

ENDEREÇADOS AOS CELEBRANTES: MODELOS ICONOGRÁFICOS PRESENTES NO LAVABO DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE VILA RICA

Palavras-chave: Lavabo, São Francisco, água, iconografia.

Marcos Hill

Doutor em Artes.

Professor da Escola de Belas Artes

da UFMG,

hillmarcos@gmail.com

Introdução

O objetivo do trabalho aqui proposto é aprofundar estudos sobre o programa iconográfico configurado no lavabo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Vila Rica. A partir da contextualização deste elemento no corpo do templo, propõe-se análise mais detalhada da correspondência com modelos gráficos que serviram como referência visual na construção de um discurso alegórico adequado à função sacerdotal de um lavabo que igualmente exalta os mais elevados valores da ordem franciscana.

Na teoria iconológica, localiza-se o instrumental metodológico que, uma vez utilizado na interpretação a que se propõe, funcionará como dispositivo esclarecedor das diversas relações estabelecidas entre fontes legitimadoras da cultura religiosa ocidental, necessidades ritualísticas dos sacerdotes, expectativas simbólicas de uma ordem leiga e os vários conhecimentos necessários aos artífices atuantes no século XVIII mineiro.

A presença de emblemas de Cesare Ripa no lavabo da sacristia de São Francisco de Vila Rica confirma, com mais este exemplo, a utilidade do estudo sobre a circulação de obras gráficas, compostas de texto e imagem, servindo como ponto de partida para a realização de significativas expressões no âmbito colonial luso-brasileiro, contexto no qual escrita e imagem, forma e conteúdo encontravam-se reunidos em função de finalidades universais.

Chegando ao templo

Quando entramos em templos mineiros do período colonial, não é raro nos distrairmos com a imponência de imagens, formas e cores que nos interpelam, sem que possamos reconhecer propósitos mais específicos; aqueles que, no tempo, fundamentaram a profusão imagética que arrebatava.

Da distração recorrente em tais visitas, não extraímos nada além de fruções admiradas com a capacidade dos artistas de fazer

tudo aquilo com as próprias mãos. O que já é muito! Mas não o suficiente para uma curiosidade exija saber algo mais. Desse modo, na aproximação com tais espaços sagrados, a própria atitude do corpo precisa ser redimensionada a partir da observação dos modos de conceber o divino como finalidade absoluta.

Exigência que, ativando a consciência corpórea, nos suscita variado instrumental especulativo sobre as motivações, a realização e os propósitos que tornaram possível o surgimento de monumentos como a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Desde esse ponto, passamos a lidar com a idéia de sagrado adotada pela sociedade mineira do século XVIII e, qualquer que seja a busca em meio ao misterioso silêncio determinado pelo tempo, recomenda-se que o sentido religioso exigido por aquele período seja considerado.

Estamos lidando com um contexto absolutista e católico, conformado por matrizes portuguesas. Nele, percebemos a presença de variados matizes compondo a densidade cultural e religiosa trasladada para os trópicos; permanências de uma fé medieval adensada por imaginações icônicas, ornamentais e fantásticas redimensionada por emergências icásticas imediatas, movidas por termos adequados e decorosos, sem os quais seria impossível a materialização das idéias, das imagens, dos espaços e dos objetos representativos do sagrado.

No período colonial luso-brasileiro, a experiência da religiosidade não foge à regra da construção de templos enquanto espaços especializados, determinados por dimensões cujas formas visam provocar reações emocionais.

Nessas arquiteturas, sua espacialidade é reconhecida por meio da experiência sensorial, potencializando sentidos como a visão e o tato. Linhas retas e curvas, planos, estruturas, volumes, proporções, razões numéricas, geométricas, exacerbação e/ou atenuação de claros e escuros, formas de todas as espécies são percebidas como entidades singulares. Trata-se de uma unicidade imbuída de qualidades espirituais que operam a transformação de fatos físicos numa experiência emocional visando específicas qualidades místicas.¹

Adensando a tarefa de quem deseja “decifrar” fragmentos de realidades quase esquecidas, é importante considerar que, na vida fundamentada pela prática religiosa de então, pairava a onipresente intenção de influenciar os comportamentos, orientando-os para finalidades comuns. E no caso específico do reino português, o exercício religioso educava para o reconhecimento da salvação anunciada pela Igreja e legitimada pelo poder do Estado monárquico.

Como tão bem nos ensina João Adolfo Hansen, tais práticas de representação eram reguladas por alguns princípios ordenadores de um fundo comum de temas e formas, definidos por uma doutrina de produção de objetos simultaneamente plásticos e discursivos.

