

A IMAGINÁRIA DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO DO RIO DE JANEIRO NOS TEMPOS COLONIAIS¹

Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho

Doutora em História da Arte,
Universidade de Coimbra.
Professora do Curso de
Especialização em História da Arte
e Arquitetura no Brasil
Departamento de História, PUC -
Rio.
annamaria.mcarvalho@oi.com.br

Palavras-chave: Convento de Santo Antônio, Imagens franciscanas, Imaginária cristológica, Imaginária mariana.

Introdução

No mundo cristão, a escultura devocional – a imaginária – ressurgiu no período românico que antecipa o gótico, depois de evitada por longos anos, uma vez que tanto a arte paleocristã (séculos II e III) quanto a bizantina (séculos IV ao XII) consideraram que este tipo de representação, necessariamente direcionada para a figura humana e em grande escala, fazia lembrar a estatuária do paganismo romano e podia levar à idolatria. Por isso, nos onze primeiros séculos da era cristã, a escultura orientou-se mais no sentido decorativo e a imaginária, quando aparecia, era sempre em baixo-relevo e em dimensões reduzidas.

No românico, a imaginária veio praticamente condicionada à estrutura arquitetônica (notadamente nos tímpanos dos portais, nos umbrais e suportes das igrejas), funcionando como baixo relevo na cantaria ou mesmo projetando-se a partir dela, mas sempre subordinada ao tamanho do elemento onde seria esculpida. A figura humana ainda obedecia a um rigorismo formal proveniente da tradição artística bizantina, que primava pelo antinaturalismo, frontalidade, alongamento e ausência quase total de movimento.

No gótico, a imaginária passou a ocupar seu espaço na arquitetura com mais clareza e ordenação, a partir de seu próprio eixo. Adquiriu dinamismo em massa e volumetria, mais realismo e naturalidade na expressão e gestualidade das figuras, vindo a enriquecer e documentar artisticamente o exterior e interior das grandes igrejas com aspectos da vida humana.

Mas a liberdade da imaginária, a funcionar como uma verdadeira estátua – ou seja, em vulto redondo, como um elemento autônomo e independente da arquitetura, dar-se-ia em plenitude a partir século XIV, nos alvares do Renascimento, quando sua forma passou a ser concebida e construída sob as leis da perspectiva,

lateralidade e do naturalismo ótico (em volume, cor, efeitos de luz e sombra), como na estatuária da Antigüidade Clássica. Podemos citar o florentino Donatello (**c.1386-1466**), como o escultor que conduziu esses avanços em várias frentes. Em sua obra figuram esculturas de profetas do *Antigo Testamento* e de santos do *Novo Testamento*, muitas delas com um porte que lembra fortemente o das estátuas de romanos togados, quase que extraídas diretamente da retratística da Roma republicana.²

Foi este um dos principais motivos porque, durante a crise religiosa que se abateu sobre a Igreja de Roma nos inícios do século XVI³, a entronização da imaginária nos altares dos templos católicos recebeu dura crítica da Igreja Reformada, por entender que este tipo de representação desvirtuava uma relação direta do homem com Deus e com o mundo, e beirava à idolatria. Na Contrarreforma, no entanto, a imaginária veio a ganhar novo impulso, como um dos principais instrumentos de propagação e fortalecimento da fé católica. No Concílio de Trento (1540-1563)⁴ foram fixadas normas e métodos de utilização das imagens sacras, com o objetivo de uma ação mais direta e efetiva sobre o ânimo dos fiéis. Além das figuras de Cristo e de Nossa Senhora, as Ordens Religiosas passaram a celebrar veementemente as imagens de mártires e santos, com seus padecimentos, milagres e inequívocas afirmações de fé, consubstanciando um programa iconográfico considerado da maior eficácia nas suas práticas catequéticas.

Na verdade, o Maneirismo, arte que antecede o período tridentino, já expressava esta problemática nova e angustiante, de inquietação e dúvida, na qual a própria cultura antropocêntrica ocidental estava em cheque. O Barroco viria a se configurar como uma solução deste embate: através do exercício da imaginação, o homem poderia transcender os limites do real e torná-lo verossímil.⁵ Expressão da emergente cultura de massa, no mundo católico a arte barroca teve como finalidade a comoção, o convencimento e a conversão da coletividade, como um meio de alcançar a salvação.

No mundo português, o Maneirismo manifestou-se em época pouco decisiva e criadora para a sua tradição artística – a escultura. Durante a Dominação Filipina (1580-1640), a revisão dos seus valores estéticos foi notadamente sentida na pintura, por força da grande influência da arte espanhola, o que veio inclusive a demandar por parte dos pintores a óleo lusitanos a emancipação de sua arte das guildas medievais.⁶ O Barroco, que ali se iniciou com a

Restauração da Coroa de Portugal⁷, correspondeu à retomada daquelas raízes escultóricas. A imaginária, que havia sido reforçada no culto pós-reformista como uma indicadora mais concreta e material da vivência cristã⁸, voltou a ganhar relevância, notadamente nos retábulos, que ocuparam não só o camarim central, mas também os nichos que passaram a ser feitos, e a pintura figurativa tendeu a desaparecer. Em sua grande maioria, as esculturas eram concebidas em vulto redondo e corpo inteiro.

