Formação Religiosa da Capitania das Minas Gerais. – Os Estudos na Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil nos Séculos XVII e XVIII, 93 pp. 1958 – O Convento de N. Senhora da penha do Espírito Santo, 94 pp.

(1587), Igarapu (1588), Paraíba (1589), Vitória (1591), Rio de Janeiro (1608), Recife (1606), Ipojuca (1609), Sergipe do Conde (1629), Serinhaém (1620), São Paulo (1640), Santos (1640) (ROWER, 1951 p. 10)

A extensão da atuação dos Franciscanos, inclusive nas Missões catequéticas, é destacada por Frei Basílio:

Causa admiração a rapidez com que se sucederam as fundações, não obstante a pobreza franciscana. Deveu-se isto ao santo entusiasmo que animava os missionários, e à generosidade dos colonos, que instantemente pediam a presença dos filhos de S. Francisco. Os Religiosos se ocupavam com a cura de almas entre colonos e índios, havendo destes numerosos e florescentes Aldeias, mantidas pelos Conventos de Olinda, Igarapu e Paraíba. (ROWER, 1951 p. 10)

Segundo Frei Basílio Rower, a Custódia de Nossa Senhora da Conceição, agora autônoma, na distribuição dos conventos, que estavam organizadas foi a seguinte:

Província de Santo Antônio: Olinda, Baía, Igarapu, Paraíba, Recife, Ipojuca, Serinhaém, Paraguaçu, Sergipe do Conde, Cairu, Alagoas, Sergipe do Rei, Penedo; ao todo treze Conventos. Custódia da Conceição: Vitória, Rio de Janeiro, Macacu, Penha, São Paulo, Santos, Itanhaém, Angra dos Reis, São Sebastião; ao todo nove Conventos. (ROWER, 1951 p. 14, grifo nosso).

Maria do Carmo Tavares de Miranda em “Os Franciscanos e a formação do Brasil” uma das obras de referência para o estudo da história dos franciscanos no Brasil destaca:

A data de 29 de março de 1549, da chegada de Tomé de Souza trazendo em sua frota os primeiros missionários jesuítas assinala o início da história da educação brasileira, de acordo como que fora traçado por D. João III nos “Regimentos” de 17 de dezembro de 1548, que constituem uma diretriz de política colonizadora para as terras do Brasil, atendendo à defesa do litoral contra a exploração estrangeira, ao policiamento interno da colônia, à fundação de núcleos estáveis e fortificados de colonizadores europeus, e à catequese e instrução dos aborígenes, o Brasil, **entretanto, sobre outro aspecto e outra inspiração, já recebia uma influência formativa: a de franciscanos.** (MIRANDA, 1969, p. 18, Grifo nosso).

Segundo a autora,

(...) Anchieta traz a referência explícita a missionários franciscanos como sendo os primeiros que vieram ao Brasil. Os primeiros religiosos que vieram ao Brasil foram da Ordem Terceira de São Francisco, os quais aportaram a Porto Seguro, não muito depois da povoação daquela capitania, e fizeram sua habitação com zelo da conversão do gentio, e ainda que não sabiam sua língua, de um deles se diz que lhe lia o Evangelho, e como lhe dissessemos Portugueses que para que lho lia, pois o não entendiam, respondia: “Palavra de Deus é ela, tem virtude para obrar neles”. (MIRANDA, 1969, p.52)

Os pesquisadores que se dedicaram ao estudo do movimento no Brasil reafirmam essa presença imediata dos franciscanos na Colônia. Identificado esse consenso de autores é preciso distinguir no franciscanismo duas categorias com dois vieses de atuação: os franciscanos conventuais e os franciscanos observantes. Sobre essas duas categorias, recorreremos aos estudos de Maria do Carmo Tavares de Miranda que nos ensina que:

A Ordem Franciscana a partir do século XVI sofre divisão de seus membros, motivada na interpretação mais ou menos rigorosa da regra, sobretudo no que diz respeito à pobreza. Daí surgiremos Conventualistas e os Observantes, êstes segundo diz o próprio nome, como mais rigorosos seguidores dos preceitos de São Francisco. A família franciscana como uma unidade viva favorece os desenvolvimentos e ramificações que obedecem a ditames de adaptação e execução de ideais primitivos. Veremos a família observante estender-se no mundo, e são frades menores observantes os que passarão pelo Brasil nos anos que antecedem a vinda definitiva dos franciscanos, a fundarem convento em Olinda (MIRANDA, 1969, p. 47).

A autora destaca ainda que:

Chamam-nos também de “frades capuchos”, designação dada pelo fato de usarem um capuz. Abusos internos ao lado e como consequência e reflexo de movimentos nacionais, perturbações reinantes na Igreja, posição e evolução do protestantismo, guerras civis que se operaram na Europa, nos séculos XV e XVI, são motivos a que venham a ser propostas reformas na Ordem. Se no século XV podemos citar um São Bernardino de Sena, que dirige a Observância na Itália, reforma conventos e sugere a Pontífices modificações a serem introduzidas na Ordem, o século XVI vê surgir um São Pedro de Alcântara, - cuja influência, por sua vida austera e santa, pela sua experiência mística e pregação, consubstancia em Espanha e Portugal e no reino de Nápoles dentro da família franciscana, a reforma chamada dos descalços ou alcantarinos, (cujo iniciador fora Frei João Guadalupe, em 1496, (e temos interesse em anotá-la desde agora, se estabelecerão definitivamente no Brasil, em 1585, - e que dá contribuição preciosa também para a reforma carmelitana tendo sido êle confessor e colaborador de Santa Tereza d'Ávila (MIRANDA, 1969, p. 47).

Ainda conforme a autora, devido às diversas características da organização institucional e religiosa, a “família franciscana” é composta por variadas configurações:

Ao lado dele estão os reformados na Itália, e os recoletos na França, Bélgica e Alemanha, todos porém em união com a Ordem dos Frades Menores. Aliás todos êsses ramos de observantes foram supressos por Leão XIII em 1877, consagrando assim a perfeita unidade dos Frades Menores. Já diversa será a reforma dos Capuchinhos, no século XVI, que se constituiu, em 1529 como Ordem à parte, seguindo entretanto o espírito de São Francisco, como de igual modo os Conventuais, desde 1587 formaram uma outra família franciscana” (MIRANDA, 1969, p. 48).

Os franciscanos observantes dedicavam-se ao trabalho de evangelização, que eram regulados pelo poder régio (WILEKE, 1974, p.34) e dedicaram a catequização indígena nos sertões através de Missões, antes e após a chegada da Companhia de Jesus, destacando como o trabalho necessário ao estabelecimento do projeto colonial. Já o trabalho dos conventuais deixará referências materiais que permitem compreender a presença e atuação, através dos Conventos, cuja finalidade era a formação do clero. Do ponto de vista cronológico, destaca-se que a arquitetura franciscana que se expressará no Nordeste, onde os primeiros conventos são instalados, terão tipologia comum. Segundo Benedito Lima de Toledo:

Os conventos franciscanos em todo o Brasil caracterizam-se por uma organização espacial muito adequada ao nosso clima, à trama dos núcleos urbanos onde surgiram e, no que respeita à topografia e à paisagem, revelam grande sensibilidade. Esses valores são perceptíveis mesmo em cidades cujo crescimento prejudicou algumas dessas referências, por falta de apreço ou de cultura das autoridades (TOLEDO, 2015, p. 102).

José Dirson Argolo, ao estudar o Convento franciscano de Cairu – Bahia, afirma sua influência na construção de outros templos. Para o autor, “sua arquitetura e principalmente sua fachada também serviram de inspiração na construção de outros conventos franciscanos do nordeste, a exemplos dos conventos de Santo Antônio de João Pessoa e de Recife.” (ARGOLO, 2009, p. 45). Para Argolo, “a existência da galilé, comum na arquitetura franciscana, mas também adotada pelos carmelitas e beneditinos, suaviza, de certa forma, o peso de seu frontispício. A fachada é muito semelhante ao convento de Paraguaçu” (ARGOLO, 2009, p. 45).



FIGURA 30. Convento de Santo Antônio, Cairu, Bahia. Fonte: <https://cronicasmacaenses.com/2019/09/20/igreja-e-convento-de-sao-francisco-a-igreja-dourada-de-salvador-bahia-parte-1/> - Acesso em 15/12/2022.

Sobre a concepção arquitetônica e do espaço de instalação dos conventos, frequentemente “os franciscanos costumavam deixar à frente de seus conventos um amplo espaço livre no centro do qual erigiam um cruzeiro, cujo porte em alguns casos é surpreendente” (TOLEDO, 2015 p. 102). Ainda segundo o autor, as paredes que enquadram esse espaço são, frequentemente, revestidas de azulejo. Com essa disposição e tratamento os claustros franciscanos são espaços arquitetônicos de comovente beleza e perfeita adequação ao nosso clima (TOLEDO, 2015 p. 102).



FIGURA 31. Convento de Santo Antônio, Igarassu, Pernambuco. Fonte: https://live.staticflickr.com/131/404517226_275e7ef490_b.jpg - Acesso em 17/12/2022.

FIGURA 32. Igreja de Santo Antônio, Convento de São Francisco, João Pessoa, Paraíba. Fonte: https://franciscanos.org.br/conventosantoantonio/wp-content/uploads/2022/05/2022-05-25_conventostoantoniorj.png - Acesso em 17/12/2022.

Neste sentido, nota-se que nos conventos as representações iconográficas estarão predominantemente no espaço interno. Muito embora, ao analisar esses componentes, o autor afirme que “a relação entre os diversos componentes foi se aprimorando com o tempo e, em algumas cidades do Nordeste, o uso da pedra veio trazer novo valor plástico ao conjunto”. (TOLEDO, 2015 p. 104). Para o autor, a arquitetura franciscana adquiriu particular significado no Nordeste, seu ponto de difusão para o restante da Colônia.

Ao estudar as referências iconográficas e a circulação e apropriação de gravuras flamengas na azulejaria portuguesa setecentista para os conjuntos azulejares dos conventos de Olinda e Sirinhaém, Aldilene Marinho César Almeida Diniz⁶ constata que o livro de gravuras de Justus Sadeler (1600) “realmente servira de modelo e inspiração para a execução da maior parte dos painéis que compõem os ciclos azulejares da vida de São Francisco encontrados nos conventos da Ordem dos Frades Menores localizados em Olinda e Sirinhaém” (DINIZ, 2016,p. 321).



FIGURA 33. Convento de São Francisco, Olinda, Pernambuco. Fonte: <http://franciscoguiacm.blogspot.com/2013/12/igreja-de-nossa-senhora-das-neves-e.html>- Acesso em 15/12/2022.

⁶ DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida. Circulação e apropriação de gravuras flamengas na azulejaria portuguesa setecentista. Ver data. Da mesma autora ver também: DINIZ, ALDILENE MARINHO CÉSAR ALMEIDA. "Francisco de Assis e Antônio de Lisboa: questões acerca da iconografia dos santos franciscanos na igreja de Santo Antônio de Belém-PA." XXVII Simpósio Nacional de História-ANPUH (2013): 1-14.



FIGURA 34. Igreja do Convento de São Francisco, Salvador, Bahia. Fonte: <https://cronicasmacaenses.com/2019/09/20/igreja-e-convento-de-sao-francisco-a-igreja-dourada-de-salvador-bahia-parte-1/> - Acesso em 15/12/2022.

FIGURA 35. Convento e Igreja de Santo Antônio, Paraguaçu, Bahia. Fonte: <http://freiosmardasilva.blogspot.com/2014/09/visitar-hoje-o-convento-de-sirinhaem-e.html> - Acesso em 17/12/2022.

Quando analisamos a presença franciscana nas capitanias do Sudeste identificamos que essa tradição arquitetônica conventual também é recorrente. Antônio Edmilson Martins Rodrigues (2009, p. 38) afirma que

[...] na região Sudeste, a Ordem teve maior importância em São Paulo e no Rio de Janeiro. Essa importância foi de qualidade diferente. Nas áreas de São Paulo, Espírito Santo, Paraná a ação foi basicamente missionária, sem um envolvimento maior com a vida urbana. No Rio de Janeiro, ao contrário, a base foi a inserção urbana da Ordem. Essa diferença é central no processo de avaliação da presença franciscana no Brasil do Sudeste (RODRIGUES, 2009, p. 38).



FIGURA 36. Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Fonte: https://franciscanos.org.br/conventosantoantonio/wp-content/uploads/2022/05/2022-05-25_conventosantoantoniorj.png - Acesso em 17/12/2022.

FIGURA 37. Convento de São Boaventura, Itaboraí, Rio de Janeiro. Fonte: <http://historiasemonumentos.blogspot.com/2015/12/brasil-rj-itaborai-convento-sao.html> - Acesso em 17/12/2022.



FIGURA 38. Convento de São Francisco, São Paulo, São Paulo. Fonte: <https://visitecentrodesaopaulo.com.br/wp-content/uploads/2019/09/Convento-e-Santu%C3%A1rio-S%C3%A3o-Francisco.-Foto-Jose-Cordeiro-SPTuris-1024x783.jpg>- Acesso em 17/12/2022.

FIGURA 39. Convento de Santo Antônio e Capela de São Francisco, Santos, São Paulo. Fonte: <https://hoteisemsantos.files.wordpress.com/2014/09/santuاريو-valongo-1.jpg?w=600&h=358>- Acesso em 17/12/2022.

FIGURA 40. Convento e Igreja Franciscanos de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, São Paulo. Fonte: <https://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2013/12/convento-itanhaem-6.jpg> - Acesso em 17/12/2022.



FIGURA 41. Convento e Igreja Franciscanos de Nossa Senhora da Conceição, Angra dos reis, Rio de Janeiro. Fonte: <https://pousadaflores.com.br/blog/pontos-turisticos-em-angra-dos-reis/> jpg- Acesso em 17/12/2022.

FIGURA 42. Convento franciscano de Nossa Senhora do Amparo, São Sebastião, São Paulo. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Convento_Franciscano_em_S%C3%A3o_Sebasti%C3%A3o.jpg - Acesso em 17/12/2022.

No que se refere à chegada dos franciscanos em Minas Gerais, sua presença se constata na documentação histórica desde os primeiros momentos da colonização desse território. Com a proibição do estabelecimento das Ordens Primeiras e a fixação de conventos, haverá uma forte presença franciscana, como demonstrou Araújo (1984) ao estudar os Hospícios da Terra Santa em Minas Gerais. Como destaca o historiador,

Ainda no primeiro quartel do século XVIII, os frades franciscanos conseguiram autorização para que fossem instalados na Capitania de Minas os hospícios da Terra Santa. No entanto, a presença desses frades na Capitania já era fato desde os primeiros anos da colonização de Minas, embora constantemente chegassem às

mãos dos governadores, Cartas e Ordens Régias pedindo a expulsão desses religiosos. Sobretudo devido ao fato de ser a Capitania de Minas a região mineradora da Colônia, pesava sobre ela um rigoroso sistema de controle e fiscalização por parte da Coroa Portuguesa. A proibição de se instalarem conventos nas Minas era apenas mais uma das inúmeras restrições a ela imposta, acreditando a Coroa precaver-se, dessa forma, de futuros aborrecimentos. (ARAÚJO, 1986, p.8)

Ao caracterizar esses espaços o autor esclarece que

Os hospícios da Terra Santa são tidos como instalações para hospedagem temporária dos frades esmoleres, e que diferenciam dos conventos em vários aspectos: os conventos eram residências permanentes dos frades, os hospícios eram residências temporárias; os conventos tinham capelas franqueadas ao público, os hospícios tinham só para a utilização interna; os conventos abrigavam uma comunidade de frades, os hospícios não; nos conventos havia rigor na obediência às regras da Ordem, o que já não ocorria nos hospícios. As definições de hospício da Terra Santa, na maioria dos autores pesquisados, geralmente obedece à essa linha de raciocínio dos autores pesquisados, geralmente obedece à essa linha de raciocínio, e ao buscar o sentido etimológico e evolução semântica do termo, ver-se-á que é sinônimo de albergue de caridade ou monastério de donatos.” (ARAÚJO, 1986 p.8)

Embora haja uma distinção entre hospícios e conventos, em Minas Gerais se instalaram quatro hospícios franciscanos: O Hospício da Terra Santa de Vila Rica, de Sabará e São João Del Rei e de Paracatu (ARAÚJO, 1986, p. 8) Esses hospícios consolidaram a presença franciscana em Minas. A importância da presença dos frades franciscanos nos anos que antecedem o estabelecimento e registro de compromissos das Ordens Terceiras (irmandades leigas) exatamente nas vilas onde mais tarde se estabeleceriam essas irmandades, construtoras dos mais importantes templos franciscanos em Minas Gerais, e também comitentes de grandes obras de arquitetura, talha e pintura religiosa, pode ter relação com a adaptação dos franciscanos às ordens régias.

Aventamos a hipótese de que, diferentemente dos conventos, cuja finalidade primordial era a clausura dos religiosos em formação, as igrejas instaladas nas vilas mineiras, pelas irmandades leigas, cuja tipologia arquitetônica distinguirá dos templos das outras regiões do País, tenham, para além das questões estilísticas, outros sentidos simbólicos, religiosos e políticos. Isso reflete-se especialmente na sua decoração externa, em uma época em que os frontões e portadas – como nas Igrejas de São Francisco de Ouro Preto e São João Del Rei – serão muito mais que elementos estilísticos, mas espaços de representações iconográficas, carregadas de sentido político.

João Adolfo Hansen (2019) chama a atenção para a permanência de “preceitos institucionais e técnicos de longa duração, que encontramos aplicados desde o século XVI, na

Sé de Salvador, até a São Francisco, de Ouro Preto, na primeira década do século XIX” (HANSEN, 2019, p.13). Considerando as associações frequentes da Igreja Franciscana de Ouro Preto e a de São João Del Rei, aprofundaremos nos estudos da última, cotejando as similaridades e possíveis relações, explorando, na abordagem do presente projeto, as possíveis fontes e os significados das representações entalhadas na fachada do templo religioso sanjoanense.



FIGURA 43. Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_%28Ouro_Preto%2C_MG%29_por_Rodrigo_Tetsuo_Argenton.jpg- Acesso em 21/12/2022.

FIGURA 44. Igreja São Francisco de Assis, Mariana, Minas Gerais. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Igreja_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_%28Mariana%29_por_Rodrigo_Tetsuo_Argenton.jpg- Acesso em 21/12/2022.



FIGURA 45. Igreja São Francisco de Assis, São João del Rei, Minas Gerais. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_-_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_del-Rei.jpg- Acesso em 21/12/2022.