Pressupondo que as técnicas de efeitos operadas pelos fazeres submetiam-se a “uma instituição anônima e coletivizada de lugares-comuns, argumentos e ornatos aplicados segundo os vários decoros e verossímeis de gêneros integrados às práticas de celebração da hierarquia”², resta-nos o cuidado de, adentrando a Capela franciscana de Vila Rica, nos conectarmos com a memória longínqua, visando melhor reconhecer coerências nas representações instigadoras.

Na sacristia

Do mesmo modo distraído que visitamos a nave e a capela-mor de São Francisco, podemos acessar sua sacristia sem qualquer preparação ou advertência. Dentre as mais belas de Minas, ela encerra um patrimônio imagético animado por programas iconográficos que não podem ser isolados do todo de imagens que se inaugura com a fachada do templo.

Sobre o arcaz, um pequeno retábulo abriga a cena da Transmissão dos Estigmas do Cristo a São Francisco, tema a todo momento lembrado a quem percorre a Capela. Sobre a parede na qual o móvel encontra-se encostado, vemos telas de razoável qualidade pictórica narrando cenas exemplares da vida do santo fundador.

Nas outras que constituem o recinto da sacristia, mais telas aparecem, representando cenas das vidas de princesas, rainhas e reis convertidos à ordem franciscana. O forro é constituído por quatro painéis narrando cenas das vidas de eremitas, cujos propósitos de auto-superação reforçam a prática da penitência como importantíssimo preceito.

Resta-nos o lavabo, peça indispensável nas sacristias coloniais. Consultando as “Instruções” que, logo após o Concílio de Trento (1545-1563), o cardeal Carlo Borromeo (1538-1584) difundiu como regras das fábricas dos templos católicos, localizamos informações precisas de como, a partir daquele momento, as sacristias deveriam ser operacionalizadas, observando as exigências do culto.

Segundo Borromeo,

Assim pois, em toda igreja de qualquer gênero se construa uma sacristia, que os antigos chamavam *câmara* e igualmente *secretario*, lugar naturalmente onde se ocultava os objetos sagrados; a mesma seja ampla e de tal modo que se estenda um pouco mais largamente, segundo a magnitude da igreja catedral, colegial e paroquial, e segundo o número de ministros, e segundo a abundância dos objetos sagrados.³

No mesmo texto, marcado por evidente pragmatismo, encontra-se uma recomendação que esclarece sobre a função específica da sacristia:

Que haja um oratório em alguma parte da sacristia, [...], em um lugar decente, e este a semelhança de um pequeno cubículo no qual se retire o sacerdote que vai fazer o sacrifício da Missa, e recolhendo-se aí em si mesmo, medite e ore. De tal forma, que haja um pequeno altar, no qual colocada a efígie do crucificado, ou outra imagem pia, se reze santamente, assim como um genuflexório onde para orar se dobre os joelhos.⁴

Nas instruções do cardeal Borromeo, ficam claras as funções da sacristia: as de guardar os objetos preciosos do culto e de abrigar o sacerdote durante os procedimentos de preparação para o exercício da Missa. Nesse contexto, ela configura um lugar reservado e de acesso restrito.

Por isso mesmo, diante do lavabo, percebemos um discurso visual que, para além da fidelidade a temas franciscanos, aponta para especificidades dirigidas aos seus usuários: os sacerdotes.

Diante do lavabo

Nesse ponto do templo, estamos diante de uma fonte de água corrente, como tantas vezes estiveram inúmeros sacerdotes em seus momentos de preparação para a missa.

Iniciando a identificação dos elementos imagéticos que compõem esse conjunto escultórico, reconhecemos um programa iconográfico que, mesmo integrado à ampla visualidade da capela franciscana, dirige-se especificamente aos celebrantes. Dele participam os púlpitos (1769-1772) localizados nos intradorsos do arco-cruzeiro, obras igualmente associadas ao nome de Antônio Francisco Lisboa.