Da imaginária que compõe o acervo artístico do convento franciscano do Rio de Janeiro no período colonial destacam-se as da devoção cristológica: *Ecce Homo* (ou Bom Jesus da Cana Verde), Cristo Crucificado (agônico e morto), Senhor Morto e Senhor Ressuscitado; as da devoção mariana: Nossa Senhora da Conceição, da Consolação, das Dores e da Sagrada Família. Dentre os santos: as do fundador da Ordem, São Francisco de Assis, com as Chagas e em dois conjuntos escultóricos que representam seu nascimento e morte; a de Santo Antônio, o grande divulgador da doutrina franciscana e padroeiro de Lisboa; as dos franciscanos Santo Aleixo e São Benedito; e ainda, as imagens de Sant'Ana e de São Joaquim e a de São Pedro como Apóstolo.

A MAGINÁRIA CRISTOLÓGICA

A devoção do *Ecce Homo* (ou Bom Jesus da Cana Verde)⁹ está ligada ao ciclo dos Mistérios da Paixão de Cristo, intuído desde sempre no cristianismo como o clímax do amor de Jesus pela salvação da humanidade, e que podia ser revivido pelo fiel através do exercício da *Via Crucis*.

Tal como está relatado com grande relevância nos Evangelhos, o ciclo inicia-se com a Agonia do Horto, quando Jesus adere à vontade do Pai e aceita ser sacrificado para remissão dos pecados da Humanidade. Desse mistério emergem os seguintes, nos quais Ele é aviltado com a flagelação, a coroação de espinhos, a subida ao Calvário e a morte na cruz. Sabe-se que remonta à Idade Média a instituição das estações da *Via Crucis* como "*peregrinação de substituição*"¹⁰, diante da impossibilidade de os fiéis irem à Terra Santa. No Barroco, esta devoção desempenhou um papel relevante, com a construção de inúmeros Sacros Montes e suas respectivas capelas (Passos), o que expandiu o espaço sagrado para o exterior dos templos. E, numa dinâmica de envolvimento inverso, a devoção instituiu-se também no seu interior, muitas vezes nos altares laterais

da própria igreja, ficando o altar mor reservado para a cena final do Gólgota.¹¹

O Mistério do *Ecce Homo* – Jesus seminu, flagelado, coroado de espinhos, portando um manto púrpura e tendo nos braços uma cana-verde, à guisa de cetro real – representa simultaneamente este aviltamento e este momento revelador para o homem do verdadeiro sentido de sua vida, que se cumpre n’Ele Cristo/Deus e na sua força regeneradora.

A imagem do *Ecce Homo* do convento de Santo Antônio (FIG. 1), executada em madeira policromada, foi mandada vir de Portugal durante o provincialato de Frei Eusébio da Expectação¹² (1677-1681), para ser entronizada no altar da igreja no dia das Endoenças. Como veio com a altura maior do que se esperava, um dos dois capítulos do claustro foi transformado em capela para recebê-la.¹³ A partir da reconstrução do convento, em 1750, e do fechamento do vão do claustro com sete arcadas de cada lado envolvendo o pátio, em 1761 o *Ecce Homo* foi transferido para uma nova capela, situada no corredor posterior do claustro. Em 1931, quando a capela da Consolação (1809), que ficava na entrada do claustro, foi transformada em quarto do porteiro, o seu retábulo e imagem foram removidos para a capela do *Ecce Homo*, cujo altar a esta altura estava todo estragado¹⁴, e esta escultura, transferida para a segunda sacristia, onde permanece até hoje.

A imagem é protobarroca, de autoria desconhecida. Foi esculpida em madeira, sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, retomadas no Renascimento da perspectiva clássica. Denota um cuidado artístico. É uma composição em vulto redondo, de pouca expansão volumétrica e que tende à regularidade e ao equilíbrio, mas sem rigidez. O movimento da cabeça e dos cabelos longos e encaracolados, à direita, compensa-se com o do perizônio e da perna fletida, à esquerda. Mostra um Cristo de complexão vigorosa, com uma boa definição anatômica e muscular. A expressão é de dor e, simultaneamente, de resignação. O sofrimento também está representado nas mãos crispadas, nas marcas da flagelação e da coroa de espinhos, esta confeccionada como um adereço em prata, tudo ao gosto que prenuncia o Barroco.