CAPÍTULO 2: A IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE SÃO JOÃO DEL REI

2.1 - Os franciscanos, a Constituição da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis e a edificação da sua primitiva capela

A presença dos franciscanos em Minas Gerais data das primeiras investidas do colonizador português ao território da capitania, como vimos no final do capítulo anterior. Essa presença se dá, no início do século XVIII a partir especialmente da fixação de frades franciscanos nos Hospícios da Terra Santa (ARAÚJO, 1984). Núcleos de população colonial como Vila Rica, Sabará e São João Del Rei, entre outros, sediaram essa instituição franciscana. Segundo Sebastião de Oliveira Cintra em “Efemérides de São João del Rei”, em 12 de setembro de 1719:

D. Pedro de Almeida e Portugal, Governador da Capitania, escreve do Senado da Câmara de S. João del-Rei, convocando os Saojoanenses para a criação de um hospício na vila. O Senado responde ao Conde de Assumar “que tendo chamado algumas pessoas da edilidade, com elas assentou que se aceitasse o hospício de 6 até 7 missionários (CINTRA, 1982, p. 381)

Conforme Cintra, o Senado da Câmara da Vila de São João del-Rei já havia se manifestado antes em 24 de maio do mesmo ano, a pedido do Governador da Capitania, Dom Pedro de Almeida e Portugal, em favor da instalação do Hospício. Em carta enviada ao Bispo de Rio de Janeiro, na qual se expressava que concordaram todos em que fosse instalado o Hospício de religiosos franciscanos “que com grande vontade os querem logo.” (CINTRA, 1982, p. 381) Conforme relata o historiador, somente em 1743 instalou-se em São João del-Rei o Hospício da Terra Santa, que se localizava em terrenos próximos da atual igreja de S. Francisco.” (CINTRA, 1982, p. 381)

Dois anos antes, em 6 de Setembro de 1741, os devotos de São Francisco solicitam ao Vigário de São João del-Rei licença para a construção de uma capela sob o patrocínio do Santo de Assis. Em outubro do mesmo ano, se alcançou o deferimento pedido. O Capitão Antônio da Silva e Souza e outros requereram, em 1742, ao Senado da Câmara, esclarecendo que desejavam doar para concluir a construção da Capela, a concessão de uma sesmaria de terras “correndo pelo campo acima até entestar com a Igreja velha de N. Sra. Do Pilar” (CINTRA, 1982, p. 302). Em 11 de maio de 1742 os devotos obtiveram solução favorável o

requerimento, e já no dia seguinte, o capitão Francisco da Costa Dias, eleito Ministro da 1.ª Mesa da Ordem de São Francisco de São João Del Rei, colocou a pedra fundamental da capela. Nessa época aparece como doador para a obra o Capitão José de Lima Noronha Lobo, natural da Comarca de Guimarães, Arcebispado de Braga, em Portugal contribuindo com 4 oitavas de ouro para as obras iniciais da 1.ª Capela de São Francisco de Assis em S. João.” (CINTRA, 1982, p. 302)

A petição dos devotos para a construção de uma ermida de São Francisco foi aprovada pelo Dr. Tomaz Robi de Barros Barreto do Rego que expediu licença em 06 de maio de 1748, “com a condição de apresentarem, no prazo de 2 anos, a confirmação de Sua Majestade.” (CINTRA, 1982, p. 309) Bem mais tarde, em 25 de Julho de 1754, por Provisão Régia, é confirmada a licença que o ouvidor da Comarca sediada em São João del-Rei, concedera aos devotos de S. Francisco para fundarem a Venerável Ordem 3.ª em S. João del-Rei e para construírem a ermida do patrono da mesma. (CINTRA, 1982, p. 309).

A fundação da Ordem Terceira de São Francisco de Assis e a nomeação da primeira mesa⁷ se dão em 08 de março de 1749, após reunião realizada na Casa Capitular do Convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro, presidida pelo provincial de Frei Agostinho de São José. Participaram da reunião os irmãos Frei Inácio de Santa Rita, Capitão Antônio da Silva e Souza, Frei João dos Serafins, Frei Manoel da Encarnação, Frei José dos Anjos e outros (CINTRA, 1982, p. 111). Em 7 de agosto é passada a provisão para benção da primitiva Igreja de São Francisco de Assis que seria realizada em 18 de outubro (CINTRA, 1982, p. 328). Nesta data o Padre Manoel Pinto Ribeiro benze a primitiva Capela de São Francisco de Assis, tendo se realizado dias antes a posse da primeira Mesa Administrativa, eleita em março de 1749.

A Irmandade de São Francisco encontrava-se, naquela época, em pleno vigor na vida religiosa local, como demonstra a requisição relativa às questões de precedências, ou seja, a colocação de Ordem de São Francisco nos atos litúrgicos locais. Em 16 de Outubro de 1750 o Frei Francisco das Chagas, em carta que enviou do Convento de Santo Antônio, da Rio de

⁷ Integravam a citada Mesa os seguintes membros: Comissário – Vigário Pe. Dr. Matias Antônio Salgado. Vice-comissário – Pe. Dr. João Mendes Pereira. Ministro – Cap. Francisco da Costa Dias. Vice-ministro – Dr. José da Silveira e Souza. Secretário – Cap. Antônio da Silva e Souza. Síndico – Pe. Antônio do Pinho Monteiro. Vigário do culto divino – Francisco Martins. Definidores – Simão Moreira de Almeida, Cap.-mor Matias Gonçalves Moinhos de Vilhena, Dr. Francisco Barradas, Cap. Manoel Gomes Vogado, Pedro Gonçalves Chaves, João Peixoto do Amaral, Cap. Manoel Gomes da Cunha, Manoel Pereira do Amaral, licenciado Agostinho da Costa, Pedro José da Silva, Antônio Teixeira da Silva e Lourenço Ribeiro Brito. Mestre noviços – Cap. José de Lima Noronha Lobo. Ministra – Inácia de Moraes; por ter falecido, a Mesa elegeu para o cargo Águeda Josefa de Melo. Mestra de noviças – Joana da Trindade, (CINTRA, 1982, p. 439)

Janeiro, afirmou: “No parecer do lugar que deve ter a Ordem 3.º, a respeito da Irmandade do Senhor, é certo e sem dúvida, que a Ordem 3.º deve preceder à qualquer Irmandade: assim se observa em todas as partes em que concorrem a Ordem 3.º e a Irmandade do Senhor” (CINTRA, 1982, p. 435)

Em 15 de novembro de 1751, o comissário visitador, Frei Boaventura de São Salvador Cepeda, deixa em S. João Del Rei uma carta pastoral, na qual faz recomendações aos irmãos da Ordem de São Francisco de Assis. Segundo a Pastoral, para admissão à Venerável Ordem os Irmãos deveriam informar se o pretendente

“... é limpo de sangue, de vida e de costumes” sendo que o “mal sangue” era considerado Defeito Perpétuo, impedindo, em qualquer tempo, o ingresso na Ordem. Em caso de “mal viver” poderia haver admissão desde que se comprovasse que houve “emenda” do interessado. As filhas ou esposas de irmãos terceiros usariam touca, sempre que comparecessem à Igreja de São Francisco “e lhes proibimos usos de cordas curiosas, que parecem muito mal, em que deve dar sempre mostras de penitência”. (CINTRA, 1982, p. 477)

A citação acima demonstra que a Ordem Terceira de São Francisco se constituía como uma ordem aristocrática, só admitindo homens brancos, como irmãos. O ‘mal sangue’, ‘sangue infecto’ estava relacionado, no Antigo Regime, às ‘gentilidades’. Indígenas e negros eram, igualmente, considerados nessa classificação.

Em relação à formação do patrimônio da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del Rei consta que em 7 de abril de 1752, o Senado da Câmara de São João Del Rei concede à Venerável Ordem mais algumas terras nas adjacências da primitiva Igreja:

Concedemos aos suplicantes os chãos de que se faz menção, (165 braças de comprimento, largura de 28,5 braças) ficando livre a saída da rua que vai direto ao morro entre as casas dos religiosos de Jerusalém e da mesma igreja, com a mesma que vem de baixo, semprejuízo de terceiro, e livre de forro por ser o que se requer a Câmara; deixando também livre a serventia da rua que vem da Intendência por direitura que principia donde mora o Capitão-Mor João de Matos. S. João del-Rei, em 7 de abril de 1752. Amorim – Mendonça – Seixas – Noronha – Lobo – Sá” (CINTRA, 1982, p. 161)

Apesar da posse das terras e do início das obras da primeira capela serem muito anteriores, somente em 23 de maio de 1752 foi lavrado o auto de posses das terras “cuja extensão tinha 165 braças de comprimento por 28,50 de frente” quando a Ordem terceira já encontrava instituída legalmente. (CINTRA, 1982, p. 369). Em 12 de Abril de 1753 o Frei Manoel de São Roque envia, do Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, carta aos Mesários da Venerável Ordem Terceira de São Francisco Assis de São João del-Rei, na qual

tece comentários sobre desavença entre a referida Ordem e o Vigário Pe. Dr. Matias Antônio Salgado – “tudo originado de tomarem posse da terra pertencente a essa Congregação na ausência do reverendo vigário” (CINTRA, 1982, p. 174).

Em 28 de Agosto de 1755, o Pe. Comissário Manoel da Costa Faro propõe, em reunião da Ordem de S. Francisco, “que fosse abolido o uso de touca, por parte das mulheres que frequentava a Capela de São Francisco, argumentando que as mesmas desagradavam aos maridos, eram de pouca duração e de preço elevado.” (CINTRA, 1982, p. 358) Nessa época nota-se que a irmandade estava focada em investir na edificação da sua capela. Em 12 de Setembro, a Ordem de São Francisco delibera que todas as esmolas recebidas “sem específica aplicação se aplicassem para a obra da nova capela que se pretende erigir” (CINTRA, 1982, p. 385)

Documentos organizados por Cintra (1982) demonstram o andamento da obra empreendida e a intensificação dos serviços em determinadas épocas. Segundo o autor, em 15 de Janeiro de 1756, a Mesa da Ordem de São Francisco delibera aumentar

o telheiro que se acha feito na mesma porta da Capela por ser este muito pequeno e muito baixo para nele se poderem armar os andores que há de ir na Procissão de Cinzas, que se pretende fazer no dia da mesma quarta-feira e não houver outra paragem donde se possam armar os ditos andores. (CINTRA, 1982, p. 31)

Na mesma reunião ajustou a referida obra com Manoel da Costa Vale, oficial de carpinteiro, pela quantia de cento e oitenta oitavas de ouro “com a obrigação de dar feita a dita obra em tempo capaz de se poderem armar os ditos andores”. (CINTRA, 1982, p. 31) Em 26 de Abril a mesa da Ordem de S. Francisco autoriza o Irmão-Síndico a pagar ao mestre Francisco da Cunha Pimentel a quantia de 35 oitavas de ouro e um cruzado, provenientes de trabalhos executados na obra do arco, no assoalho da Capela-Mor e no Passo da Semana Santa. (CINTRA, 1982, p. 195) No dia 29 de Abril Manoel Antunes Nogueira, na função de síndico da Ordem de S. Francisco, paga a Manoel Inácio de Almeida, dez oitavas de ouro, importância correspondente ao ajuste da música que celebrara com a mesma Ordem.

Em 4 de maio, o pedreiro Bartolomeu Borges da Cunha recebe da Ordem de S. Francisco a quantia de dezesseis oitavas e doze quartos de ouro do trabalho que fez para “o aumento da Capela de S. Francisco”. O mesmo oficial recebeu em 24 de junho de 1756 sete oitavas e duas partes de ouro de jornais do conserto das casas da Ordem, situadas defronte da citada Capela.” (CINTRA, 1982, p. 206). Em 20 de Junho do mesmo ano, Francisco Corrêa recebe da Venerável Ordem de S. Francisco a quantia de dezessete oitavas de ouro pelo

fornecimento dos “quatro esteios da torre dos sinos, que se há de fazer”.” (CINTRA, 1982, p. 259). No dia 17 de setembro de 1756 o mestre Manoel Inácio de Almeida recebeu mais de dez oitavas de ouro, restante do débito relativo à música da Ordem em relativas ao ano anterior. (CINTRA, 1982, p. 198)

Em 17 de Outubro de 1756 a Ordem recebe outra carta pastoral. Nesta o Frei Manoel do Livramento, comissário visitador-delegado, firma em S. João del-Rei longa pastoral, fixando normas que deveriam ser acatadas pelos irmãos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Aconselhava que mantivessem “todos cordial devoção a Maria Santíssima, nossa mãe e protetora”. (CINTRA, 1982, p. 438) Ainda sobre as obras da primeira capela, em 26 de Junho de 1757, a Ordem de São Francisco acerta contas referentes às obras de construção de sua primitiva capela, que “no seu princípio foi fabricada pelo Oficial de Carpinteiro Domingos Correa Guimarães, em que trabalhou pelo seu ofício, e vários oficiais que o mesmo chamou pagando a uns, e tendo-se obrigado a pagar a outros por cuja causa tirou-se uma conta” (CINTRA, 1982, p. 269)

Em 1758 documentos de despesas apontam que o pedreiro Bento Moreira “trabalhou na construção da primitiva Igreja de S. Francisco.” (CINTRA, 1982, p. 281) Por volta de 1759 a primeira capela estava concluída. Documentos relativos a esse período indicam investimentos em bens móveis e instrumentos de música, como a despesa de 13 de Julho de 1759, a Ordem de São Francisco resolve pagar 126 oitavas de ouro ao irmão síndico, Tomaz Ferreira Rodrigues, relativo ao Órgão que o citado mesário colocado no coro da Capela de S. Francisco. (CINTRA, 1982, p. 292)

Já instituída com seu compromisso, a Ordem Terceira Franciscana requereu à Câmara, mais tarde, o aumento de seus domínios territoriais, “lavrando-se a 14 de maio de 1760 novo auto de posse.” (CINTRA, 1982, p. 369) Neste ano a rotina da irmandade seria marcada por desavenças e litígios. Em 8 de Janeiro de 1760, a Ordem de São Francisco resolve fazer depósito para a apelação no litígio com vigário Dr. Matias Antônio Salgado. Não foram encontradas referências claras desse litígio entre o Vigário e a Irmandade. Deliberou-se, ainda, que enquanto durasse o contradito, “pedir a licença para irmos para onde nos quizerem, preferindo a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo” (CINTRA, 1982, p. 22).⁸ A 11 de

⁸ Relação das pessoas que compareceram à reunião: Pe. Pedro Pereira da Silva – comissário, Dr. José da Silveira e Souza (pai de Bárbara Eliodora) – ministro, Cap. João Peixoto do Amaral – Vice-Ministro, Manoel de Jesus Pereira – secretário, os definidores: Bento André Pereira, Antônio Gonçalves Chaves – Antônio Teixeira da Silva e Pe. Joaquim Pinto da Silveira; os sacristães Domingos da Costa Cardoso e Cipriano Ferreira da Carvalho; e os irmãos: Cap.-Mor Manoel da Costa Gouvea, Sebastião Ferreira Leitão (padrinho de batismo do Alferes

maio de 1760 a Mesa recebeu cópia da sentença proferida no juízo eclesiástico de Mariana, favorável ao Vigário Dr. Matias Antônio Salgado. Determinou-se, na data supra, que o irmão síndico “assistisse com a meia libra de ouro que se deve das custas e o mais que for necessário para seguimento e custeamento da dita causa”. O autor, apesar de arrolar esses litígios, não esclarece qual era o objeto dos processos e não cita as fontes específicas para sua afirmação.

Nessa época as celebrações relacionadas a São Francisco estão sendo ampliadas. Em 23 de Setembro de 1763, a Ordem de S. Francisco delibera realizar anualmente, nos 5 dias antecedentes ao dia 17 de setembro, a Quinquena das Chagas de São Francisco de Assis.”(CINTRA, 1982, p. 401) Documentos relativos mostram que às despesas dessa década estão voltadas para os objetos litúrgicos, móveis e elementos integrados. Alguns ourives estabelecidos no Rio de Janeiro aparecem na documentação. Em 4 de Janeiro de 1765, a Ordem de São Francisco resolve mandar fazer no Rio de Janeiro “uma Lâmpada à Romana, para a capela-mor, duas varas de prata e umas salvas”(CINTRA, 1982, p. 17).

De acordo com a documentação, “tudo pelo melhor molde e mais moderno que achar”. Seria utilizada para a referida aquisição a importância de “866\$800”, resultante de esmolas sem aplicação definida. A 10 de julho de 1765 foi remetida a importância de duzentos mil réis aos ourives Antônio José de Paiva, residente no Rio de Janeiro, para pagamento da lâmpada e das varas de prata”. (CINTRA, 1982, p. 17) Já em 16 de Junho de 1765, a Ordem de S. Francisco resolve pagar “126\$311” a Francisco Xavier Vaz de Carvalho, residente no Rio de Janeiro, que reclamava o pagamento da importância de “252\$622”, (CINTRA, 1982, p. 254) relativo ao custo dos paramentos sendo uma casula, frontal e pano de estandarte, tudo de seda branca com metins e ramos de ouro, que foram encomendados pelo falecido Irmão Ministro Guarda-Mor Manoel Rodrigues Gondim. “A Ordem ignorava que quantia já teria pago o Ministro Gondim, motivo pelo qual concordou em efetuar o pagamento de metade do débito reclamado.” (CINTRA, 1982, p. 255).

2.2 – A substituição da antiga capela e a construção da nova igreja

A substituição da antiga capela de São Francisco de Assis e o longo processo de construção da nova igreja pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis tem início no ano

Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes), Cap. José de Lima de Noronha Lobo, Manoel Dias Pereira, Dr. Alexandre da Silva Barros, Cap. Antônio da Silva e Souza, José Nogueira, Alf. Francisco Pouzadas, licenciado Manoel Seixas Pinto, João Rodrigues Oliveira, Tomaz Ferreira Rodrigues, José Francisco Rios e Antônio da Mota Teixeira(CINTRA, 1982, p. 22).

de 1772. Na data de 27 de Novembro de 1772 a Mesa administrativa da Ordem de São Francisco aprova a proposta do Irmão-Ministro Bento André Pereira “que se fizesse igreja nova, visto se ter gasto tanto dinheiro nesta, e sempre por todas as partes ameaçando ruína” (CINTRA, 1982, p. 495). Nas reuniões seguintes, em 1 de Fevereiro de 1773 “A OSF resolve não realizar em 1773 a procissão de cinzas “porque se estava dando princípio ao ajuste para a fatura da nova igreja”. (CINTRA, 1982, p. 53).

Em 15 de Março a Mesa da Ordem Terceira de São Francisco resolve contratar, por um ano, Inácio José do Rego, oficial de pedreiro, e seu cunhado Timóteo, juntamente com dois indivíduos negros escravizados, para trabalharem nos seus ofícios de pedreiro, “tanto de tirar pedra na pedreira como lavrar, pela quantia de 300\$000, a seco” (CINTRA, 1982, p. 121). Em 05 de maio de 1774 o ajuste foi renovado por mais um ano de trabalho”. (CINTRA, 1982, p. 121) Paralelamente à extração das pedras, buscava-se a elaboração do risco da nova igreja.

Sebastião de Oliveira Cintra, referindo-se a Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho, como ‘ilustre mulato’ registra a atribuição do risco da Igreja dessa igreja ao entalhador mineiro, com base em uma citação indireta e imprecisa presente no relato de Rodrigo Ferreira Bretas. Essa atribuição, no entanto, foi considerada controversa e passível de contestações, por German Bazin. Segundo o historiador francês

ela é indicada por um contemporâneo - o vereador de Mariana - falada por Bretas, e desta vez documentada, de uma maneira indireta e um pouco confusa, é bem verdade. A 8 de julho de 1774, a mesa da irmandade aprova o risco “que mandaram fazer em Vila Rica para a construção da nova capela. (Bazin, 1971, p. 117)

O uso do relato do “Vereador de Mariana” e da biografia elaborada por Bretas tem sido bastante discutido e questionado. As imprecisões do relato e a dificuldade de se comprovar por fontes documentais as afirmações de Bretas, tributárias de outra fonte controversa, alimentam essa discussão. Apenas para citar brevemente essa celeuma acerca do relato de Bretas, por exemplo, Guiomar de Grammont chega e afirmar, com base em seu extenso – e polêmico – estudo *Aleijadinho e o Aeroplano* (2008) que tal fonte desejava induzir reações no leitor, de forma que o preparasse para aceitar as ‘inverossimilhanças’ no relato, ou ainda, apelando para o caráter mágico de sua deformidade causada pela doença, o que não afetaria sua genialidade e senso refinado de artista (GRAMMONT, 2008, p.67-130).