Se nos púlpitos, cenas do Antigo e do Novo Testamentos reforçam o exercício do sermão, no caso do lavabo (1777-1779), as imagens impregnam de sentido místico a prática da ablução, gesto de purificação ritual que remonta à Antiguidade.⁵

Do elemento água, podemos extrair significações diretamente vinculadas à metáfora do sagrado. Além de “fonte de vida”, “meio de purificação” e “centro de regeneração”, a água, na tradição cristã, simboliza a origem da criação.⁶

Como centro de paz e de luz, oásis, agente de fertilização, a água é celebrada ao longo de todo o Antigo Testamento. No Novo, essa herança será prolongada:

Quando Isaías profetiza uma era nova, ele diz: *a água brotará no deserto. (Isaías, 35, 6-7)*. O vidente do Apocalipse não fala de modo diferente: *O cordeiro... os conduzirá às fontes das águas da vida (Apoc. 7, 17)*.⁷

Diante do lavabo, o percurso da água simbólica inicia-se com a purificação do corpo e do espírito do celebrante:

A água, possuindo uma virtude purificadora, exercerá um poder soteriológico⁸. A imersão é regeneradora, ela opera um renascimento, no sentido em que ela é ao mesmo tempo morte e vida. A água apaga a história, porque ela restabelece o ser em um estado novo. A imersão é comparada à colocação do Cristo no túmulo: ele ressuscita após essa descida nas entranhas da terra. A água é símbolo de regeneração... ela é iniciática...⁹



FIGURA 1: Detalhe da parte central do lavabo, Antônio Francisco Lisboa, Capela da Ordem 3ª de São Francisco de Vila Rica, 1777-1779, foto: Marina Mello.

Na imersão encontramos outro elo que une, pela água, os dois púlpitos ao lavabo. Tanto a deglutição de Jonas pela baleia, representada no baixo-relevo do lado da Epístola, quanto o sermão no Lago de Genesaré, no púlpito do Evangelho, são passagens nas quais Jonas e Pedro, após sucumbirem nas águas profundas, tornam-se novos homens isentos de infracções ou sujeiras, aspiração do sacerdote que está prestes a iniciar o sacrifício da Missa.

A presença desse programa iconográfico, além de evidenciar o paralelismo entre o Velho e o Novo Testamento, tão apreciado pelos doutores da Igreja, confirma o modo engenhoso como as imagens foram posicionadas no templo. Tratando da imersão, associada à "colocação do Cristo no túmulo", encontramos, no frontal do altar-mor (1790-1794), outro excelente baixo-relevo que, diretamente relacionado com as temáticas dos púlpitos e do lavabo, representa o momento no qual, diante do Santo Sepulcro, as três Marias recebem de um anjo a notícia de que o Cristo

ressuscitou. Trata-se do mesmo momento anteriormente mencionado por CHEVALIER & GHEERBRANT quando estes autores se referem à água como símbolo de regeneração.

Diante da fonte, o religioso encontra um espelhamento edificante. Um monumental nicho canelado constitui sua estrutura geral, tendo ao centro a figura de um irmão menor de olhos vendados acompanhado por um grande anjo esvoaçante que traz a efígie de São Francisco na forma de um medalhão. (FIG.1)

Pairando sobre a cabeça do personagem central, o anjo recém-chegado dos céus confirma a vitória da Fé cega coroando com louros o religioso que avança vendado. Duas alegorias, encontradas na quinta edição da *Iconologia* (1613)¹⁰ (10) de Cesare Ripa¹¹, configuram possíveis fontes inspiradoras para o artista que as inseriu no lavabo como metáforas especializadas. (FIG. 2)

São elas o *Amor pela Virtude*¹² e a *Virtude*¹³. Ambas personificadas por figuras aladas que carregam coroas de louros. No *Amor pela Virtude*, trata-se de um rapaz nu e alado que tem sobre a cabeça uma coroa de louros, além de outras três que carrega com as mãos,

... pois entre todos os amores que tão variadamente nos pintam os poetas, o da virtude supera a todos os restantes em nobreza, sendo a virtude mesma mais nobre que nenhuma outra coisa de quantas existam. Aparece com coroa de louros como símbolo do amor que se deve à virtude, e para mostrar que dito amor não é corruptível como o louro que permanece verde; e sendo coroa ou grinalda, e portanto de forma esférica, nunca jamais encontra término. Podemos ainda acrescentar que a coroa que leva na cabeça simboliza a Prudência, junto com as mais virtudes Morais ou Cardinais...¹⁴

Já a *Virtude* é representada por uma jovem graciosa e bela com asas nas costas, que traz na mão direita uma lança e na esquerda uma coroa de louros, tendo sobre o peito a figura do Sol:

Apresenta-se bonita porque a Virtude é o maior dos adornos da alma. Com suas asas se mostra que é a coisa mais própria da Virtude



FIGURA 2: *Amor pela Virtude*, Cesare Ripa, *Iconologia*, Ed.1613.

o vôo sobre os usos dos homens vulgares, complacendo-se apenas com aqueles deleites que conhecem as pessoas virtuosas, as quais, como disse Virgílio, se elevam até as estrelas da ardente Virtude. Também dizemos que remonta ao Céu, que se faz mais nítido e mais claro justamente como efeito da mesma virtude, porque se assemelha à Divina essência, sendo Deus a Virtude e a bondade de um modo perfeito e acabado.¹⁵

Na parte inferior vê-se uma cartela ladeada por dois cervos bebendo água. Sobre a inscrição aí contida discorreremos posteriormente.