Em 8 de Julho de 1774, a Mesa de Ordem de S. Francisco manda lavrar um termo de aceitação e aprovação do risco da Igreja de S. Francisco:

portodos foi visto o risco que se tinha mandado fazer a Vila Rica para a fatura da nova capela desta venerável ordem e pelo qual risco se tinha dado de prêmio a quantia de sessenta mil réis, os quais havia pago e satisfeito o nosso irmão síndico atual Manoel José de Freitas (CINTRA, 1982, p. 285).

A partir de 10 de Outubro de 1774, a Ordem de São Francisco contrata o mestre entalhador e canteiro português Francisco de Lima Cerqueira para administrar a obra de construção da Igreja de São Francisco, executando com alterações o risco que lhe fora apresentado. Foi escolhido para mestre porque a Ordem considerou-o “com sabedoria e capacidade nesta matéria” (CINTRA, 1982, p. 427). Declarou, no entanto, Lima Cerqueira que não se responsabilizaria por necessárias alterações no risco “pois somente quando se põe em execução as obras se percebe bem inteiramente o melhor” (CINTRA, 1982, p. 427).

Segundo Miriam Ribeiro de Oliveira, partidária da atribuição do risco existente no Museu da Inconfidência como o ‘projeto’ elaborado por Aleijadinho em 1774 para a fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei, entende que a Igreja “se situa na mesma linha evolutiva do Carmo de Ouro Preto e teria vindo a caracterizar, se executado, a mais genuinamente rococó das fachadas religiosas mineiras” (OLIVEIRA, 2005, p. 221 – grifo nosso).

A autora concorda que Lima Cerqueira executa uma versão do risco adaptada por ele. De fato a documentação histórica comprova que alguns anos após sua contratação, em 23 de Julho de 1779, em reunião da Ordem de São Francisco, o Mestre-de-obras da construção da igreja prestou esclarecimento sobre as alterações que introduzira no risco. Afirmou Francisco de Lima Cerqueira que

“tudo quanto se tem feito fora do risco era melhor do que aquilo que do risco se percebe, não que o risco tenha defeitos, porém algumas cousas só quando se fazem se vê impossibilidade de as poder por conforme o **sentido de uma nuance**”(CINTRA, 1982, p. 305 – grifo nosso).

A transcrição de trechos do termo então lavrado esclarece ainda que

[...] acha-se conveniente fazer a Capela-Mor comprida mais do que trata o risco, **para melhor comodidade** do Altar-Mor e da escada para o camarim, e também se achou conveniente não se abrirem duas portas na Capela-Mor que o dito risco trata e se acham; e também se assentou ser conveniente que as frestas da mesma Capela-Mor se não fizesse pelo feitio e tamanho das que traz o risco, senão por outro feitio e maiores para, por elas, se perceber mais luz da dita Capela-Mor, e para assim **ficar com mais graça** [...] que o corpo da igreja se alargou e faz mais comprido do que o

risco trata, por ser assim necessário **para melhor comodidade dos altares e perfeição da obra**, e também se assentou que as pilstras que guarnecem o corpo da igreja fossem de cantaria da pedreira de Cadonga com todos os seus ornatos até a base (CINTRA, 1982, p. 305-306).

Ao longo dos anos os esforços e investimentos estiveram voltados para a nova edificação. Em 4 de Outubro de 1779, a Ordem de São Francisco delibera continuar a construção da “Nova Capela que se achava principiada”.

O Pe. Antônio do Pinho Monteiro, ministro da Ordem, foi designado Inspetor da Obra. (CINTRA, 1982, p. 418). Foi em reunião de 08 de janeiro de 1781 que se deliberou fazer o risco do retábulo da Capela-Mor, guarnições e remates das portas e óculos das mesmas e o barrete (CINTRA, 1982, p. 290). Segundo Bazin, naquela data, a mesa da Ordem de São Francisco, de São João del Rei, desejando mandar fazer o retábulo da capela-mor, pede a seu mestre-de-obras para ir a Vila Rica “ou em qualquer outro lugar a fim de procurar o arquiteto que fêz o projeto da igreja”, a fim de pedir-lhe um projeto para êste retábulo.” (Bazin, 1971, p. 120).

Em 26 de Janeiro do mesmo ano, a Ordem de S. Francisco, que vinha efetuando grandes despesas com a construção da nova igreja, reúne-se sob a presidência do Comissário Visitador José da Costa Oliveira, presente o irmão Ministro Pe. Antônio do Pinho Monteiro, a fim de discutir a possibilidade de retorno da realização da Procissão de Cinzas. O Vigário do Culto Divino prontificou-se a “concorrer com toda despesa da mesma Procissão”. A Ordem faria apenas a aquisição da cera necessária – deliberando-se “fosse feita essa despesa à custa da Ordem por não ser condecoroso a mesma usar dela emprestada”. (CINTRA, 1982, p. 47) Em 11 de Fevereiro, em nova reunião, a Mesa da Ordem de S. Francisco publica edital, no qual são dadas

normas sobre a Procissão de Quarta-feira de Cinzas. Guardadas, em parte, as expressões usadas, daremos algumas das recomendações. Ao Irmão Vigário do Culto Divino caberia a incumbência de distribuir as insígnias que ornariam a Cruz, os andores e o Pálio. (CINTRA, 1982, p. 70).

Francisco de Lima Cerqueira foi nomeado para o cargo de procurador-geral em 08 de março de 1782 “não só pela autoridade e zelo que tem mostrado, mas também por ser mestre da obra da nova igreja quem se acha devendo” (CINTRA, 1982, p. 290) Durante a construção do novo templo, a antiga capela continuava servindo ao culto franciscano. Em 15 de Fevereiro de 1784, em reunião “mesa plena” da Ordem de São Francisco, presidida pelo Pe. Marçal da

Cunha e Matos, Comissário Visitador, foi defendido pelo Mestre entalhador, e agora irmão Procurador Geral, Francisco de Lima Cerqueira a grande necessidade que havia

de fazer o retábulo, o forro e mais ornato, para a capela-mor nova (a qual com toda diligência se está emadeirando) para nela se colocarem os santos, e a Ordem comodamente fazer os seus atos, e mais disposições do culto divino, a qual se devia fazer com toda a brevidade possível, por causa da capela velha ameaçar ruína, e não poder durar muito tempo. (CINTRA, 1982, p. 78 – grifo nosso)

Em 11 de Julho de 1784, o espaço da capela mor da nova igreja estava edificado e a Ordem de São Francisco resolve iniciar a construção do retábulo da Igreja, designando – “por diretor da mesma obra o n. c. Irmão Francisco de Lima Cerqueira, por concorrer na sua pessoa a inteligência precisa e conhecido zelo no bem desta Venerável Ordem”. Nessa mesma data o escultor e entalhador Luiz Pinheiro de Sousa foi nomeado para mestre da dita obra. No respectivo termo consta que

com pluralidade de votos se determinou mandasse fazer o dito risco e para este fazer com acerto rogamos ao n. c. Irmão Francisco de Lima Cerqueira, mestre da obra de pedra como o mais inteligente e saber dos preceitos desta (...) fosse a Vila Rica ou noutra qualquer parte, onde se achar o arquiteto que fez o risco da igreja (CINTRA, 1982, p. 290)

Segundo Cintra (1982) por volta de meados da década de 1780 o mestre de obras Francisco de Lima Cerqueira cogita repassar suas funções, ajustadas com a Ordem Terceira de São Francisco, para outro executante. Em 11 de Setembro de 1785, a Ordem Terceira de São Francisco se reúne para avaliar requerimento do Procurador-Geral Francisco de Lima Cerqueira onde declara

que sendo ajustado por esta congregação para ser Mestre e Administrador das obras da nova capela e para lavrar cantaria debaixo de telheiro o tempo que lhe fosse possível – não só ele exerceria o dito emprego, mas além disso assistira na pedreira, e fizera ofício de arquiteto tirando novas plantas e novos desenhos, como na mesma obra fosse; e que vendo-se o suplicante falta de saúde para poder continuar todo o dia em pé na sobredita lavragem, requerera à Mesa o aliviasse do dito ajuste elegendo outro administrador (CINTRA, 1982, p. 379 – grifo nosso)

Naquela ocasião, o mestre também requereu que se deliberasse sobre a construção da sacristia “muito necessária para se poder continuar o corpo da igreja da nova capela”. Como já havia oferecido à Ordem, nova planta da igreja com sacristia ao lado, consultava se a sacristia deveria ser construída de adobe ou de pedra. A Mesa resolveu que

continuasse o mesmo irmão Francisco de Lima Cerqueira debaixo do mesmo ajuste administrativo da obra; tanto de pedra, com a de madeira, zelando e promovendo todo o aumento da mesma como fazia e dele sempre se esperava com a condição de fazer por suas mãos toda a lavragem de seu ofício que fosse mais mimosa e superior à capacidade dos outros oficiais (CINTRA, 1982, p. 379 – grifo nosso)

Citando registro datado de 11 de setembro de 1785, do ‘Livro de Termos da Ordem Terceira’, Judith Martins destaca

Foi aprovado “o sobr.^o risco que serve se suplement.^o ao de Ant.^o Mr’z” (no texto está riscado o nome “Mr’z” e, a margem está escrito “Franc.^o Lx.^a), “como também fora aprovada a sachistia ao Lado” ... que resolveram “fosse feita de pedra, para na ocasião de se fazer no frontispício em ambos os lados da igreja os edifícios apontados no risco de Ant.^o Mr’z, podiam ser aproveitados os materiais da mesma, que serviria interinamente - L. de “Termos da Ordem 3.^a, fls. 133v. (MARTINS, 1974, p.28)

De acordo com a documentação também citada por Sebastião Cintra (1982) quanto ao segundo ponto, declarou da mesma sorte, que foi geralmente aprovado o sobredito “risco que serve de suplemento ao de Antônio Mrz” (CINTRA, 1982, p. 379). Há um grande contingente de autores e publicações que entendem que o primeiro risco para a Igreja de São Francisco, muito modificado ou tendo dele sido aproveitado muito pouco por Francisco Lima Cerqueira teria sido elaborado por Antônio Martins e não por Antônio Francisco Lisboa.

Sobre as paredes curvilíneas projetadas por Aleijadinho para as igrejas franciscanas de Ouro Preto e de São João Del Rei, Andrade ressalta aspectos de brasilidade, pois se distinguem “por uma tal ou qual dengue, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma ‘delicadeza’ tão suave, eminentemente brasileiras.” (ANDRADE, 1942, p. 43)

Interessante registrar que a atribuição do frontispício da Igreja de São Francisco de Assis a Antônio Francisco Lisboa se deu por análise comparativa. Segundo German Bazin,

(...) uma prova indireta de que o frontispício é bem da inventiva do Aleijadinho é dada por êste, em 1810, para a matriz de Tiradentes, onde êle repete o desenho das torres de São João del Rei, tais como elas haviam previstas no risco original, que não foi executado integralmente. Um artista dessa categoria não recopiará pura e simplesmente o projeto de um outro. (BAZIN, 1971, p. 118)

Bazin desconsidera que as artes mecânicas de um modo geral e a arquitetura especialmente serviam-se de um sistema de modelos reproduzidos em manuais e tratados que circulavam na Colônia. Embora aqui não ensejemos entrar na questão específica dos “autores” de cada etapa das obras, cumpre-nos apenas registrar a constatação da existência de uma possível rasura - tardia - em um documento histórico da Ordem Terceira de São Francisco de

Assis de São João Del Rei. Do que se pode apurar essa possível adulteração vem sendo apontada desde 1930, em discussões em jornais locais, dúvida depois registrada na publicação do Dicionário dos Artistas e Artífices de Minas Gerais, elaborado por Judith Martins (1974) e reverberada por outros autores como Cintra (1982).

A questão seria levada a discussão e denúncia mais aprofundada por Oyama de Alencar Ramalho (2002). A documentação citada foi alvo de análises críticas e contestações pelo fato de ter sido, supostamente rasurada. A partir da documentação desse período, relativa à atuação dos riscadores, escultores e entalhadores na Igreja de São Francisco de Assis, diversas discussões se estabeleceram e diversas polêmicas. Essas discussões se dão em torno da tentativa, por um lado, de se defender a existência de trabalhos riscados e ou executados por Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho, e por outro de demonstrar que, não há nenhum documento seguro sobre a sua suposta participação no risco. Sobre a segunda posição, registra-se que o único documento existente é um documento supostamente adulterado. Sobre a execução direta de partes da obra, essa hipótese não encontra respaldo em nenhum outro documento, apenas se dando através de atribuições por análises comparativas.

A possível adulteração dessa fonte histórica tem sido apontada há algumas décadas. Uma das principais publicações a registrarem esse fato é o Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerias, onde consta:

“MARTINS, Antônio. S. JOÃO DEL REI – IGREJA DE S. FRANCISCO DE ASSIS.

1785 – setembro 11 – Foi aprovado “**o sobr.o risco que serve se supplemt.º ao de Ant.º Mr’z**” (no texto está riscado o nome “Mr’z” e, a margem está escrito “Franc.ºLx.ª”), “como também fora aprovada a sachistia ao Lado” ... que resolveram “fosse feita de pedra, para na ocasião de se fazer no frontispício em ambos os lados da igreja os **edifícios apontados no risco de Ant.º Mr’z**, podiam ser aproveitados os materiais da mesma, que serveria interinamente” [L. de “Termos da Ordem 3.ª, fls. 133v.](MARTINS, 1974, p. 28 – grifo nosso)

O irmão definidor Cap. Domingos Alves Cerqueira ponderou que “não obstante ser interina a nova sacristia, parecia melhor que fosse fabricada de pedra, não só por segurança maior, duração, e asseio o tempo presente, mas porque no futuro, chegada a ocasião de se fazer no frontispício em ambos os lados da igreja os edifícios apontados no risco de Antônio Mrz podiam para esta obra servir os materiais da dita sacristia interina, sendo de pedra; e posto que esta fabrica fosse de maior custo, ele estava pronto para pagar de sua fazenda a

despesa que acrescesse. A sugestão do Cap. Domingos foi aprovada.” (CINTRA, 1982, p. 379).

Retomando a questão da presença franciscana na Vila de São João Del Rei e a participação da vida social e política do lugar, Cintra (1982) registra que em 29 de Maio de 1786, Senado da Câmara resolve que todas as despesas com a construção do Curro do Largo de São Francisco, onde se festejariam publicamente “os casamentos dos sereníssimos infantes”, que correriam por conta de “todos que vivem de negócio de venda desta Vila e seu Termo” (CINTRA, 1982, p. 230). De acordo com o autor, cartas foram enviadas a diversas pessoas para “darem os escravos das suas fabricas para se fazer o terreiro do curro” (CINTRA, 1982, p. 230). Os ditos escravos deveriam levar as ferramentas necessárias. Como foram muitos os convocados para a referida cooperação, acreditamos que o curro e seus anexos apresentavam vastas dimensões. Construíram-se tablado para os óperas e palanques para os membros do Senado da Câmara, Ministros, Nobreza e Povo. (CINTRA, 1982, p. 230).

Sobre a participação de Francisco de Lima Cerqueira na continuidade das obras da Igreja de São Francisco registra-se que em 21 de Outubro de 1803 a ordem avaliou estratégias para reduzir as suas despesas, avaliou a supressão da missa que se celebrava, às 7 horas, aos domingos e dias santos. “O irmão procurador-geral, Francisco de Lima Cerqueira, o notabilíssimo mestre-de-obras, declarou que a missa não precisava ser suprimida, pois se responsabilizaria pelas respectivas despesas.” (CINTRA, 1982, p. 441-442). Em 3 de Novembro de 1804, o Mestre Francisco de Lima Cerqueira comparece à reunião da Ordem de São Francisco, declarando que “de sua livre vontade e sem constrangimento de pessoa alguma” reduzia à metade o que lhe devia a Ordem, satisfazendo-se unicamente com a quantia de “1 :263S784”.” (CINTRA, 1982, p. 461)

Nos primeiros anos do século XIX constata-se altas despesas com a música nas celebrações no templo franciscano. Em 12 de Setembro de 1806, “O Maestro Alferes Lourenço José Fernandes Braziel ajusta com a Ordem de S. Francisco, pela importância de 80 oitavas de ouro, por ano o coro da Capela “com as vozes e instrumentos necessários como praticavam os seus antecessores, e assistirem à todas as funções desta Ordem: Sextas-feiras, sábados e domingos da rasoura, enterros, dias de Santos da Ordem que costumamos solenizar e a missa na Noite de Natal, tendo ele sobredito alguma função fora da vila a poderá aceitar dando disso mesmo parte, não faltando nunca as funções principais desta Ordem” (CINTRA, 1982, p. 385-386).

Em 1808 morre Francisco de Lima Cerqueira.⁹ Em 03 de novembro de 1809, assume a continuidade da obra da Igreja de São Francisco de Assis o alferes, escultor, entalhador e mestre canteiro Sanjoanense Aniceto de Souza Lopes.¹⁰

[...] o resto da obra da nossa igreja pelo jornal de 675 réis cada dia, sem poder em nenhum tempo alterar o mesmo jornal; trabalhando na maior altura da dita obra lavrando no telheiro ou em outro qualquer lugar, acabando por suas mãos a Impena, a da Torre, e fazer a do Arco do Coro como também tomando debaixo da sua inspeção o governo dos escravos trabalhadores, e mais officas com participação ao N. C. Irmão Procurador Geral (Lima Cerqueira) e sua faculdade... (CINTRA, 1982, p. 462).

Outros documentos de despesas apontam que as obras da referida Igreja se estenderam pelo século XIX. Em 24 de julho de 1813 a Ordem de São Francisco de Assis contrata com o Alferes Francisco Bernardo de Souza “a fundição do sino 2.º da mesma Ordem, ao preço de 4 mil réis a arroba.” (CINTRA, 1982, p. 308). Ainda sobre a construção do templo franciscano, sabemos que durante a passagem do viajante francês Auguste de Saint-Hilaire pela vila de São João, entre os anos de 1816 a 1822, o mesmo deixa um relato em que descreve que a edificação estava inacabada no seu interior:

A igreja de S. Francisco foi construída sobre uma plataforma, diante da qual existe uma pequena praça. Seu interior que ao tempo de minha viagem ainda não estava concluído, nada tem de notável; mas parece grande, comparada às da região, e as duas torres que lhe servem de campanário, são redondas, elegantes e muito altas. (SAINT-HILAIRE, 1974, p. 110).

Em 17 de Setembro de 1820 a OSF resolve requerer à Sua Majestade concessão para a construção do seu cemitério. O assunto voltou a ser discutido a 11 de outubro de 1829, quando foi proposta a necessidade de proceder-se a fatura do cemitério “em cumprimento da Lei de 1 de outubro de 1828.” (CINTRA, 1982, p. 393). Em 4 de Maio de 1822, a Ordem de São Francisco delibera concluir as obras de construção do Altar do Amor Divino, autorizando

⁹ Segundo Cintra (1982) em 27 de Setembro de 1808 falece em S. João del-Rei, sendo sepultado na Igreja de S. Francisco, o talentoso mestre-pedreiro Francisco de Lima Cerqueira, inegavelmente o principal construtor das Igrejas de S. Francisco de Assis e N. Sra. Do Carmo. As duas pontes de pedra, Municipal e Rosário, foram construídas sob a direção do mestre, assistência técnica que constava dos respectivos contratos. Lima Cerqueira conquistou posição das mais distintas na galeria dos maiores artistas que residiram em São João del-Rei e contribuíram para o engrandecimento artístico de minha terra natal. A documentação existente nos arquivos sanjoanenses comprova cabalmente a presença artística desse genial canteiro português, cujas obras nada ficam a dever àquelas que, alhures existentes, são atribuídas ao grande mineiro Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho.” (CINTRA, 1982, p. 405-406)

¹⁰ Aniceto de Souza Lopes arrematou a 25 de janeiro de 1812, por 170 mil réis a construção do novo pelourinho da Vila de S. João del-Rei; também construiu a Ponte de Misericórdia (de pedra). Era f. de Margarida Silva e a 10-6-1792 c. c. Maria Josefa da Costa Batista, irmã de José Pedro da Costa Batista, mestre-escola de S. João del-Rei.” (CINTRA, 1982, p. 462).

ao Síndico Capitão Jerônimo José Rodrigues “que assiste com todo dinheiro para se continuar a obra” (CINTRA, 1982, p. 206).

Em 5 de Maio de 1824, a Ordem de S. Francisco resolve vender casas situadas à Rua Direita, doadas em testamento pelo Guarda-Mor Luiz José de Oliveira, que em 1767 era definidor do referido sodalício religioso (CINTRA, 1982, p. 207). Em 5 de Agosto de 1826, a Câmara concede à Ordem de São Francisco uma pena d’água para o lavatório da Sacristia ressaltando que deveria ser “somente da água que vem do chafariz construído junto à igreja da mesma Ordem”. (CINTRA, 1982, p. 326)

Em 12 de Agosto de 1827, portanto muitos anos após a morte de Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho – a quem se atribui a fatura de dois retábulos laterais, a Ordem de S. Francisco de Assis ajusta com os entalhadores Mestres Jerônimo de Assunção e João Alves dos Santos a construção de um novo altar, ganhando por dia, respectivamente, mil e 200 e 600 réis. Carlos José dos Santos, filho do 2.º contratante, perceberia 300 réis diários. Deliberou-se, outrossim, autorizar o síndico a providenciar a fundição do sino grande, que há muito tempo se achava quebrado.” (CINTRA, 1982, p. 336). Judith Martins, confirma que Jerônimo Assunção, entalhador, trabalhou em 1827, juntamente com João Alves dos Santos e Carlos José dos Santos, na talha dos altares de S. Pedro de Alcântara, de S. Luiz e de Santa Bona (L.º 2.º de “Devassas” da Ordem 3.ª, fls. 165).” (MARTINS, 1974, p. 77).

Em 26 de Outubro de 1827, a Ordem de S. Francisco contrata o corpo da música, dirigido pelo Prof. José Marcos de Castilho, pela importância anual de “127\$000” (CINTRA, 1982, p. 454). Em 19 de Novembro de 1827, a Ordem de S. Francisco resolve continuar a obra do coro, “evitando maior estrago nas pedras para esse fim já lavradas”. Deliberou-se também “a continuação da obra do último altar e a construção do encanamento de água para o lavatório da sacristia.” (CINTRA, 1982, p. 484). Em 3 de Março de 1837, o irmão Francisco Dias Carneiro contrata com a Ordem de S. Francisco o acabamento do último altar “dando-lhe a venerável ordem as madeiras precisas e quatrocentos mil réis de seu trabalho”. “Inúmeros contratemplos retardaram o término das obras de construção do último altar do templo franciscano, iniciadas em 1827.” (CINTRA, 1982, p. 105) Em 18 de Junho de 1837, o definitório da Venerável Ordem de São Francisco de Assis, tendo em vista a conclusão do último altar, delibera mandar fazer as imagens próprias do mesmo – “que vem a ser a Imagem do Pontífice, de S. Francisco recebendo as chagas, e os dois Cardiais com as suas próprias vestimentas, e assim mais as duas imagens para os dois nichos” (CINTRA, 1982, p. 257).

Em 19 de Novembro de 1852, a Ordem de S. Francisco autoriza o marceneiro Inácio Fernandes da Silveira, que estava concluindo a obra do forro e respectiva cimalha, a afastar-se de S. João del Rei durante um mês, a fim de visitar seus pais, residentes na Vila de Caldas.” (CINTRA, 1982, p. 484). Em 13 de Janeiro de 1853, a Mesa da Ordem de S. Francisco presidida pelo comissário Pe. Bernardino de Souza Caldas, com a assistência do Irmão Ministro Antônio Balbino de Negreiros Carvalho, contrata com o mestre Inácio Fernandes da Silveira, pela quantia de “cento e setenta mil réis” a construção dos dois forros (superior e inferior) do couro com as respectivas cimalthas.” (CINTRA, 1982, p. 30) Em 29 de Janeiro de 1854, a Ordem de S. Francisco ajusta com o mestre entalhador Domingos Pinto Coelho, pela importância de 80 mil réis, a construção de um capitel – “dando-lhe a Ordem todos os materiais até mesmo os oficiais de carpinteiro para lhe aparelhar a madeira”. “A 26 de março do mesmo ano, a Ordem contratou o mesmo mestre, para a fatura de mais sete capiteis, sob idênticas condições do trabalho anterior” (CINTRA, 1982, p. 51).

Em 7 de Outubro de 1854, o Alferes João da Silva Oliveira, síndico da Ordem de S. Francisco contrata com o entalhador francês Luís Leão da Conceição a confecção de um emblema para o arco cruzeiro da capela-mor. Em 1859 resolveu a Ordem retirar o citado emblema “em vista da ruína que tem causado ao arco cruzeiro o grande peso do emblema e a pouca simetria que faz com toda obra arquitetônica da nossa igreja...” Alegou a Mesa ter o artista “**desprezado o risco do arquiteto e seguido seu pensamento de muito mau gosto.**” (CINTRA, 1982, p. 424 – grifo nosso) No futuro conseguiria a Ordem um mestre “que mais convenientemente possa executar obra digna de tão respeitoso assunto e capaz de ser colocada em templo tão majestoso” (CINTRA, 1982, p. 424).

Em 15 de Julho de 1855, a Ordem de S. Francisco resolve iniciar a obra de “Branqueamento de Igreja e Capela-Mor à tabatinga e cola, contratando oficiais pintores... convocando a Venâncio José de Espírito Santo para dar o seu parecer, a fim de que esta obra do melhor gosto possível”. Mestre Venâncio prestou, ainda, outros serviços à Ordem, pois a 25 de junho de 1864 a Mesa Definitória autorizava ao irmão síndico pagar-lhe o trabalho de encarnar a imagem de S. Francisco Enfermeiro. (CINTRA, 1982, p. 297) Em 1 de Março de 1857, “a Ordem de S. Francisco delibera mandar fazer seis ferros, um para cada altar, para neles serem colocados seis lustres que deveriam chegar a S. João del-Rei” (CINTRA, 1982, p. 103).

Sobre a construção do adro, em 22 de Agosto de 1871, em reunião da Ordem de S. Francisco é apresentado o contrato firmado no Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1871, com o

Mestre Canteiro José Moreira da Silva para a construção do adro da igreja. Na reunião de 16 de janeiro de 1871 deliberou-se principar a obra do adro “para cujo fim fica o irmão síndico a fazer as despesas necessárias com o tiramento de pedras de alvenaria”. Em fins de 1880 iniciou-se, sob a direção do Mestre Gabriel Pereira de Amorim, a colocação da balaustrada de mármore, vinda de Lisboa, realizando-se a 26 de fevereiro de 1881 festiva inauguração da parte principal da obra. Gabriel Amorim foi contratado em 1883, para terminar o serviço de colocação dos balaústres.” (CINTRA, 1982, p. 349). Poucos dias depois, em 25 de Abril de 1881, em visita à Vila de São João del Rei, Dom Pedro II visita a igreja de São Francisco que registra “o arco abatido de pedra que sustenta o coro é o que tem de notável” (CINTRA, 1982, p.194).

CAPÍTULO 3: A TALHA DO FRONTISPÍCIO: FONTES ICONOGRÁFICAS E FUNÇÕES SIMBÓLICAS

Já é relativamente reconhecido pelos estudos de arte colonial brasileira que o processo de implantação de representações católicas, com o objetivo de promover a inserção do cristianismo na América, se deu através de um complexo processo de transplantação de imagens e textos produzidos na Europa e disseminados pelas colônias (LEVY, 1944, BAZIN, 1971, SANTIAGO, 2011, BOHRER, 2019). As fontes visuais, como as estampas religiosas, assim como os conhecimentos e preceitos filosóficos, teológicos, normativos e morais diversos, estiveram associados servindo a um programa político-teológico. Tal programa teria se viabilizado através das composições de modelos, emblemas e alegorias que foram (re)elaboradas no ambiente da Contrarreforma católica (HANSEN, 2019). Portanto o modelo geral, empregado na América portuguesa é o modelo europeu, católico, oficial e autorizado pelo Concílio de Trento.

Entre os marcos mais representativos para esse processo de transplantação destacam-se obras como *O Livro de Emblemas* de Andrea Alciato (1531), *De Fabrica Ecclesiae*, de Carlos Borromeu (1577) e a *Iconologia*, de Cesare Ripa (1613) (HANSEN, 2023), além de outros tratados artísticos que chegaram a circular nas Minas Coloniais, a exemplo do *Perspectiva Pictorum*, de Andrea Pozzo, (SILVA, 2012).

Há na contemporaneidade vários estudos que contemplam a denotada influência que toda essa literatura europeia teve sobre a produção de arte nos territórios coloniais. Destacamos aqui alguns estudos que buscaram ir além de algumas leituras tradicionalmente formalistas e estilísticas, propondo-se a pensar essa produção artística dentro de uma rede de conexões transcontinentais (OLIVEIRA & HONOR, 2019). Nessa perspectiva, o trabalho da historiadora Camila Santiago tem comprovado que a Capitania, depois Província de Minas, esteve bastante integrada ao circuito mundial de circulação de imagens impressas (SANTIAGO, 2009, p.355).

Entre essas fontes históricas, verdadeiras bases primordiais para quem deseja compreender essa iconografia católica ocidental que citamos logo acima, o mais memorável delas seria o *Emblematum Libellus*, ou *Livro de Emblemas*, de Andrea Alciato. A obra do jurista e pensador italiano foi publicada pela primeira vez em latim em 1531 e teve centenas de edições ainda no século XVI, tornando-se altamente difundida na Europa (MARTINS, 2013). Com o objetivo de transmitir conteúdos moralizantes aos seus leitores, os emblemas

eram compostos por um esquema que associava um mote, uma gravura e um epigrama, culminando na produção de sentido através de alegorias resultantes dessa associação (SAUKA, 2016).

Em consonância temática com essa obra, a *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, publicada pela primeira vez em 1593 na Itália e popularizada com a denominação resumida de *Iconologia* é de autoria do tratadista italiano Cesare Ripa. Nele, foram reunidas representações de alegorias que através de seus atributos reconhecíveis serviu aos pintores, escultores e poetas para representar as virtudes, vícios e sentimentos, além de servir também como uma espécie de dicionário ao público, como referência para a decifração de obras. A publicação, através de suas múltiplas edições, constituiu-se no que Panofsky designou como a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII (PANOFSKY, 1979, p.216).

Já a obra de Carlos Borromeu, *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, datada de 1577 e que se tornaria conhecida pelo título abreviado de *De Fabrica Ecclesiae* é uma das obras fundamentais para se pensar a arquitetura religiosa a partir do século XVI. A obra do religioso italiano constituiu-se num marco contrarreformista que teve grande importância por colocar na prática a implantação de um amplo programa de adequação espacial e funcional dos templos, adequando-os às ideias de decoro, com vistas a atender as prescrições religiosas vigentes (FRADE, 2016).

Já no final do século XVII, o tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, do artista e pensador jesuíta Andrea Pozzo, publicada pela primeira vez em 1693, influenciou muitos artistas europeus, no oriente e também na América Portuguesa, não somente na arquitetura, mas também na pintura, visto sua dedicação aos estudos e a difusão do conhecimento técnico da perspectiva.

Os trabalhos sobre a circulação e o uso de estampas europeias como fonte para a arte religiosa na Colônia e no Império têm avançado na última década. Maria Beatriz de Mello e Souza constatou que a circulação transatlântica de imagens e ideias ocorria de forma generalizada, constatação essa obtida através da abordagem sobre a gravura religiosa no mundo luso-brasileiro; já o trabalho de Alex Bohrer compreende que esse repertório passa por um processo de reinvenção. Nas suas conclusões sobre a apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira, Bohrer conclui que o processo de transplantação dos modelos da Europa para o novo mundo demonstra o grande alcance dos diálogos transatlânticos propiciados pela circulação dos impressos, num mundo onde a imprensa já é

fator determinante para a produção massiva de modelos, processo esse que ele denomina como sendo formado essencialmente por um ‘repertório circulante’ (BOHRER, 2019). Em complemento a esse contexto, João Adolfo Hansen nos indica que a função retórica regula, através dos tratados sobre poesia, pintura e escultura dos séculos XVI, XVII e ainda do XVIII, as artes verbais, pictóricas e plásticas nesse processo de circularidade imitativa (HANSEN, 2019). Circularidade imitativa, nesse sentido, significa o preceito da imitação, processo esse considerado ideal para a produção de uma ‘boa arte’. Preceito este, aliás, gestado na Antiguidade Clássica e que sofreu adaptações ao longo dos séculos. Para Hansen, o processo é circular, no sentido de que a imitação busca apreender a ‘boa forma’ a fim de replicá-la enquanto modelo para a criação de algo novo ou reprodução de conteúdos expressionais. Nesse aspecto: “poetas que imitam pintores, que imitam poetas, que são imitados por escultores, sendo imitados por autores de livros de emblemas, que são imitados por poetas, pintores e escultores, etc” (HANSEN, 2019, p. 22). Em suma, ‘um diálogo eterno’, como bem nos coloca Alex Bohrer [referindo-se ao filósofo Bahktin para exemplificar esse processo de circularidade] (BOHRER, 2019).

Buscaremos promover mais adiante, portanto, reflexões sobre essas diferentes e complementares perspectivas a partir do nosso objeto de pesquisa neste capítulo: o frontispício da Igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei.

Ao abordar o uso de fontes iconográficas para a escultura e talha colonial, Hansen aponta que depois que Alciato publicou a *Emblemata* e que a descrição alegórica dos emblemas foi sistematizada na Iconologia, de Cesare Ripa elas influenciaram decisivamente na produção de imagens (HANSEN, 2019). Sem detalhar ou apresentar essas influências, Hansen cogita que “o Aleijadinho provavelmente os usa quando constrói a Igreja de São Francisco em Ouro Preto”, podendo esses elementos serem ‘lidos’, ou ainda interpretados de acordo com aquilo que Warburg chamou de *ícones symbolicae* (imagens simbólicas) e Panofsky as propôs como objeto da iconografia (HANSEN, 2013).

O autor destaca ainda a importância de Cesare Ripa no contexto artístico do seu tempo e como ele iria influenciar a produção artística de pintores escultores e poetas ao longo dos séculos seguintes. Hansen propõe que “o conceito expresso nos emblemas é ‘definição ilustrada’, por isso compõe a alma” (HANSEN, 2019, p.30). Para apontar a influência da obra de Ripa sobre os programas artísticos dos séculos seguintes, Hansen destaca que Della Porta, um pensador e arquiteto italiano do século XVI, autor do texto *Physiognomonia*, “foi retomado por Le Brun, chefe dos programas artísticos de Luís XIV, e por autores espanhóis,

italianos e portugueses.” (HANSEN, 2019, p. 30). Utilizando exemplos da pintura, o autor indica que descrições semelhantes às de Ripa ocorrem em imagens pictóricas, que significam outra coisa, alegoricamente, como na obra em que o pintor Bronzino retrata Andrea Dória barbudo, com o peito nu, como Netuno segurando um tridente, para significar que o personagem é homem do mar, almirante. (HANSEN, 2019, p. 30).

A implantação de todo o sistema de representação de figuras religiosas, mensagens sagradas ou mesmo de alegorias com ideias moralizantes no território colonial, através das diferentes linguagens artísticas como a pintura, a escultura ou o entalhe, necessariamente partiam de referências anteriores, oficiais e autorizadas. Inexistia nessa época a noção e a efetivação de uma criação artística, de modo que, para a representação de qualquer obra figurativa desta natureza, o artesão necessitava partir de uma fonte. Essas fontes poderiam ser bidimensionais, como gravuras e pinturas, ou eventualmente tridimensionais, como imagens, oratórios e outras obras de pequeno vulto. A passagem de uma linguagem para outra, designada tradicionalmente tradução artística (ARGAN, 2004), era um processo desafiador.

Importante destacar a importância desse processo de transposição de linguagens pois a virtuosidade do artífice seria primordial no ato de leitura e interpretação da gravura. Para Argan, “a gravura não transmite apenas a imagem ou o tema, mas também, mesmo operando em um nível distinto e através de uma série de mediações, o valor integral da obra original.” (ARGAN, 2004, p. 17). No nosso panorama da Minas colonial, o que observamos quase sempre será a reprodução quase que total do modelo utilizado, ou seja, a gravura, tendo a obra final poucos elementos que demonstrariam ‘imaginação’ do artífice, ou ainda, ‘surto criativo’ (como geralmente somos levados a crer, numa primeira impressão). Importante destacar também o que Hannah Levy concluiu, sobre esse aspecto em particular:

O pintor desconhecido dos painéis do Carmo (ou os pintores desconhecidos que trabalhavam em um mesmo ateliê) copiou fielmente o modelo, no que se refere à composição, à distribuição dos tons luminosos e sombrios e, também, no que concerne aos pormenores de atitudes, aos objetos menores, à indumentária, etc. Em ambas as obras observa-se igualmente uma redução parcial da cena quanto ao número das figuras representadas, bem como uma simplificação parcial dos fundos. Quanto à exatidão dos pormenores, basta olhar para os gestos expressivos das mãos, cujas atitudes (inclusive as posições um pouco amaneiradas dos dedos) foram minuciosamente conservadas pelo copista (LEVY, 2007, p. 153).

Ou seja, além da busca por uma total reprodução/imitação, geralmente ocorre também uma simplificação do modelo original. Tais simplificações se justificariam por questões de

ordem técnica, seja do ponto de vista das condições dos suportes utilizados, assim como da qualidade técnica do artífice.