O religioso vendado que se projeta para fora da composição carrega uma flâmula com os dizeres: **Haec est ad coelum quae via ducit** (Este é o caminho que conduz ao Céu). Associada à supressão da visão, a atitude do caminhar reitera o sentido da Prudência como virtude cardinal, configurando teatralmente o triunfo da mais importante virtude teológica: a Fé.

Sobre a cegueira presente no contexto do sagrado, a pesquisadora Carla Mary S. Oliveira faz comentário esclarecedor:

... é pertinente destacar a associação dicotômica que se fazia em relação ao espaço santo (igreja) e ao espaço maléfico (mundo laico) do universo. Isso ocorria desde a Idade Média e ainda durante a Contra Reforma, e o fato de tal dicotomia se revelar através de aspectos visuais, do reforço do belo em detrimento de um mundo de sacrifícios e expiações, deve ser ressaltado.¹⁶

Concluindo, Oliveira localiza uma passagem do filósofo Nietzsche, ampliando ainda mais o entendimento dessa privação enquanto recurso retórico:

Há um limite a partir do qual a força visual do ser humano deixa de ser capaz de identificar o mau instinto tornado demasiadamente sutil para seus fracos recursos; aí faz o homem começar o reino do bem e a sensação de ter penetrado nesse reino sincronicamente desperta nele todos os instintos, os sentimentos de segurança, de bem-estar e benevolência que o mal limitava e ameaçava.

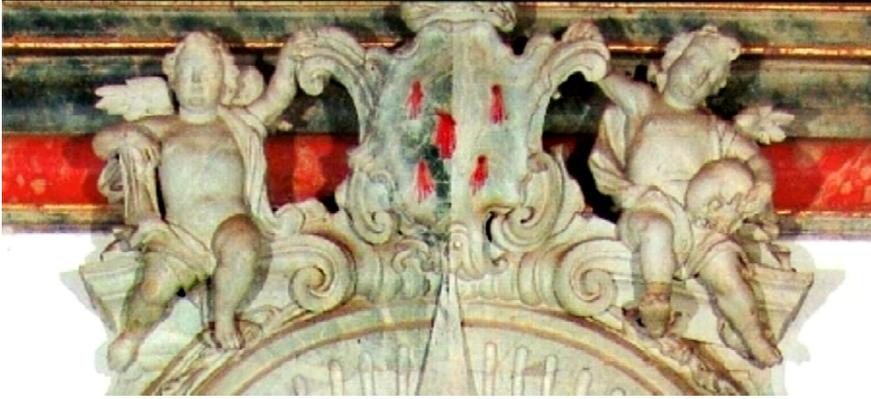


Figura 3: Coroamento do lavabo, Antônio Francisco Lisboa, Capela da Ordem 3ª de São Francisco de Vila Rica, 1777-1779, foto: Marina Mello.

Conseqüentemente, quanto mais fraco é o olhar, maior o domínio do bem!¹⁷

Outro elemento iconográfico provém do universo alegórico de Ripa. Trata-se do pequeno anjo que, segurando uma ampulheta com a mão direita, ladeia os Cinco Estigmas, na parte central do coroamento do lavabo. Seu correspondente na *Iconologia* é o *Amor domado*. (FIG. 3)

Segundo seu autor,

Um Cupido, sentado, tem sob seus pés um arco e uma aljava, e uma tocha apagada. Sustenta um relógio de areia com a mão direita e com a esquerda um passarinho, magro e macilento, dos que chamam de 'Cinclos'... Nada há que mais vença o amor, apagando o amoroso gesto, que o tempo e a pobreza, e por isto o relógio que leva em sua mão é símbolo do tempo, moderador de todo humano afeto e dos ânimos mais apaixonados, em especial do Amor, que tem seu fim quando confronta seu gozo e seu desejo com a caduca e frágil beleza do amado; pois por força alterada a beleza pelo tempo, há de alterar o amor o seu pensamento.¹⁸ (FIG.4)



Figura 4: Amor domado, Cesare Ripa, *Iconologia*, Ed.1613.