É necessário reforçar que a gravura, que para nós será uma chave primordial de compreensão da nossa obra estudada neste capítulo (o frontispício da fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei), possui relevância fulcral no contexto da produção artística na Minas colonial. Ainda de acordo com Argan, “a gravura possibilita reconstruir e reproduzir uma “ideia” formal precedente à sua realização mediante a técnica da pintura e, por seu caráter universal, igualmente realizável mediante outros procedimentos técnicos”. (ARGAN, 2004, p. 17). Tal fato nos indica que a gravura não possibilita apenas transposições para o universo da pintura, como comumente é apresentado na historiografia do tema, mas também pode ser aproveitada como modelo em ‘outros procedimentos técnicos’, sendo no nosso caso, a talha em pedra.

Portanto, as comparações entre os modelos gravados e os elementos do frontispício que aqui realizaremos partem da compreensão da importância do universo da gravura para a produção artística colonial. Nesse sentido, concordamos com Argan quando ratifica:

A razão prática da difusão mediante a reprodução por gravuras de obras de tema religioso é conhecida: a Igreja católica revalorizou as que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetivos e os mesmos símbolos para uma devoção de massa; e serviu-se de gravuras figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa (ARGAN, 2004, p. 17).

Assim sendo, analisaremos o frontispício levando em consideração tais aspectos levantados pelo autor que consideramos norteadores: a iconografia do frontispício como importante veículo de propaganda religiosa de acordo com o programa iconográfico da Ordem Terceira de São Francisco, que materializará em pedra o discurso religioso e político difundido por meio do universo das gravuras, que pode ter lhe servido de fonte.

3.1: A Portada

A portada, entendida como uma grande porta enquadrada por composição ornamental (ÁVILA:1996, p.73), é muito presente na arquitetura colonial do século XVIII. Nesse templo pode ser considerada um conjunto formado pela profusão decorativa, feita em pedra, que emoldura sua entrada e marca o eixo central do edifício como elemento de grande destaque.



Figura 46. Portada da igreja São Francisco de Assis, São João del Rei. Disponível em: <https://c8.alamy.com/comp/P420MT/so-joo-del-rei-mg-igreja-de-so-francisco-de-assis-porta-da-igreja-cidade-historica-so-joo-del-rei-minas-gerais-sudeste-brasil>- Acesso: 28/11/23

A composição da portada da igreja de São Francisco de Assis em São João del-Rei (**figura 46**) tem como base a porta de formato retangular, ladeada por ombreiras estriadas, que por sua vez foram acrescidas de pilastras misuladas, uma de cada lado, decoradas com figuras de anjos e guirlandas de flores. Na sua parte superior estão os capiteis, um pequeno entablamento que apoia os arranques de frontão em formato de voluta, acima desses estão assentados dois anjos jovens que seguram um crânio em uma das mãos, enquanto a mão que se volta para o lado interno da composição está elevada, na direção da cabeça. Existe uma hipótese de que um acidente destruiu o anjo da direita, e este teria sido refeito espelhando-se o seu par, feito com um material diferente do resto da composição, possivelmente na mão desse anjo deveria ter havido algum atributo iconográfico como uma cruz, símbolo da penitência, como ocorre na Igreja franciscana em Ouro Preto, ou uma ampulheta, outro elemento muito comum no universo franciscano. No entanto, a pesquisa em acervos fotográficos ainda não comprova tal hipótese.

Na parte superior da porta, emoldurando-a, temos a verga estriada, com o rosto de Cristo voltado para baixo, na direção de quem passa pelo portal (**figura 48**). Este Cristo

possui um efeito visual curioso, pois parece, através das expressões faciais, olhar diretamente para quem passa pela porta, demonstrando certo ar de severidade, o que pode dialogar justamente com o sentido da sobriedade que normalmente se exigia dentro do templo.¹¹ Logo acima desse elemento, temos o grande conjunto escultórico dessa portada, que juntamente com os anjos sentados sobre as ombreiras da porta configura uma grande composição triangular (**figura 47**) que se alonga até encostar-se ao óculo central da fachada, de arranjo equilibrado e compacto.



Figura 47. Detalhe da composição da portada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei. Disponível em: <https://cronicasmacaenses.files.wordpress.com/2013/01/s-joao-del-rey-20.jpg>. Acesso: 28/11/23

A base da portada é formada por uma sobreverga de guirlandas de flores, acanto e rocalhas, caindo discretamente sobre a verga com molduras repetidas e movimentadas, possuindo ao centro uma composição formada por três querubins que se situam a frente de um pedestal decorados com ornatos curvos que terminam em quatro chamas retorcidas que apoiam dois brasões.

¹¹ Esse princípio de sobriedade perpassa, por exemplo, o que se esperava nos edifícios jesuítcos, como demonstrado por Giovanne Sale em *Pauperismo Architettonico e architettura gesuitica* (p. 42).



Figura 48. Detalhe da verga da portada da igreja São Francisco de Assis, São João del Rei. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252184/11/mg_isfa_011. Acesso: 28/11/23

Em todo o conjunto encontra-se uma profusão de querubins que, assim como no frontão que analisaremos a seguir, parecem demarcar a distinção dos ambientes terreno e celeste. Em geral, como constata Carlos Del Negro, desde que foi abandonado o antigo risco apresentado à Irmandade em 1774 e adotado novo modelo, a atual portada passou a empregar medalhão, anjos sobre o entablamento da ombreira, coroa terminal, afinando com o partido triangular adotado também nas igrejas de S. Francisco em Ouro Preto e de Nossa Senhora do Carmo em S. João del Rei (NEGRO, 1961, p. 158).



Figura 49. Detalhe dos anjos da portada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_-_S%C3%3o_Jo%C3%A3o_del-Rei_-_frontisp%C3%ADcio.jpg. Acesso: 28/11/23

Ao analisarmos os atributos religiosos e os emblemas reais presentes no frontispício da Igreja de São Francisco de São João Del Rei constatamos que ele está inserido em um sistema de representação que utiliza-se de um repertório político e teológico presente em diversas fachadas das igrejas franciscanas no território luso-brasileiro. Se em relação à morfologia das composições há um lento processo de atualização, sem muita regularidade cronológica e espacial, em relação aos temas fica comprovado muito mais a permanência e continuidade que qualquer sinal de ruptura. Podemos dizer que essas representações podem se configurar como uma materialização de uma teologia política – ou de política teológica – a depender da perspectiva de interpretação, mas que se encontram, em ambas, os elementos de permanência por longa duração. É o que veremos a seguir.

3.2. Entre papel e pedra: o programa iconográfico da portada e as fontes gravadas

O primeiro elemento em destaque do frontispício são os escudos, posicionados centralmente e emoldurados por uma profusão de rocalhas. Os referidos brasões estão ladeados por asas dispostas simetricamente. O brasão da esquerda faz alusão à Ordem Terceira de São Francisco visto que é formado por mãos, pés e o coração em chamas com as chagas de Cristo. Sobre o coração encontra-se uma pequena cruz. O brasão da direita (**figura 50**) é uma representação do escudo da Coroa Portuguesa, que apresenta um elemento oval central, contendo elementos heráldicos alusivos ao reino, com cinco escudos dispostos em forma de cruz e sete castelos. Os escudos são emoldurados por rocalhas e cabeças de anjos. Entrelaçando esses dois elementos está a representação de um cordão de São Francisco que parte da coroa de Cristo, situada logo ao centro e acima. Também partem da coroa, na parte superior, dois braços estendidos para o alto, um braço nu e outro vestido com a manga de um hábito franciscano, ambas as mãos possuem os estigmas da crucificação.

Logo abaixo, como elemento central da composição, encontram-se os dois escudos ovais (**Figura 50**) onde se inserem, à esquerda, o brasão com elementos da iconografia franciscana, com a representação de duas mãos, dois pés, um coração, apresentando os estigmas da crucificação de Cristo. Acima da coroa de espinhos, inserem-se dois braços cruzados, sendo o da esquerda desnudo, o braço de Cristo, e o da direita vestido com um burel, indicando tratar-se de um hábito religioso franciscano, neste caso representando o

próprio São Francisco de Assis. Elemento importante neste atributo é a presença dos estigmas da crucificação, que São Francisco teria recebido no Monte Alverne.

O brasão da Coroa Portuguesa, à direita, um elemento com referências da heráldica, demonstra que a formulação dos elementos da fachada revela a multiplicidade de fontes, visto que esse elemento é um emblema do poder político, assim como deixavam claramente expressos a relação de poder estabelecido sobre a Igreja, através do regime do padroado. Os dois brasões aqui evidenciam a união da Igreja, aqui representada pelo escudo da ordem, e o Império português, patrocinador da religião católica no império ultramarino. É uma simbiose que ultrapassa o discurso e as normativas da cultura escrita, fazendo-se materializar na arte também. É algo para ser visto e notado. Emoldurando esse conjunto há duas grandes asas, denominadas asas seráficas, fazem alusão ao episódio da visão de São Francisco de um serafim de seis asas que desce do céu carregando um crucifixo.



Figura 50. Detalhe dos brasões da Ordem Franciscana (esquerda) e da Coroa Portuguesa (direita) na Portada Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_del-Rei_-_frontisp%C3%ADcio.jpg. Acesso: 28/11/23

Observamos em Portugal e na colônia brasileira a presença dos brasões da Ordem franciscana em diversas edificações religiosas, nos templos ligados às ordens primeiras quanto às ordens terceiras. O mesmo podemos perceber em relação ao uso dos símbolos da

heráldica portuguesa. Brasões e escudos que remetem à Coroa Portuguesa são identificados com muita frequência nas fachadas e ou nos frontões (**Figura 51** e **Figura 52**).



Figura 51. Escudo franciscano na Igreja de São Francisco de Assis, em Extremoz Portugal. Fonte: Disponível em: <https://www.istockphoto.com/br/foto/estremoz-bras%C3%A3o-franciscano-fachada-da-igreja-de-s%C3%A3o-francisco-alentejo-portugal-gm1035769018-277280991> Acesso em 31/08/2023

Figura 52. Brasão da fachada da Casa de Despachos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis no Porto – Portugal. Fonte: Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Casa_Despacho_Ordem_S_Francisco_%28Porto%29.jpg – Acesso em 31/08/2023

Independente da possibilidade de datação precisa dessas obras fica evidente que na Era Moderna os franciscanos recorreram ao uso desse repertório simbólico e visual, dos campos religioso e político, para construir seus templos e reafirmar a teologia política vigente. O estudo dos dois elementos principais - portada e frontão - que integram o frontispício da Igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei apontam para um processo de circulação de atributos franciscanos sempre associados aos atributos reais (brasões e escudos) nas fachadas igrejas e conventos no território da colônia, desde o século XVII, como nas imagens a seguir.



Figura 53. Frontão da igreja de São Francisco de Assis, João Pessoa – Paraíba. Fonte: Disponível em: https://patrimonioespirtual.files.wordpress.com/2021/07/aimg_9475.jpg |



Figura 54. Frontão do portal da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Salvador – Bahia. Fonte: Disponível em: <https://cronicasmacaenses.files.wordpress.com/2020/11/igreja-da-ordem-terceira-secular-de-sao-francisco-00.5.jpg?w=547>

As composições iconográficas presentes na maioria dos templos franciscanos, tanto na metrópole quanto na colônia registram uma recorrência do brasão seráfico, aquela composição onde um braço envolvido pela manga do hábito, representa o membro do santo franciscano e o braço desnudo, representa o braço de Cristo, em uma intercessão representada pelas chagas da crucificação que teriam sido impressas no corpo do santo de Assis (**Figuras 53 e 54**). Durante dos cinco séculos predominou os temas ligados à representação franciscana na arte, como demonstramos no primeiro capítulo, e a narrativa do episódio milagroso da impressão das chagas, conhecido por milagre da estigmatização, é um símbolo potente de distinção da ordem franciscana em relação às “concorrentes” de seu tempo.

Outro aspecto importante a ser observado é o fato de que o brasão seráfico aparece sempre associado ao brasão do reino de Portugal, representado com sete torres e cinco escudos. Essas representações aparecem tanto internamente, nos retábulos e arco-cruzeiros, como externamente, como nas portadas, frontões e cruzeiros instalados nos adros dos templos franciscanos. Essa associação é a expressão máxima da teologia política da cristandade vigente, cuja expressão formal e legal se consolidará através do regime do padroado. A

constituição dessas relações é contemporânea ao surgimento e desenvolvimento da Ordem Franciscana, como veremos mais adiante.

Um elemento importante que possui enorme significado dentro da simbologia franciscana é, sobretudo, a penitência. No frontispício, para além dos braços estigmatizados (símbolo da ordem franciscana), a penitência será simbolizada pelo par de jovens anjos situados nas laterais do conjunto (como podemos ver logo acima na **figura 49**), posicionados nos vértices inferiores da composição piramidal, que seguram cada um, um crânio em uma das mãos.

Sua identificação com o emblema da *Vanitas* teria simbologia de caráter moralizante, ao lembrar a efemeridade da vida. Segundo Yacy-Ara Froner, os emblemas são representações que ilustram um conceito ou uma ideia, adicionadas de epigramas ou epitáfios, construções escritas, que reforçam as estruturas construtivas dos sistemas figurativos. Geralmente reproduzem conceitos de fundo moral, os quais são apresentados através de sistemas alegóricos reconhecidos apenas pelo caráter cognitivo dos símbolos presentes; desta forma a mensagem é apreendida através de um esforço intelectual, indispensável para se atingir sua compreensão (FRONER, 1997, p.83). A *vanitas*, nesse aspecto, recordará ao fiel o famoso mote bíblico onde todos os seres humanos deveriam se desenganar da vida terrena, tendo em vista que o homem ‘é pó e ao pó deverá retornar’, condicionando, portanto, a contrição e a penitência, ato penitencial por excelência e muito difundido pelos franciscanos (elemento muito próprio das ordens mendicantes, assim como os carmelitas).

Em consonância com a *vanitas*, outro elemento próprio da iconografia da penitência é, sem sombra de dúvidas, a coroa de espinhos (**Figura 55**).



Figura 55. Detalhe dos brasões da coroa de espinhos na Portada Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/554083560377066470/>. Acesso: 28/11/23

Arrematando essa parte do conjunto da portada, a cima dos dois brasões, está representada uma coroa de espinhos (**figura 55**), uma alusão à crucificação e morte de Cristo, que é atravessada por um cordão com três nós, símbolo franciscano que indicam os votos obrigatórios da Ordem: a pobreza, a obediência e a castidade. Segundo Rodrigo Almeida Bastos, a coroa de espinhos “remete tanto à paixão quanto ao decoro penitente dos franciscanos, ornato muito costumeiro nas fachadas da Ordem terceira, como em São João del-Rei, Ponte de Lima ou Viana do Castelo, essas duas na região do Minho, Portugal.” (BASTOS, 2009, p.353).

Na parte superior da coroa de espinhos surge outro elemento muito comum no repertório iconográfico franciscano, o brasão seráfico, composição formada pelos braços de cristo e de são Francisco entrelaçados que também faz alusão à paixão de cristo e a obediência de São Francisco, reforçando mais uma vez a proximidade de Jesus com o santo de Assis.

Em meio a esse emaranhado de símbolos e elementos ornamentais, eleva-se o núcleo iconográfico da composição: o medalhão oval com a efígie da Imaculada Conceição, efígie pois representada em meio corpo, sendo acompanhada por vários anjos. A Virgem é representada com feições joviais no centro do medalhão emoldurado por rocalhas e flores, tendo na base três querubins. A posição das mãos postas, remetendo à atitude de oração, lhe dá um ar de graça quase desinteressado, pois lhe parece fazer pender para a direita, ao passo que sua cabeça se volta para o lado oposto (formando, portanto, uma forma quase serpenteada). A mulher aparece envolta por um manto e possui o característico diadema de doze estrelas na cabeça. Acima dela, logo acima na parte superior da moldura do medalhão que a envolve, encontra-se uma pomba e outras cabeças de anjos. Nossa Senhora da Conceição é o título mariano mais comum nos programas decorativos dos templos franciscanos da modernidade no ocidente. (FARIA, 1984), (SERRÃO, 2011), (GONÇALVES, 2019).

Importante denotar que da posição da pomba com raios fulgurantes (representando o Divino Espírito Santo) partem duas fitas falantes esvoaçantes dispostas simetricamente espelhadas, que caem sobre as paredes brancas da fachada. Na fita é possível ler a frase em latim:

“TOTA PULCHRA ES MARIA ET MACVLA ORIGINALIS NON EST IN TE”,

O que confirma a identificação iconográfica da Imaculada Conceição. Por fim repousando sobre todo este conjunto escultórico está uma coroa, com uma pequena cruz que marca o fim dessa composição, tocando o grande óculo circular da fachada.

A cruz, a coroa e a pomba, representadas no topo da portada estabelecem o vértice da composição triangular. Embora esse elemento superior do conjunto pareça ter uma mera função de arremate, tem também seus significados. A pomba, nesse repertório, significará o Espírito Santo que, através dos raios fulgurantes, ilumina a tez da Virgem. Esse posicionamento é tradicional nas figuras marianas, representando a graça e a virtude do altíssimo que paira incessantemente sobre a Virgem, denotando sua santidade e predileção enquanto ponto fulcral da devoção católica. Essa ênfase na Virgem se dá tendo em vista sua importância dentro da cosmogonia, onde Maria é ao mesmo tempo, mãe, filha e esposa de um Deus que é uno e trino (Filha de Deus Pai, Mãe de Cristo e Esposa do Espírito Santo).

Importa destacar também que seu posicionamento centralizado atrai o olhar do espectador para si, possibilitando que a representação da imagem de Virgem da Conceição seja de fato o elemento catalisador da atenção de quem contempla a fachada. Tal efeito é potencializado pelo seu emolduramento na forma oval, imitando um medalhão de grandes proporções.

Junto a esses elementos, podemos notar que a Virgem possui sobre a cabeça um diadema com doze estrelas, que na iconografia mariana fará alusão às 12 tribos de Israel. Na fita falante já citada, que terá a expressão latina “*Tota pulchra es Maria Et macula originalis non est in te*” em uma clara alusão a virgindade de Nossa Senhora e a ausência da “mancha” do pecado original. Os franciscanos se dedicaram através de sua teologia a reafirmar o dogma da virgindade de Maria, sobretudo após o Concílio de Trento (LANDGRAF, 2017; FERREIRA, 2017).

No território da Capitania de Minas Gerais, outras representações da Virgem Maria são encontradas nas portadas do século XVIII. Na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (**figura 56**) a Virgem aparece sob a representação iconográfica de Nossa Senhora da Conceição, assim como na de São João del-Rei (**figura 57**). Aspecto possível de ser pensada em relação a esse elemento escultórico, mais plausível que a autoria comum que lhe é atribuída, é a possibilidade da imagem de Nossa Senhora da Conceição, existente na portada da Igreja franciscana de Ouro Preto ter sido produzida a partir de uma mesma fonte usada para a representação escultórica sanjoanense.