Juntamente com outros três que compõem parte do lavabo, esse "Cupido" reaparece inúmeras vezes na iconografia da Capela

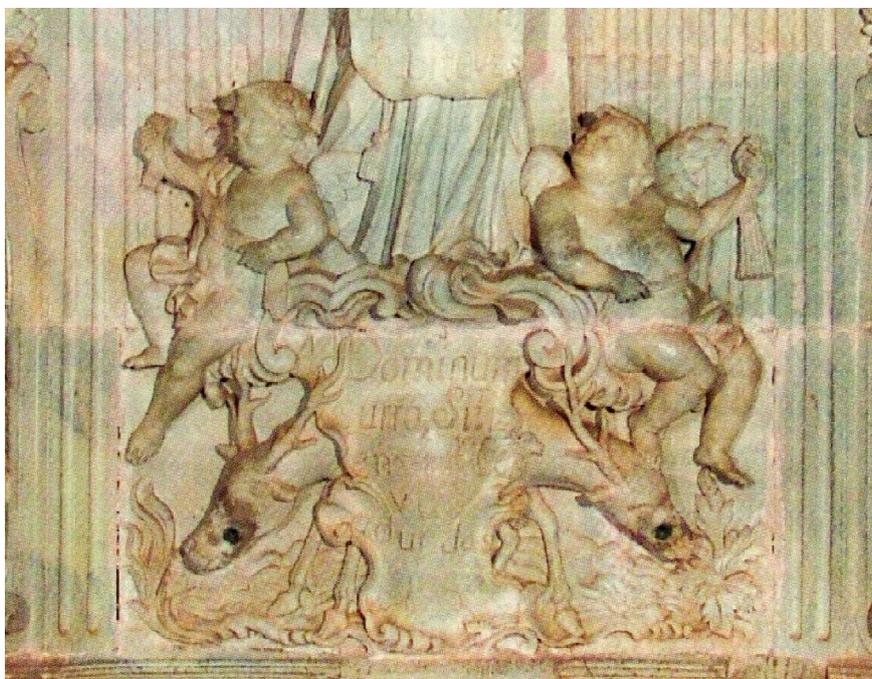


Figura 5: Detalhe da parte inferior do lavabo, Antônio Francisco Lisboa, Capela da Ordem 3ª de São Francisco de Vila Rica, 1777-1779. foto: Marina Mello.

franciscana, desde o forro do nartex, reincidindo nos painéis laterais da capela-mor, para enfim, no lavabo, reiterar a importância da penitência como prática que consolida os votos de caridade, pobreza e obediência observados pelos irmãos de São Francisco.

Dentre as possibilidades de associação com imagens de Ripa, uma se sobressai pela proximidade formal. Ela está abaixo do franciscano vendado. Composta por outra cartela, ladeada por duas corças bebendo água, aqui reconhecemos a alegoria do *Desejo de união com a Divindade*. (FIG.5)

Na cartela, lê-se a inscrição "Ad Dominum curro sitiens cervus ad undas" (Corro para o Senhor como o cervo sedento para a água), citação bíblica que, mencionada por Ripa, redonda em outros templos coloniais como é o caso de um dos caixotões do forro da nave da Matriz de Santo Antônio da Vila de São José del-Rey (atual Tiradentes). Não apenas a imagem mas também a referência

escrita aproxima o lavabo da *Iconologia*. Trata-se de fragmento do salmo XLI:

Como a corça bramindo
por águas correntes
assim minha alma brame
por ti, ó meu Deus

Minha alma tem sede de Deus,
do Deus vivo:
quando voltarei a ver
a face de Deus?¹⁹ (FIG.6)



Figura 6: Desejo de união com Deus,
Cesare Ripa, *Iconologia*, Ed.1613.

No estudo do contexto colonial luso-brasileiro, a recorrência a um fundo comum de temas e formas não é assunto inédito. Desde Hannah Levi, pesquisadora alemã que nos anos 1930, inaugurou esse tipo de abordagem no Brasil, outros esforços têm sido empreendidos no sentido da interpretação do rico patrimônio iconográfico contido nos nossos monumentos religiosos.

Portanto, com o presente estudo, tivemos como propósito avançar um pouco o esclarecimento sobre relações interessantes suscitadas pelas próprias imagens inseridas em práticas de representação que sempre pressupõem a Palavra divina encarnada pelas instituições.