Figura 56. Detalhe do medalhão com Nossa Senhora da Conceição, igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Disponível em: <https://statues.vanderkrogt.net/extra/br/brmg082-40246.jpg>. Acesso: 27/11/23

Figura 57. Detalhe do medalhão com Nossa Senhora da Conceição, igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São João del Rei. Disponível em: https://it.123rf.com/photo_735911_il-particolare-di-architecural-sulla-parte-anteriore-di-igreja-de-sao-francisco-il-de-assis-ouro.html. Acesso: 27/11/23

A representação da Virgem Maria na fachada das igrejas foi muito frequente na passagem do século XVIII para o século XIX na colônia portuguesa, mesmo com outros títulos, como de Nossa Senhora do Carmo, ela aparece em portadas de outros templos no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Na Igreja da Venerável Ordem Terceira do Monte do Carmo, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, o medalhão central (**figura 58**), ao qual se atribui origem lisboeta, visto ser confeccionado em um tipo de pedra inexistente no Brasil, traz a Virgem do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock, uma das mais importantes representações da iconografia carmelita. Na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São João del-Rei (**figura 59**), a Virgem aparece com os escapulários nas mãos, assim como o menino Jesus, que se apoia no seu braço esquerdo.



Figura 58. Detalhe portada igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Rio de Janeiro. Data desconhecida. Disponível em: https://i0.wp.com/orioqueorionaove.com/wp-content/uploads/2015/03/dsc_2419.jpg?ssl=1. Acesso: 26/11/23

Figura 59. Detalhe portada igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei. Disponível em: <https://i.pinimg.com/736x/17/e3/b8/17e3b812844ce114ff24deb57f967be1.jpg>. Acesso: 26/11/23

Uma gravura de Nossa Senhora da Conceição (figura 60), encontrada no livro *Horas Marianas*, em Lisboa¹² retrata a Virgem com o tema do dogma da imaculada, caro aos franciscanos. Neste impresso, Maria é representada de pé, com os atributos que lhe confere a iconografia da Imaculada Conceição: a lua, o globo e a serpente sob os pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas. É possível estabelecermos algumas comparações compositivas desse impresso com a talha da Virgem executada no medalhão da portada da igreja franciscana em São João del Rei.

¹² “As cinco primeiras gravuras do livro ilustram passagens da vida da Virgem, sendo que a primeira delas é a representação da invocação, tão cara aos portugueses, de Nossa Senhora da Conceição.” (SANTIAGO 2009, p. 234)



Figura 60. Gravura de Nossa Senhora da Conceição publicada no livro *Horas Marianas*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777. Fonte: SANTIAGO (2009, p. 235)

Tanto no impresso português, quanto na talha da fachada da igreja franciscana (**figura 61 e 62**), a Virgem é representada levemente rotacionada, o que nos permite ver mais um ombro do que o outro, isso desloca as mãos postas para uma das laterais da composição, as mãos em atitude de oração se tocam apenas nas pontas dos dedos, e se afastam em direção ao punho, desenhado um formato triangular. Em contraponto ela torce a cabeça para o lado oposto das mãos, conferindo um movimento gracioso, o manto passa por cima de seu ombro esquerdo e contorna o braço até o cotovelo, nesse percurso existe uma dobra que nos revela o verso do tecido do manto. Presente nas duas representações da Virgem, na gravura modelo, a coroa de dose estrelas na gravura é iluminada e completa o halo luminoso atrás da cabeça da Virgem, recurso possível de se concretizar devido a técnica utilizada para esses impressos, sombreamento a partir de hachuras. Já na talha essa coroa é feita de material metálico um círculo q parte do pescoço da Virgem e avança sobre a moldura do medalhão onde ela se encontra, nesse círculo estão dispostas as 12 estrelas. As diferenças ficam por conta do véu e dos cabelos, que na versão escultórica são muito mais fartos e movimentados, dando mais

peso nessa área e preenchendo o espaço atrás da cabeça da figura já que nesta versão ela não conta com os raios que partem da cabeça. Outra diferença é a posição do rosto de Maria, na gravura ela inclina a cabeça para cima e olha para o alto enquanto que na talha seu rosto é ligeiramente inclinado e os olhos estão voltados para baixo como se ela olhasse para os fiéis no adro da igreja.



Figura 61. Detalhe da talha da Imaculada Conceição, igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São João del Rei. Disponível em: https://it.123rf.com/photo_735911_il-particolare-di-architectural-sulla-parte-anteriore-di-igreja-de-sao-francisco-il-de-assis-ouro.html. Acesso: 27/11/23.

Figura 62. Detalhe da gravura da Imaculada Conceição, gravura do livro Horas Mariana. Disponível em: SANTIAGO (2009, p. 235).

Outros temas ao quais os franciscanos se dedicarão, especialmente após o Concílio de Trento, são as representações da cultura passionista, com a difusão da cruz e das cenas do calvário, de Nossa Senhora da Conceição e do presépio. Segundo Pelikan (2000):

Embora a cruz seja um dos símbolos cristãos mais antigos, muitas vezes com Cristo Rei nela retratado, sua representação com a figura do Crucificado só se tornou uma forma tipicamente ocidental a partir do século XIII, época de Francisco de Assis. Na

opinião de alguns historiadores da arte e da espiritualidade, a cruz, assim como o presépio, deve sua popularidade à devoção de Francisco. Guido Reni expressou essa devoção franciscana ao crucificado pintando a figura do Santo muito maior em dimensão, porém infinitamente menor em importância; o olhar adorador de São Francisco nos convida a contemplar o Modelo Divino e Humano. (PELIKAN, 2000, p.145)

No caso das igrejas franciscanas de Ouro Preto e de São João del-Rei os comitentes de suas portadas colocaram, no centro do conjunto escultórico, a representação de Nossa Senhora da Conceição (**figuras 63 e 64**), alinhando-se, assim, à narrativa contrarreformista. Percebe-se a referência ao dogma da virgindade de Maria como retórica de reafirmação do caráter contrarreformista aos quais os franciscanos também obedecerão. Segundo Emile Male, a arte da Contra Reforma defende “que Maria foi virgem tanto antes quanto depois do parto, que foi a Mãe de Deus e não somente a Mãe de Jesus, e que, finalmente, não participou do pecado original” (MALE, 1952, p. 161).



Figura 63. Portada da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto - Minas Gerais. Fonte: Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Portada_da_Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_em_Ouro_Preto.jpg

Figura 64. Portada da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, São João Del Rei - Minas Gerais. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_-_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_del-Rei_-_frontisp%C3%ADcio.jpg

Considerando esse aspecto em particular, veremos que nele se expressa, pela escrita, as alusões religiosas e políticas:

À Deus Ótimo Máximo, a Ordem Terceira Seráfica, às suas expensas, cuidou que este templo fosse construído e dedicado a São Francisco de Assis, sendo Papa Clemente XIV, no reinado de José I, o reformador. Excelentíssimo Senhor Dom Manuel da Cruz, primeiro bispo desta diocese, colocou a primeira pedra no ano da salvação de 1763 (SALVADOR, 2015).

Pode se observar que essa inscrição se encontra em consonância com as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, onde se estabelece

[...] se declarará o dia, mez e anno, e por quem forão sagradas, e isto mesmo se escreverá em uma pedra, e se porá a parede junto à porta principal da dita Igreja.(Constituições Primeiras..., 1853, livro IV, título 23, §708, p.260

Veremos que além das prescrições tridentinas diretamente obedecidas, notaremos que o processo de escolha dos temas a serem destacados na parte externa dos templos também possuíam outras diretrizes, à exemplo de documentos pastorais e administrativos como as *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, por exemplo. Em Mariana, sede do bispado, a opção dos franciscanos foi inserir portada de sua igreja, em uma cartela central, um texto em latim, onde se lê:

D.O.M. Beato Franc. Assis. Hoc Templum extruendum et. dedicandum Tert. Ordo Seraficus de suo Curavit Sedente S.mo D. Clemente XIV Sub Iosepho Io R.F. Primum Lapidem Jecit Ex. mus D. D. Emãnuel. a Cruce, I. oshujus Diocæseos Præsul An Sal. MDCCLXIII

Compreendemos que a análise de uma composição artística como um todo e de seus elementos constituintes deve levar em consideração a sua finalidade. Nesse sentido, considerando a dupla função, política e teológica, das representações artísticas do período colonial, podemos destacar que, no primeiro conjunto escultórico, com o tema iconográfico mariano tem o objetivo explicitamente renovado pelo Concílio de Trento de reafirmar da condição de que Maria era isenta do pecado original.

Não apenas os franciscanos, mas especialmente estes, abraçaram com ardor a defesa do dogma da virgindade de Nossa Senhora em atendimento às prescrições contrareformistas. Entre as centenas de títulos de Nossa Senhora, o título de Imaculada Conceição, que já era um culto popular no ocidente, foi o escolhido pelos franciscanos. Segundo Robert Landraf, na história da instituição oficial da devoção à Imaculada Conceição, a devoção popular exerceu uma função eficaz para sua promulgação.

Segundo o autor, vários fatores confluíram para fomentá-la: a pregação popular, especialmente dos franciscanos, que desde 1621 juraram defendê-la, e principalmente a festa litúrgica vinda do Oriente e que se estendeu por todo o Ocidente cristão católico, a partir de Clemente XI, em 1708 (LANDGRAF, 2017, p.32). Para ele, apesar da definição tardia do dogma, a argumentação da doutrina imaculatista encontra sua sólida certeza na definição de Pio IX, que apoiada pelo consenso dos bispos e dos fiéis põe fim a uma discussão secular (LANDGRAF, 2017, p.32 – grifo nosso). Deste modo, a presença dessa representação iconográfica em destaque na portada do templo franciscano de São João del-Rei (**Figura 64**), assim como seu correspondente em Ouro Preto (**Figura 63**), corrobora com a constatação da grande dedicação dos franciscanos ao culto a Nossa Senhora da Imaculada Conceição.

3.3. O Frontão

Ao centro e na parte superior da fachada do edifício religioso, acima do entablamento no corpo central do frontispício, encontra-se o frontão. Segundo Affonso Ávila, esse elemento se caracteriza por uma espécie de empena, que serve para coroar a parte central do frontispício das igrejas (ÁVILA:1996, p.45). No exemplar franciscano de São João del-Rei está representado, em baixo relevo, uma cena tradicional da iconografia franciscana, que buscamos analisar a seguir.

Também de composição piramidal, o frontão (figura 65) é recortado por curvas e emoldurado por grandes rocalhas, e outros ornatos, de talha mais achatada, a empena é encimada por uma cruz de Lorena (LELLO & LELLO, 1986, p.313), caracterizada por ter dois braços horizontais, que se constitui um importante elemento do culto franciscano. O frontão possui ainda outros dois elementos verticais, os pináculos dispostos simetricamente. Na parte central, a cornija se encurva e invade a superfície do frontão, pois ela acompanha o óculo circular da fachada, imediatamente acima desse semi-circulo da cornija está o baixo relevo.

Acerca da execução dessa parte da decoração externa do templo, registra-se que ela é posterior à execução da portada, da qual se distingue claramente. Essa parte da decoração do templo teria sido executada pelo entalhador Aniceto de Souza Lopes, que aos 3 de novembro

de 1809 se incumbiu de acabar “por suas mãos a obra da Impena da Tôrre e fazer o Arco do Coro” (NEGRO, 1961, p. 156).



Figura 65. Frontão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del-Rei. Disponível em: <https://cronicasmacaenses.files.wordpress.com/2013/01/s-joao-del-rey-19.jpg>. Acesso: 27/11/23

Antes de adentrarmos na questão iconográfica propriamente dita, é necessário realizarmos uma breve digressão. O tema deste frontão, a Aparição do Cristo a São Francisco no monte Alverne será uma das mais presentes na iconografia franciscana em toda a arte ocidental. É, sem atenuantes, um dos temas principais e recorrentes nos programas iconográficos de templos franciscanos. O mesmo está presente no ‘risco’ existente no acervo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, associado tradicionalmente ao templo dos terceiros franciscanos de São João del-Rei (**figura 66**). A partir desta rara fonte iconográfica, tem sido estabelecidas por historiadores da arte relações entre a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto, atribuindo a Aleijadinho a autoria do risco, e sua destinação para a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São João del-Rei (ÁVILA, 1996, p.118).



Figura 66. Risco para a Igreja de São Francisco em São João del Rei – Museu da Inconfidência – Ouro Preto – MG. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Aleijadinho%2C_Igreja_da_Ordem_Terceira_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis%2C_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_del_Rei.jpg. Acesso: 01/02/23

Como já dissemos, a decoração da fachada da Igreja de São Francisco de Assis se divide em dois temas iconográficos distintos e importantes no contexto da história, da teologia e da produção da cultura material relacionada à Ordem Terceira Franciscana na era moderna. Enquanto na portada prevalece em condição de destaque e centralidade a temática do dogma da virgindade de Nossa Senhora, embora inserida numa profusa e complexa combinação de elementos simbólicos, no frontão, destaca-se o recorrente tema da estigmatização de São Francisco de Assis. A análise do frontão dessa edificação nos leva a concordar com Graziano Gasparini ao considerar que a fachada é o retábulo exterior que demonstra “o significado do edifício que tem por detrás”. Para ele, semiologicamente, a fachada é um diafragma, que comunica o interior com o exterior e vice-versa (GASPARIN, 2013, p. 54).

Ao analisarmos as possíveis fontes para o frontão da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei constatamos pelo menos duas fontes visuais que, embora não haja a comprovação documental efetiva de que as mesmas se referem ao processo de composição da decoração desse templo especificamente, guardam profundas semelhanças e permitem discutir o processo de ‘tradução’ das imagens do suporte bidimensional para o tridimensional. Essas duas fontes são uma gravura de Missal, do acervo do Museu da Liturgia, em Tiradentes, com a representação da cena da estigmatização, com a tradicional aparição da cruz seráfica para São Francisco de Assis, no Monte Alverne (como poderemos visualizar mais adiante na **Figura 67**) e o supracitado risco pertencente ao Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (como vimos anteriormente na **Figura 66**) que se atribui ter sido elaborado para a Igreja franciscana de São João del-Rei, embora sua execução tenha sido adaptada.

3.3.1. O sentido iconográfico do frontão

O conjunto entalhado no frontão retrata São Francisco de Assis ajoelhado diante da aparição da cruz seráfica, em ambiente com vegetação rasteira bastante movimentada, representando o Monte Alverne. Inserida em uma composição retangular, emoldurada por rocalhas, traz no nível inferior, em uma representação terrena, em posição de destaque, São Francisco de Assis, com tonsura (corte de cabelo adotado pelos frades franciscanos) trajando o característico hábito franciscano composto por capuz, cingulo com três nós, e um terço com terminação em cruz. A mão direita está levantada e aponta para a cruz seráfica. A mão esquerda está levemente inclinada para baixo onde aponta à esquerda a figura de um frade com hábito franciscano, representado desproporcionalmente menor que o santo, que está sentado, tendo às mãos um livro. Entre o frade e o Santo encontra-se um pequeno cordeiro, com a cabeça voltada para o centro da cena. Na porção superior, uma cruz seráfica, disposta em diagonal, com a representação do Cristo crucificado, em uma cruz com seis asas. Ao fundo resplendor raionado, em ambiente profuso de anjos e nuvens, deixando evidente tratar-se de uma representação celeste.

O entalhe representa a cena tradicional da iconografia franciscana da visão da cruz seráfica e a estigmatização de São Francisco de Assis no Monte Alverne. Esse conjunto escultórico representa um momento importante e de grande preferência na iconografia franciscana da Idade Moderna que reverberou no período colonial em Minas. A representação

desse milagre, momento em que o homem comum recebe a impressão das chagas, o que para os fiéis era visto como a confirmação de santidade era cumprida uma importante função para o convencimento dos fiéis de que o Santo é o exemplo de conduta a ser seguido, facilitando a arregimentação dos católicos à sua ordem e às suas regras.

Nessa cena estão esculpidas três figuras humanas, são elas: o Cristo, o próprio São Francisco e Frei Leone. Cristo é a única figura de toda a cena que é representada de frente, se encontra posicionado na diagonal e ocupa a parte superior do espaço. Cristo é representado crucificado, e na cruz estão seis asas, que partem das suas costas, dispostas simetricamente três de cada lado, as asas são os elementos iconográficos que representam o Cristo como o serafim do momento do milagre da estigmatização. São Francisco é a maior figura humana da composição, com proporções distorcidas. O santo apresenta cabeça e membros superiores avantajados em relação ao resto do corpo, principalmente quando comparados com os membros inferiores. São Francisco encontra-se em posição de contemplação, com cabeça voltada para o alto em direção ao Cristo, e braços abertos, para receber os estigmas. Visto de perfil, o santo é representado usando barba e tonsura, com o tradicional hábito franciscano de capuz, além do cordão de três nós, símbolo do franciscanismo e o terço.

A última figura humana que compõe a cena é Frei Leone, um personagem importante na arte franciscana na modernidade, por ter sido responsável pela expansão da Ordem, como demonstramos no capítulo inicial. Sentado próximo a São Francisco, o Frei tem tamanho bem menor em relação ao santo, como que colocado em segundo plano. Tal posição coincide com as representações de Giotto, artista responsável por inserir Frei Leone na cena da estigmatização. Visto completamente de perfil, também faz uso do hábito franciscano, onde podemos notar o capuz, possui a cabeça avantajada e braços curtos, ele apoia sobre as penas um livro onde parece escrever toda a cena que se desenrola no momento, a passagem dos estigmas de Cristo para o santo de Assis, cena representada no frontão.

No acervo do Museu da Liturgia, em Tiradentes, uma edição de Missal em que a gravura que ilustra o seu frontispício é representação da cena da aparição da cruz seráfica para São Francisco de Assis, no Monte Alverne (**Figura 67**). É possível que tal referência iconográfica tenha servido de modelo para o risco e execução da talha do frontão, uma vez que essa gravura circulou na região das Minas durante o século XVIII. Pensando do ponto de vista local, tendo em vista que o acervo do Museu da Liturgia de Tiradentes foi recolhido de obras em franco uso nos templos, quem sabe a estampa do missal poderia ter sido consultada localmente como modelo? Embora talvez nunca saibamos, é notório tratar-se de uma fonte

segura se pensarmos nela como um dos elementos formadores da cultura visual e iconográfica dos artífices em Minas.



Figura 67. Frontispício de Missal impresso na Antuérpia em 1712. Acervo Museu da Liturgia (Tiradentes-MG). Foto do autor (2021).

Como destaca Renata Palheiros, a vida de São Francisco de Assis foi representada pela arte de diversas formas através dos séculos, e teve destaque na imaginária luso-brasileira do período colonial. Dentre as diversas representações do santo, uma das devoções mais populares ainda hoje no mundo, algumas se destacaram ocupando os retábulos-mores das

igrejas conventuais e das Ordens Terceiras. Essa representação que tem origem na lenda franciscana que traça um relato em paralelo à vida de Jesus Cristo, tem seu ápice e passagem mais famosa em “*Impressio Sacrorum Stigmatum in corpore sancti Francisci*”, ou no “A estigmatização de São Francisco”, o momento em que, durante uma visão no monte Alverne, Francisco recebe as chagas de Cristo em seu próprio corpo, como um semelhante na fé e na dor.

Palheiros analisa as diversas representações artísticas desde o século XIII, dessa passagem da vida do santo italiano, e considera que, como num “crescente dramático”, ela culminou até a iconografia do Cristo Seráfico, figura tão singular e emblemática nas igrejas terceiras franciscanas (PALHEIROS, 2020, p. 417). Segundo a autora, a iconografia da representação da estigmatização de São Francisco que se modificou conforme o passar do tempo, principalmente fora da Itália onde surgiu como pudemos demonstrar no capítulo inicial, no século XVII, culminando em pinturas e gravuras que se disseminam pelo ocidente, pelo oriente e pela América, permanecem presentes e se aproximam sobremaneira à imagem encontrada nos retábulos dos terceiros franciscanos, estudados no Brasil. (PALHEIROS, 2020, p. 434). Ainda segundo a autora essa transformação iconográfica culminou em impressos, especialmente gravuras, “que se aproximam sobremaneira à imagem encontrada nos retábulos dos terceiros franciscanos, demonstrando a modificação que a iconografia em si sofreu.” (DA SILVA PALHEIROS, 2020, p. 435).

Em alguns templos a presença da representação escultórica de São Francisco de Assis também ocupa lugar de centralidade na representação arquitetônica. De acordo com a iconografia do santo, ora representado na condição de mendicante e penitente, como nas igrejas das ordens primeira (**figura 68**) e terceira (**figura 69**) da Bahia, ora representado em cenas mais dramáticas e movimentadas, como nas cenas da estigmatização, presentes respectivamente, no medalhão do óculo e no frontão, das igrejas das ordens terceiras franciscanas, de Ouro Preto e São João Del Rei (**figuras 63 e 64**).



Figura 68. Detalhe do frontão da igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis, Salvador – Bahia. Fonte: Disponível em: <https://cronicasmacaenses.files.wordpress.com/2019/09/igreja-e-convento-de-sao-francisco-dependencias-53.jpg>

Figura 69. Detalhe fachada igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Salvador, - Bahia. Fonte: Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c9/Igreja_dos_Terceiros_de_S%C3%A3o_Francisco_-_Salvador.jpg/650px-Igreja_dos_Terceiros_de_S%C3%A3o_Francisco_-_Salvador.jpg

Nesses dois últimos templos, a cena da estigmatização de São Francisco é representada com diferentes padrões plásticos e certa alteração dos elementos (**Figura 68** e **69**). No medalhão ouropretano, de acabamento muito mais refinado, além da aparição do Cristo seráfico reluzente e carregado por anjos em um ambiente celeste foi inserida a representação de uma edificação religiosa de duas torres, já na representação sanjoanense o templo foi suprimido e houve a inserção de dois elementos iconográficos: um frade franciscano a representar Frei Leone e um cordeiro, a representar o povo a ser doutrinado, como se propõe a Ordem. A centralidade da narrativa, no entanto, está no momento da aparição, marcado por uma forte movimentação da cena diante da revelação de Cristo para São Francisco.



Figura 70. Medalhão da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto - Minas Gerais. Fonte: <https://ilumineoprojeto.com/estrada-real-igreja-sao-francisco-de-assis-o-cartao-postal-de-ouro-preto/#jp-carousel-5474>

Figura 71. Frontão da igreja da Ordem terceira de São Francisco de Assis, São João Del Rei - Minas Gerais. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_del-Rei_-_Detalhe_do_front%C3%A3o.jpg

Essa narrativa, presente em toda a hagiografia franciscana desde Tomás de Celano, Frei Boaventura e reverberado na Legenda Áurea de Jacoppo de Varazze remonta ao episódio em que

Em uma visão, o escravo de Deus viu acima dele um serafim crucificado que lhe imprimiu as marcas de sua crucificação de maneira tão evidente que parecia ter sido ele próprio crucificado. Suas mãos, seus pés e seu flanco foram marcados com as feridas da cruz; mas com cuidado ele escondeu dos olhos de todos esses estigmas. Alguns, no entanto, viram-nos enquanto ele vivia, e após sua morte muitos puderam examiná-los. A existência real desses estigmas foi confirmada por muitos milagres, dos quais basta relatar dois, ocorridos depois do seu falecimento (VARAZZE, 2003, p.841)

É importante destacar ainda que esse modelo narrativo de “revelação” por Cristo possui o mesmo esquema de uma narrativa recorrente ligada o mito de origem do Reino de Portugal, depois expresso na heráldica, segundo a qual Dom Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, teria recebido de Cristo a intercessão cristã no combate aos Mouros na batalha de Ourique, em 1139. Embora essa narrativa só apareça em textos escritos por volta do século XIV, essa lenda marcou de forma profunda o imaginário português, que a referencia como um milagre.

É importante destacar que essa narrativa também se encontra presente, de certa maneira, na construção da própria identidade do Reino de Portugal (e notando isso, é possível identificar mais uma relação da citação recorrente das armas portuguesas na iconografia franciscana na América Portuguesa para além da explicação da união entre Igreja e Coroa no Padroado Régio).

O milagre de Ourique está representado no brasão de armas de Portugal através da presença dos cinco escudetes, cada qual com cinco besantes, representando as cinco chagas de Cristo e os cinco reis mouros vencidos na batalha. Essa narrativa será reverberada também pela pintura, nos séculos XV e XVI, como na pintura “Genealogia dos reis de Portugal”, de Antônio Holanda, pintada entre 1530-1534 (**Figura 72 e 73**), esse esquema será apropriado para fundamentar a Teologia da Cristandade, aquela que utilizava o argumento político para justificar a existência, a independência e o poder do Reino Português como uma vontade divina.

Essa narrativa está muito associada à ideia de predestinação, que será muito explorada pelos governantes portugueses ao longo dos séculos. Ao analisar as vertentes do trabalho teológico difundidas no Brasil em a teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira Riolando Azzi registra essa influência:

Já desde criança predestinado, Afonso Henriques passou a cumprir sua missão à frente do povo português. Além disso, segundo uma narrativa aceita como verdade indiscutível entre a população, o próprio Cristo havia aparecido diretamente a Afonso Henriques na batalha de Ourique para lhe confiar-lhe o trono de Portugal. Reeditava-se, dessa forma, a aparição divina a Constantino antes da batalha de Ponte Milvia. (AZZI, 2004, p.16)

Como podemos ver a seguir há uma evidente circularidade entre esses temas, políticos e religiosos, ao constatarmos que o sistema de representação artística desse episódio político e o do evento místico religioso serão, imageticamente, associados. Os pintores portugueses utilizaram o esquema das obras clássicas da estigmatização de São Francisco para compor as representações relacionadas ao milagre de Ourique, como nas imagens a seguir.



Figura 72. Detalhe da obra “Genealogia dos Reis de Portugal” (c. 1530-1534) por António de Holanda. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_de_Ourique#/media/Ficheiro:Battle-of-Ourique.png

Figura 73. O milagre de Ourique e a apresentação dos escudetes a D. Afonso Henriques por Cristo. (António José Pereira - século XIX). Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%A3o_de_armas_de_Portugal#/media/Ficheiro:Milagre_de_Ourique_\(c._18801890\)_Ant%C3%B3nio_Jos%C3%A9_Pereira_\(Irmandade_de_Nossa_Senhora_de_Rodes,_Par%C3%B3quia_de_Reriz,_Diocese_de_Viseu\).png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%A3o_de_armas_de_Portugal#/media/Ficheiro:Milagre_de_Ourique_(c._18801890)_Ant%C3%B3nio_Jos%C3%A9_Pereira_(Irmandade_de_Nossa_Senhora_de_Rodes,_Par%C3%B3quia_de_Reriz,_Diocese_de_Viseu).png)

No segundo conjunto, o tema representado é a cena da estigmatização de São Francisco. Este ainda mais comum nas igrejas franciscanas brasileiras dos séculos XVII e XVIII, especialmente nos retábulos principais dos templos, tem em sua maciça ocorrência, um indicativo de uma importância ainda maior. Conforme constatou Renata Palheiros, a iconografia da representação da estigmatização de São Francisco de Assis, “se modificou conforme o passar do tempo, principalmente fora da Itália onde surgiu, nas escolas espanhola e flamenga, no século XVII” (DA SILVA PALHEIROS, 2020, p. 435). Segundo a autora desde as primeiras representações no século XIII como a de Bonaventura Berlinghieri (1210-1287) (**Figura 03 cap 1**), passando pela atualização de tema realizada por Giotto di Bondone (1267-1337) (**Figura 04 e 05 cap 1**) e as adaptações do tema promovidas por outros pintores como Tiziano Vecellio (c.1488-1576) (**Figura 07 cap 1**) a respeito do tema da estigmatização colaboraram para se definir e corroborar com essa iconografia da passagem da vida de São Francisco nas igrejas brasileiras” (DA SILVA PALHEIROS, p. 435).

Essa presença constante desse tema em impressos, pinturas, monumentos públicos (como os cruzeiros nos pátios e praças de igrejas franciscanas, como podemos observar na **figura 30**) assim como a sua inserção em elementos arquitetônicos de diversos templos, tanto externa, como nesse caso, como internamente foi muito importante em dois aspectos.

Por um lado, do ponto de vista teológico, essa representação tem a força de corroborar com a construção de uma imagem da Ordem Terceira Franciscana, como uma entidade cujo patrono teria gozado do privilégio de receber as chagas da crucificação, colocando-o, mesmo com séculos de diferença do período da vida de Cristo, como um santo próximo a ele. Isabelle Nogueira propõe a escolha dessa iconografia pela igreja como símbolo de força e poder de persuasão sobre a população, principalmente sobre os negros e mestiços, que não tinham acesso às igrejas franciscanas, mas que tinham contato com a representação na Procissão das Cinzas (NOGUEIRA, 2013, p.21). Neste sentido, podemos aventar também a possibilidade de que a inserção desse tema iconográfico nas fachadas das igrejas das ordens terceiras franciscanas, como a de Ouro Preto e São João Del Rei, também cumpria essa função de comunicar também com os excluídos da possibilidade de participar da Ordem e de frequentar o interior de seus templos, onde a representação da estigmatização sempre ocupava os retábulos principais, em grandes conjuntos escultóricos e cênicos.

Por outro lado, para além da questão teológica, de modo inseparável no contexto da política colonial, essas representações também serviam ao intento de consolidar uma distinção e prestígio, no jogo das disputas por poder político, entre as diversas organizações religiosas presentes no território luso-brasileiro. Os italianos Morello e Papetti reforçam a força política dessas imagens ligadas ao milagre da estigmatização. Para os autores, “o caráter excepcional do milagre (...) é representado também como forma de destacar a superioridade de seu fundador em comparação aos de outras” (MORELLO E PAPETTI, 2018, p. 27).

Como de costume, as gravuras de missais eram feitas a partir do processo de tradução de pinturas, de mestres conceituados, para gravuras. Ao estudar o impresso do missal (**Figura 67**) presente no museu da Liturgia em Tiradentes, MG, que trata do tema da estigmatização de São Francisco, buscamos estabelecer relações com a pintura de mesmo tema do mestre Peter Paul Rubens (**Figura 74**). Existem grandes semelhanças entre as duas imagens, a posição do santo é a mesma, representado de joelhos, pose comum para os artistas que representaram a estigmatização de São Francisco, o santo situa-se de frente levemente inclinado para a esquerda, possui os braços abertos com a mão direita levantada para o alto enquanto que a esquerda volta-se para baixo ambas as mãos estão abertas onde se vê claramente as marcas

dos estigmas. A posição do habito franciscano se comporta de maneira muito semelhante em ambas as figuras, no que diz respeito a iluminação do tecido, das dobras e da fenda na lateral na região da costela direita, onde revela pequena parte do corpo de Francisco com a ferida do estigma em exposição, o cordão que compõe o habito franciscano também é muito parecido nas duas versões, dando duas voltas na barriga do santo, e a partir de um nó cai parte do cordão sobre sua coxa, durante seu comprimento é possível notar outro nó próximo ao joelho, por fim o cordão toca o chão e se curva para a direita tendo a terminação em um outro nó. Na pintura de Rubens é possível notar perto do joelho que apoia o corpo de Francisco um livro, tal elemento também aparece na gravura do missal da mesma maneira, aberto, apoiado no chão e próximo de São Francisco de Assis. A grande inovação de Rubens quando retrata este tema, é colocar o cristo seráfico proporcionalmente igual à figura principal da cena que é Francisco. Por tanto o Cristo seráfico ocupa grande parte da cena, encontra- num ambiente de grande iluminação celeste em meio a pequenas nuvens, com pouco anjos, o próprio Cristo é a luz, na pintura Ele é translucido onde é possível observar parte do fundo através do seu corpo, o que não acontece na gravura impressa, talvez pela dificuldade de realização técnica para esse tipo de efeito plástico. Colocado em uma estrutura diagonal o Cristo alado ocupa a parte superior direita da cena, com os dois pares de asas superiores em direção aos céus, e as asas inferiores para baixo tampam parte de seu corpo. A principal diferença da figura do divino nas duas imagens é a escala, enquanto que na pintura as figuras humanas tem a mesma proporção, no missal a figura do Cristo é menor do que Francisco.

Tais semelhanças nos permite supor que que a estampa do missal presente em Tiradentes teve como modelo a pintura do grande mestre Rubens para a sua construção. Toda composição é muito parecida, na estrutura e posição das figuras, nos elementos q compõe o céu e a quantidade de cabeças de querubins. O fundo que faz alusão ao monte Alverne, apresenta elementos de vegetação, que apesar de não se parecer nas duas imagens possui relações volumétricas importante, se avolumando em diagonal na direção de são Francisco.

Claramente a pintura é mais densa e tumultuada do que o impresso, nele existe um espaço maior entre o santo de Assis e o Cristo alado, o que deixa a composição mais arejada, esse espaço é preenchido por raios que partem da luz intensa vindo do serafim crucificado. Outra diferença é o rosto de Francisco que na estampa aparece com uma barba muito reduzida, e com o capuz muito maior, com mais destaque do que na pintura. No missal o santo ganha uma auréola de raios luminosos, enquanto que na pintura existe um leve círculo que abraça a cabeça de Francisco formado apenas pela supressão da vegetação imediatamente

atrás da sua cabeça. Outros acréscimos na gravura são o terço, um atributo importante de São Francisco, colocado perto do livro; e elementos arquitetônicos representados ao longe que ocupa o espaço entre as principais figuras da cena. Quando comparamos a obra completa de Rubens, é possível notar que a presença do frei Leone foi suprimida durante o processo de tradução para a gravura do missal.



Figura 74. Detalhe da pintura de Peter Paul Rubens, estigmatização de São Francisco, 1615-1616. Disponível em:

[https://www.meisterdrucke.es/kunstwerke/500px/Peter_Paul_Rubens__Die_Stigmatisation_des_hl_Franziskus_-__\(MeisterDrucke-690038\).jpg](https://www.meisterdrucke.es/kunstwerke/500px/Peter_Paul_Rubens__Die_Stigmatisation_des_hl_Franziskus_-__(MeisterDrucke-690038).jpg). Acesso: 27/11/23

Figura 75. Estampa de Missal com a representação da estigmatização de São Francisco de Assis, impresso na Antuérpia em 1712. Acervo Museu da Liturgia (Tiradentes – MG) Foto do autor (2021). [inversão da imagem elaborada pelo autor].



Figura 76. Detalhe do “Risco para frontispício para a Igreja de São Francisco em São João del Rei” – Museu da Inconfidência – Ouro Preto – MG. Banco Safra. (1995)

Figura 77. Detalhe do Frontão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei. Foto: Ricardo André Frantz (2015).

A partir da análise comparativa dessas representações alguns desafios são evidenciados. Primeiramente partindo de uma representação gravada, normalmente em formato bastante regular (retangular, quadrada ou oval) o primeiro desafio é o da adequação espacial. As gravações, por sua vez, são originárias, muito frequentemente, de pinturas anteriores, autorizadas pelo sistema de controle da Igreja católica. Nessa etapa anterior a transposição cromática, de uma obra colorida para uma representação em preto e branco já impunha complexas implicações de adaptação. Posteriormente o riscador que partisse de uma gravura para elaborar o risco de uma obra de entalhe, para uma fachada, por exemplo, dependia de realizar a acomodação dos elementos iconográficos, atributos, referências necessárias à composição da cena e a sua inserção a um espaço delimitado e irregular, com formas curvas, e no caso das construções dessa época, as dobras caprichosas, saliências e reentrâncias, próprias da linguagem arquitetônica em voga.

Comparando as três imagens: a gravura do missal (**Figura 75**), o risco (**Figura 76**) e o frontão executado (**Figura 77**), pode-se notar que São Francisco aparece ajoelhado, em posição de adoração e com a cabeça voltada para cima, arranjo que se consolidou nas representações da estigmatização. Nas três obras o santo ocupa um dos lados da composição,

na gravura do missal e no risco, Francisco aparece quase que de frente para o observador, enquanto que no frontão ele aparece totalmente de lado. A posição dos braços é também muito semelhante nas três imagens, onde eles aparecem abertos, no frontão como o santo aparece de perfil o seu braço esquerdo volta-se para o centro da composição, passando por cima do peito. Diferente do que acontece nas outras duas imagens onde o santo tem o peito voltado para o observador, os braços um de cada lado do corpo e as palmas das mãos para a frente, e não para cima como no frontão da igreja.

Otra semelhança nas imagens é o lugar que o Cristo seráfico ocupa, sempre um dos cantos superiores, num ambiente celeste com profusão de raios. Na gravura do missal o Cristo claramente estão em meio a nuvens e querubins, mesmo que essas referências sejam escassas, ao passo que nas outras composições as nuvens e as cabeças de anjos são maiores em quantidade e em movimento, sendo no frontão a composição que mais abusa desses elementos. Processo diferente desse acontece com os elementos de vegetação que fazem alusão ao monte Alverne, local em que ocorreu o grande milagre de Francisco, a flora representada na gravura do missal é mais abundante do que nas outras duas, sendo que no frontão ela é bem reduzida ocupando apenas a parte inferior servindo apenas de apoio para a cena, remetendo ao ambiente terrestre, em oposição a profusão de nuvens e anjos que remetem aos céus.

Dessa maneira o fundo da talha do frontão fica totalmente livre, configurando-se em uma parede branca, realçando, principalmente, a figura de São Francisco. As adequações desses elementos de céu e de terra, são principalmente devido a mudança do espaço que a cena ocuparia, os materiais empregados, além de outras especificidades técnicas do processo de tradução. Enquanto na gravura utiliza-se do recurso do sombreamento gráfico para destacar cada figura da cena, na talha esses contrastes são adquiridos com as diferentes profundidades, com o jogo de luz e sombra.

Outra importante diferença na composição entre as três imagens é o formato, na gravura do missal é um retângulo horizontal, e no frontão, tanto no risco como no executado, a forma é vertical, com limites ondulados sem nenhum ângulo reto, além disso em seus limites são acrescentadas rocalhas, que em algumas partes se fundem com as nuvens, o que deixa seu limite mais fluido e mais movimentado. Nas adequações dos temas, da gravura para a pintura, Camila Santiago constata que os artesãos precisavam clarear, arejar, inserir em rocalhas, distinguir figura de fundo, suprimir elementos, essas operações podem ser tomadas como o repertório das adaptações daqueles envolvidos com o fazer pictural. (SANTIAGO, 2009,

p.359). Vemos que no caso da passagem da gravura para riscos, e deste para a obra tridimensional, essas adaptações também ocorriam.

O Cristo seráfico encontra-se na diagonal nas três composições, apesar disso elas tem importantes diferenças. No missal o Cristo aparece de meio corpo com o par de asas inferiores encobrendo suas pernas, enquanto que os dois pares de asas superiores estão abertos revelando o peito nu e os braços abertos na posição do crucificado. Nesta gravura Cristo se encontra totalmente de lado com o rosto voltado para São Francisco. Já nas outras duas imagens Ele aparece em uma diagonal mais acentuada que atinge o centro superior da composição, tanto no risco como no frontão, é possível ver toda a extensão da cruz, inclusive a parte inferior.