A especificidade imagética do lavabo de São Francisco nos excita a estudar programas iconográficos, levando em consideração uma interessante diversidade de grupos de receptores concentrados em torno do exercício religioso e ordenados pela própria coerência hierárquica operada na sociedade colonial.

Endereçados aos celebrantes, os modelos iconográficos do lavabo aqui analisado constituem uma construção espacial modelada por lugares-comuns retóricos da memória de casos da história e da poesia.

Nesta análise, tratamos de localizar modelos sistematicamente utilizados na concepção de arquiteturas, esculturas e pinturas trabalhadas como escrituras de imagens, "cujo suporte teórico-doutrinário é, se se pode assim dizer, uma 'arquitetura mental' de lugares-comuns de uma memória anônima e coletiva dada em espetáculo".²⁰

Notas e Referências

¹ Ver GIEDION, S. Concepções espaciais na arte da pré-história. In: CARPENTER, E. & McLUHAN, M. (orgs.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971. pp. 95-113.

² HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. In: *Revista do IFAC*, (2): p. 40, dez. 1995.

³ BORROMEIO, Carlos. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. p. 77.

⁴ *Idem*, p. 79.

⁵ "Como em todas as religiões, procede-se a tais abluções antes dos sacrifícios. As abluções rituais são um símbolo de purificação pela água. Etimologicamente: elas limpam a lama com a qual encontra-se coberto." In: CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Júpiter, 1982. p. 3.

⁶ *Idem*, p. 375.

⁷ *Idem*, p. 376.

⁸ Relativo à soteriologia, parte da teologia que trata da salvação do homem.

⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, *op.cit.*, p. 377.

¹⁰ "Em 1613, aparece em Siena a quinta edição italiana da *Iconologia*, já iniciada em 1607 a partir de um mútuo acordo entre Ripa e o impressor... O autor elaborou expressamente para esta edição mais 200 representações que, somadas às 800 da edição romana conformam 1000 alegorias. Também foram acrescentadas novas xilogravuras dado que esta edição conta com 220, cujas matrizes são distintas das romanas de 1603 e das de Pádua de 1611. O texto aparece dividido em dois volumes, e ao final da obra podem ser encontrados os índices relativos a matérias, animais, peixes, plantas, gestos, cores, etc., além de um índice do autores citados." In: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Traducción del italiano: Juan Baja y Yago Baja. Madrid: Akal, 1987. Tomo I, p. 26.

¹¹ "A origem de Cesare Ripa, a julgar por suas próprias declarações foi Perugia: ele mesmo se denomina "perugino"; falando do grifo diz ser o emblema de Perugia, "minha pátria"; fazendo certos comentários sobre "Coppetta perugino", qualifica-o como seu

compatriota. É Emile male quem indica a data de 1560 como a de seu possível nascimento... Muito cedo foi levado a Roma, entrando para o serviço do Cardeal Antonio Maria Salviati, em cuja corte chegou a desempenhar o cargo de 'trinchante' e de mordomo com extraordinária habilidade. A personalidade de seu senhor, homem ativo no Concílio de Trento, núncio apostólico na corte francesa, diácono em Santa Maria em Aquiro, embaixador em Bolonha e, finalmente prefeito de todos os tribunais da cúria romana com Inocêncio IX, ofereceu-lhe a oportunidade de relacionar-se com importantes personagens, eclesiásticos, cargos públicos, intelectuais, artistas, etc., que freqüentavam a casa de Salviati, algum dos quais deixará sua contribuição na Iconologia. Assim por exemplo, graças ao cardeal Mafeo Barberini, futuro Urbano VIII, conheceu os Documenti d'Amore de Francesco Barberini, de onde copiará a representação da Eternidade." In: RIPA, op. cit. p. 7.

¹² In: RIPA, op. cit. Tomo I, p. 88.

¹³ Idem. Tomo II, p. 429.

¹⁴ Idem. Tomo I, p. 88.

¹⁵ Idem. Tomo II, p. 429.

¹⁶ OLIVEIRA, Carla Mary S. O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB/ IESP - Instituto de Educação Superior da Paraíba, 2003, 128 p., ISBN 85-237-0425-6.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. A gaia ciência. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d [1882]. p. 62

¹⁸ RIPA, op. cit, Tomo I, p. 95.

¹⁹ BÍBLIA de Jerusalém. Coordenação editorial de José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2002. Salmo 42-43 (41- p.

²⁰ HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. In: Seminário: Teoria do Monumento Barroco. IFAC – UFOP, fevereiro 1994.