A diferença entre o projeto e a execução é a posição das asas que no desenho se assemelha à figura do missal, onde o par de asas inferiores tendem para a frente e se cruzam tampando a metade do corpo do crucificado enquanto que no frontão todos os pares de asas estão abertos revelando todo corpo de Cristo. Outro acréscimo que podemos notar na execução do projeto é a presença de um resplendor de raios sobre a cabeça de Cristo que parte do encontro dos braços da cruz. A proporção da figura alada de Cristo se assemelha nas duas últimas imagens, tendo uma escala muito menor em comparação ao santo ajoelhado, ao passo que no impresso o Cristo também proporcionalmente menor do que Francisco, mas não tanto quanto nas outras figuras, ocupando uma área maior na composição.

A grande novidade do frontão executado em São João del Rei em comparação com as outras duas imagens é a presença do frei Leone, personagem importante no culto do franciscanismo e no momento da estigmatização do santo de Assis. No frontão o frei aparece como aparecia nas obras de Giotto de mestres antigos, sentado em posição de reflexão, como testemunha ocular. Traz consigo um livro pois foi o responsável por escrever sobre o ocorrido ele ocupa a parte inferior do lado esquerdo da composição, representado sentado de perfil com o livro no colo, possui o rosto voltado para baixo em direção ao livro. A inserção desse personagem é uma das importantes modificações que o risco sofreu durante o processo de construção da igreja. Outro motivo q aponta o ineditismo da presença do frei Leone na talha do frontão em São Joao del Rei, é a falta dele no óculo da igreja franciscana de Ouro Preto, onde também é representada a cena da estigmatização de São Francisco.

O cordeiro, por fim, é um outro elemento novo na composição escultórica do frontão, ele não aparece na gravura do missal e nem está programado no risco, além disso ele também não está esculpido no óculo franciscano de Ouro Preto. Ele aparece próximo ao santo, logo a

baixo de seus braços, esculpido de lado o animal tem a cabeça voltada para o alto, presenciando diretamente a transmissão dos estigmas de Cristo para Francisco. Ele ocupa o primeiro plano da cena e pisa na mesma pedra onde São Francisco está ajoelhado, colocada imediatamente em cima do pedestal que suporta e arremata a cena apoiado sobre o grande arco criado pelo óculo da fachada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao promover o estudo da decoração religiosa do frontispício da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei, um emblemático templo franciscano edificado em Minas Gerais, em um estudo retrospectivo pudemos explorar a temática da formação e consolidação de algumas cenas tradicionais da iconografia franciscana. Pudemos constatar que desde as primeiras representações de raízes medievais da vida de São Francisco de Assis, através do processo de estabelecimento da devoção, algumas representações persistiram sendo encontradas nas mais antigas referencias da temática iconográfica resultando de uma trajetória de consolidação se dá em longa duração, como abordamos no primeiro capítulo.

Ao apresentarmos o resultado do desenvolvimento do estudo de caso da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em São João del-Rei buscamos compreender as condições de sua construção, empreendemos uma síntese da história da instalação da Irmandade Terceira de São Francisco de Assis e do processo de edificação do templo. Abordamos a história da irmandade de São Francisco de Assis e a edificação da Igreja buscando da identificação dos comitentes e das datações de cada etapa das obras, assim como promover uma caracterização do acervo de talha presente no frontispício com enfoque na portada e frontão, por serem os elementos de grande valor iconográfico. A partir do estudo da representação de temas emblemáticos dos franciscanos existentes nesse templo buscamos alcançar novos entendimentos e contribuições sobre os processos de produção da escultura e entalhe, especialmente através do cotejamento de outras fontes visuais do período.

Tendo como ponto de partida a península itálica, no século XII, com grande expansão pela Europa até o século XVI, e passando por lentas transformações processadas em solo europeu até a sua mundialização na era moderna, a iconografia franciscana que é desenvolvida no templo estudado é um típico caso de um processo de circulação de imagens e de circularidade das suas produções. Vimos que as representações existentes na obra estudada é composta por um grande repertório de elementos que estavam presentes nas fontes visuais que circularam em Minas Gerais no período colonial, o que confirma que a implantação de todo o sistema de representação de figuras religiosas, mensagens sagradas ou mesmo de alegorias com ideias moralizantes no território colonial, através das diferentes linguagens artísticas como a pintura, a escultura ou o entalhe, necessariamente partiam de referências anteriores, que eram oficiais e autorizadas.

Inexistia nessa época a noção e a efetivação de uma criação artística, de modo que, para a representação de qualquer obra figurativa desta natureza, o artesão necessitava partir de uma fonte. Essas fontes poderiam ser bidimensionais, como gravuras e pinturas, ou eventualmente tridimensionais, como imagens, oratórios e outras obras de pequeno vulto. A passagem de uma linguagem para outra, designada tradicionalmente tradução artística (ARGAN, 2004), como pudemos concluir, a partir de vasta produção acadêmica sobre a circulação e o uso de estampas europeias como fonte para a arte religiosa na Colônia, que, com seus avanços, tem levando à conclusão de que a circulação transatlântica de imagens e ideias ocorria de forma generalizada, constatação essa obtida através dos estudos sobre a gravura religiosa no mundo luso-brasileiro (MELLO E SOUZA, 2004).

Por outro lado pudemos também verificar a existência de estudos que compreendem que esse repertório passa por um processo de reinvenção (BOHRER, 2019). Nas suas conclusões sobre a apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira, Bohrer conclui que o processo de transplantação dos modelos da Europa para o novo mundo demonstra o grande alcance dos diálogos transatlânticos propiciados pela circulação dos impressos, num mundo onde a imprensa já é fator determinante para a produção massiva de modelos, processo esse que ele denomina como sendo formado essencialmente por um ‘repertório circulante’ (BOHRER, 2019).

Em complemento a esse contexto, em uma visão mais ampla, João Adolfo Hansen nos indica que a função retórica regula, através dos tratados sobre poesia, pintura e escultura dos séculos XVI, XVII e ainda do XVIII, as artes verbais, pictóricas e plásticas nesse processo de circularidade imitativa (HANSEN, 2019). Circularidade imitativa, nesse sentido, significa o preceito da imitação, processo esse considerado ideal para a produção de uma ‘boa arte’. Preceito este, aliás, gestado na Antiguidade Clássica e que sofreu adaptações ao longo dos séculos. Para Hansen, o processo é circular, no sentido de que a imitação busca apreender a ‘boa forma’ a fim de replicá-la enquanto modelo para a criação de algo novo ou reprodução de conteúdos expressionais. Nesse aspecto: “poetas que imitam pintores, que imitam poetas, que são imitados por escultores, sendo imitados por autores de livros de emblemas, que são imitados por poetas, pintores e escultores, etc” (HANSEN, 2019, p. 22). Em suma, ‘um diálogo eterno’, como aborda Alex Bohrer [referindo-se ao filósofo Bahktin para exemplificar esse processo de circularidade] (BOHRER, 2019).

Em síntese, podemos concluir que a produção artística da arte religiosa do período colonial, especialmente quando aborda as temáticas iconográficas recorrentes se dá no

contexto questão da imitação, em um processo de circularidade entre fontes, de complexos processos de composição por tradução, da pintura para a gravura, da gravura para o risco, do risco para o entalhe, mas sempre preservando os elementos simbólicos sedimentados pelo processo de constituição de uma iconografia de sentido exclusivamente religioso e de consolidação da imagem enquanto um instrumento exclusivamente a serviço da pedagogia da fé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. O gênio e a obra de Aleijadinho, *Atlântico: revista luso-brasileira*, Lisboa-Rio de Janeiro: Edição do SPN e do DIP, n. 1, p. 40-51, Primavera de 1942. Disponível em: http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/Periodicos/Atlantico_RevistaLusoBrasileira/Atlantico.htm. Acesso em: 21/09/2023.

ARAÚJO, Carlos Magno. Subsídios para o estudo do Hospício da Terra Santa de Vila Rica no século XVIII. Ouro Preto: UFOP, 1984.

ARAÚJO, Emanuel. Universo Mágico do Barroco Brasileiro. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: Sesi, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Immagine e persuasione – Saggi sul barocco*. São Paulo, 2004

ARGOLO, José Dirson. *O convento franciscano de Cairu*. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2009.

ÁVILA, Affonso. *Barroco mineiro. Glossário de arquitetura e ornamentação*. 3 ed. Belo Horizonte: FJP, CEHC, Mineiriana, 1996.

AZZI, Riolando. *A teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711 – 1822)*. Tese (Doutorado em Arquitetura)-FAU-USP. São Paulo, 2009.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *Decoro, engenho e maravilha nos largos e igrejas de Santa Bárbara e Catas Altas*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n° 24, 2011, p. 67-78.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barrôca no brasil*. Rio de Janeiro: RECORD, 1971.

BELTING, H. *Likeness and Presence: a history of the image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BOHRER, Alex Fernandes. *Buril Planetário: Minas Gerais, de Rafael a Rubens*. In: IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano, 4, 2006, Ouro Preto. *Anais do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto, MG: UFOP, 2006.

BOHRER, Alex Fernandes. O discurso da imagem: Invenção, cópia e circularidade na arte. Lisboa: Lisbon, 2020.

BOHRER, Alex Fernandes. Repertórios circulantes: utilização de modelos iconográficos e difusão de processos criativos nas Minas Gerais setecentistas. In: O Barroco na América Portuguesa: Novos Olhares./ Organização Carla Mary S. Oliveira & André Cabral Honor. – João Pessoa: Editora do CCTA-UFPB; Sevilla: Universidad Pablo de Olavide/ Em RedARS, 2019.

BOHER, Alex Fernandes. Um repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. Barroco, Belo Horizonte, n. 19, 2001-2004

BOSCHI, Caio Cesar. Os Leigos e o Poder (Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Editora Ática, 1986.

BOSCHI, C. C. O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 43ª. Ed., São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMACHO, Victor Mariano. A pregação na escrita hagiográfica minorítica de inícios do século XIII: um estudo comparativo. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Instituto de História – 2015.

CAMPOS, Adalgisa. A. Arte Sacra no Brasil Colonial. 1ª Ed. Belo Horizonte: Editora C/ ARTE, 2011.

CASIMIRO, Luís Alberto. A iconografia franciscana nos retábulos quinhentistas: Um legado original. Atas do VI Seminário Internacional Luso-Brasileiro: “Os Franciscanos no Mundo Português – O Legado Franciscano, v. 2012, p. 473-490, 2012.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João del Rei, Volume I. 2ª. Ed., Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João del Rei, Volume II. 2ª. Ed., Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

DEZINGER, Enrique. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la iglesia em matéria de fé e costumbres. Barcelona: Editora Herder, 1963.

DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida. Circulação e apropriação de gravuras flamengas na azulejaria portuguesa setecentista. (disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anaais/pdfs/3_Aldilene_Cesar.pdf)

FARIA, Francisco Leite de. Crença e culto da Imaculada Conceição em Portugal. *Revista Española de Teología* 44/1 (1984) 137-160

FERREIRA, Rui. O culto de Nossa Senhora da Conceição na cidade de Braga. *Revista Bracara Augusta*. 2017. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/57184465/2017-2_O_CULTO_DE_NOSSA_SENHORA_Pags_249-284-libre.pdf?1534243736=&response-contentdisposition=inline%3B+filename%3DO_culto_de_Nossa_Senhora_da_Conceicao_na.pdf&Expires=1701035967&Signature=DKvmO3ZFaMcFuSkLfXTm4DpuhvaPrI0aiVSevGhBxaUYqzhiMoYao5JIFG9tOeB70IZIXw30wGPD2FIV9259jKiH1aemTB23w68xToQi8vAy dTKTJVe3HIsC0CTEoqs3-rs40wtccu7hVcoV~bK8UJDA1LjTLe9S4vut7Xm94zTihkRvhZw1bFPmkxy~rGiIUVSzbW41wQS2ng6UxWBHPcigw3bP3ePw78LgaLEnwgTaVwPhu1IYaUe9pT1WK6923WPcFHjwtkSB55b0WQ2Eic6JHQZNro8tDT35X9qBC69jKdtCGXMWVfq4kCKiPT0VfzMkX1uFv0wQ3K2ig__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

FRADE, Gabriel Santos. Entre renascimento e barroco: os fundamentos da arquitetura religiosa e a contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu. Tese de doutorado. USP. São Paulo, 2016.

FRONER, Yacy-Ara. Vanitas: uma estrutura emblemática de fundo moral. *Revista de História*, [S. l], n. 136, p. 83-100, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18813>. Acesso em: 2 set. 2023.

FRUGONI, Chiara. *Vida de um homem, Francisco de Assis*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

GASPARINI, Graziano. A Arquitetura Barroca Latino Americana: Uma Persuasiva Retórica Provincial. in ÁVILA, Affonso. *Barroco: Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GONÇALVES, Flávio. A "Ávore de Jessé" na arte portuguesa. *História: revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. 3, 2019.

GRAMMONT, Guiomar de. Aleijadinho e o aeroplano, o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. Revista chilena de literatura, n. 85, p. 43-73, 2013.

HANSEN, João Adolfo. Condicionamentos institucionais e preceitos epidícticos das artes sacras coloniais. São Paulo: Revista USP, 2019.

HOORNAERT, Eduardo. A Igreja no Brasil-colônia (1550-1800). 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LANDGRAF, Robert. A experiência religiosa presente no dogma da Imaculada Conceição. Dissertação de Mestrado (Ciência da Religião). PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS. Campinas. 2017.

LE GOFF, Jacques. São Francisco de Assis. 5º Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001

LELLO, José; LELLO, Edgar. Dicionário prático ilustrado: novo dicionário enciclopédico luso-brasileiro. Direcção de Jaime de Séguier. Lello & Irmãos editores. Porto, 1986.

LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n. 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 7-66, 1944

MALE, Émile. El arte religioso después del Concílio de Trento. In:MALE, Émile. El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

MARAVAL, José Antonio. A Cultura do Barroco. Tradução por Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 2009.

MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gérias, Volume I. 1ª. Ed., Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura, 1974.

MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gérias, Volume II. 1ª. Ed., Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura, 1974

MARTINS, Renata María de Almeida. “La Compagnia sia, come un cielo”: O sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na

América Portuguesa, séculos XVII–XVIII. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, v. 50, n. 1, p. 81-102, 2013.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. *Os franciscanos e a formação do Brasil*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969.

MODES & HÖRING. A contrarreforma: resposta contra o protestantismo e renovação eclesial dentro do catolicismo. *Revista Ensaios Teológicos*. Vol. 06 , nº 01 – Jun/2020 – Faculdade Batista Pioneira.

MORELLO, Giovanni, PAPETTI, Stefano. *São Francisco na arte de mestres italianos / Giovanni Morello e Stefano Papetti (curadores)*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2018.

MOUTINHO, S; PRADO, R. B. LONDRES, Ruth. *Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. São Paulo: Banco Safra, 1995.

NEGRO, Carlos Del. *Escultura Ornamental Barrôca do Brasil*. Rio de Janeiro: editora, 1961.

NOGUEIRA, Isabelle. *Do altar dourado à cidade negra: breve estudo sobre as funções da representação da Estigmatização de São Francisco de Assis na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro*. (Monografia de Pós-graduação em História da Arte Sacra). Rio de Janeiro: FSBRJ, 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. “A Arquitetura e as Artes Plásticas no Século XVIII”. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: Sesi, 1998b, p.77-83.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana / Myriam Andrade de Oliveira, Adalgisa Arantes Campos*. – Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2010.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e rococó no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: COSAC e NAIFY, 2003.

O Museu da Inconfidência. –São Paulo: Banco Safra, 1995, Vários colaboradores

PALHEIROS, Renata da Silva. A representabilidade da estigmatização de São Francisco nas Ordens Terceiras Franciscanas. *ROCALHA – Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da UFSJ*. São João del-Rei, MG | Ano I, vol. I | 2020 | EHAP (I) |pp. 417-437.

PANOFSKY, Erwin. *O significado das Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. O Estatuto Social do Artista na Sociedade Colonial Mineira. *Locus: Revista de História*, v. 4, n. 2, 1998.

PRECIOSO, Daniel. O frontispício da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del-Rei: uma análise formal. *Domínios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 281-297, jan./jun. 2017.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 17ª. Ed., São Paulo: Ática, 2007.

RAMALHO, Oyama de Alencar. *A rasura Francisco de Lima Cerqueira Francisco Lisboa, o Aleijadinho, ainda...*. Lisboa: Fundação Lusíada / São Paulo: RCS Arte Digital, 2002.

RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Introducción General*. Barcelona: Ed. Serbal. 2ª Edición, 2008.

RÉAU, Louis. *Iconografía de los santos - de la A ala F*. In *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 556.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. "A presença franciscana no sudeste brasileiro-as relações entre ordem religiosa e desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro." In: *Os franciscanos no mundo português: artistas e obras*. Porto: Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade 1 (2009): 39-46.

RÖWER, Frei Basílio. *História da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1951.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem Pelo Distrito Dos Diamantes E Litoral Do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1974.

SALVADOR, Natalia Casagrande. Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: A construção de sua capela, os irmãos terceiros e as representações iconográficas. Campinas: Unicamp, 2015.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores coloniais: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação. *Temporalidades*, v. 3, n. 1, 2011.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães et al. Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830). 2009.

SANTOS, Edgar Araújo Alves dos. Franciscanos no Brasil: Uma história silenciada. São Paulo: USP, 2019.

SANTOS, Vitória Carvalho Amaral. Análise iconográfica das iluminuras da fonte “A vida e os milagres de São Francisco de Assis” (1224-1226) e comparação entre as hagiografias de Tomás de Celano e São Boaventura. 2019. 46 f. il. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SAUKA, Mariana Yelena. O livro de emblemas de Andrea Alciato: apresentação e tradução. 2016. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2016.

SERRÃO, Vitor. Iconografia da Mater Omnium na arte portuguesa: do culto do Espírito Santo ao de “Nossa Senhora da Misericórdia” (séculos XVI-XVIII). A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa. Porto: CEPESE, 2011.

SILVA, Mateus Alves. O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais. 2012.

SOUZA, Laura de Mello e. Opulência e Miséria das Minas Gerais. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

SOUZA, Laura de Mello e. Desclassificados do Ouro – A pobreza mineira no século XVIII. 4ª. Ed., Rio de Janeiro: Graal, 2004.

TOLEDO, Benedito Lima de. Esplendor do barroco luso-brasileiro. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

TRIADÓ, Juan-Ramon. Saber Ver A Arte Barroca. Tradução por José Maria ValeijeBojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VALE, André Dela. Experiências Barrocas: História, Arte e Educação. Tese (doutorado) – Universidade Metodista de Piracicaba Educação, Piracicaba, 2016.

VARAZZE, Jacopo de. Legenda Áurea: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WILLEKE, Frei Venâncio. Missões Africanas no Brasil. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

WÖLFFLIN, Heinrich. Renascença e Barroco. Tradução por Mary Amazonas Leite de Barros e AntonioSteffen. 5ª. Edição, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.