A veneração do Cristo Crucificado,¹⁵ símbolo da Salvação, data dos primórdios do Cristianismo, mas sua representação passou a ser desenvolvida com mais importância e expressividade no século

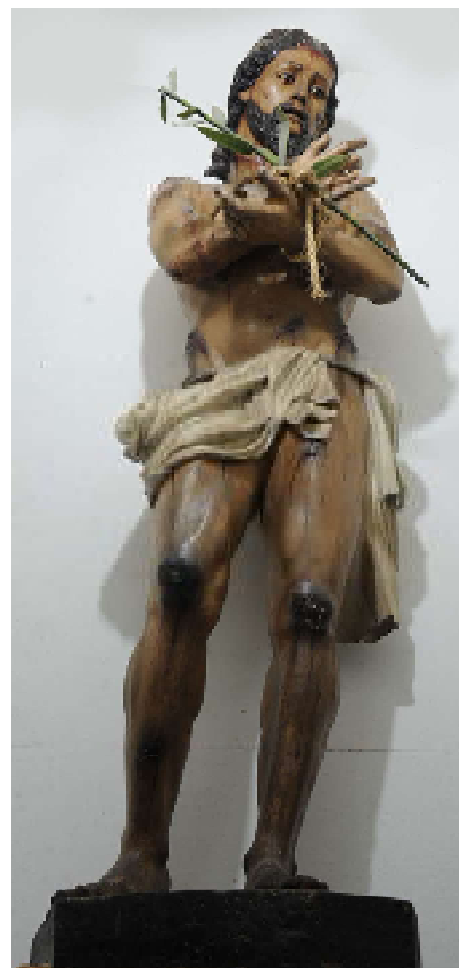


Figura 1: “*Ecce Homo*” (ou *Senhor da Cana Verde*). Finais do século XVII. Imagem Maneirista/Barroca, portuguesa, de autoria desconhecida. Madeira policromada. 2ª Sacristia. Foto: Frei Roger Brunório. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).



Figura 2: "Cristo Crucificado" (Agonizante). Século XVIII. Imagem barroca, portuguesa, de autoria desconhecida. Madeira policromada. Sacristia. Foto: Alex Salim. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

XII, a partir de São Francisco de Assis. Consta na hagiografia deste santo que foi por meio de uma fervorosa oração diante do Crucifixo, na velha e abandonada capela de São Damião¹⁶, em Assis, que Jesus pediu-lhe que restaurasse sua igreja, em ruínas, fato que teria dado início à sua missão evangelizadora e mendicante.¹⁷

No Convento de Santo Antônio há diversas imagens do Crucificado – agonizante e morto – na sala capitular¹⁸, refeitório, capela do claustro, nave da igreja e sacristia, locais de grande visibilidade da comunidade religiosa como um todo.

As imagens do Cristo da sala capitular e da sacristia (FIG.2) são barrocas, de procedência portuguesa e de autoria desconhecida. Esculpidas em vulto e sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, representam o Cristo no momento da agonia que precedeu à morte: seu olhar é de uma vida que se esvai, mas cabeça está ainda erguida, a pender ligeiramente para direita, os braços, retesados e as pernas em ligeiro genuflexo. A postura tende à frontalidade e a repetir a rigidez do eixo vertical da cruz, o que resulta em composições mais contidas, onde o desequilíbrio é obtido pelos movimentos da cabeça e do perizônio. Os Crucificados do refeitório, da capela do claustro, da nave da igreja e um outro da sacristia são igualmente imagens barrocas de procedência portuguesa, do século XVIII, executadas em madeira policromada e também de autoria não identificada. Há nelas uma intensa dramaticidade, grande movimentação e expansão volumétrica. Representam o Cristo logo após a morte: suspenso na cruz com a cabeça e os braços já pendentes com o peso do corpo. O rosto está emagrecido, os olhos e a boca, fechados e, a fisionomia, sem expressão. Os resplendores indicam santidade.

A devoção do Senhor Morto parte do Evangelho de São João¹⁹, segundo o qual Jesus foi retirado da cruz e sepultado por José de Arimateia e Nicodemos, e que neste ato, Arimateia teria guardado o Santo Graal e Nicodemos, o Santo Sudário, de onde teria esculpido imagens reproduzindo as feições do Cristo Crucificado. Ainda de acordo com a tradição, estas imagens teriam sido depois lançadas por ele na costa mediterrânea da Palestina, devido às perseguições aos cristãos ou ao fato de que, nesses primórdios, encarava-se a representação e adoração de imagens como uma sobrevivência do culto pagão. No entanto,

algumas teriam flutuado e vagado, conseguindo aportar em diferentes destinos – Síria, Itália, Espanha, de onde começaram a ser cultuadas, ainda que timidamente. A devoção ao Senhor Morto tomou corpo nos começos do século XV. Na Semana Santa, há esculturas do Cristo Crucificado que participam da Procissão do Enterro. Para tal, elas são confeccionadas com articulação nos braços, podem ser desencravadas, descendidas da cruz e colocadas em esquife a caminho do Santo Sepulcro, em geral configurado na parte de baixo do altar mor ou do altar lateral da igreja.²⁰

O convento de Santo Antônio possui uma imagem do Senhor Morto que pode exercer também a função de Crucificado. É uma obra de inícios do século XIX, em madeira policromada e tamanho natural. Sua execução é primorosa. O detalhamento da figura de Cristo segue os padrões do ideal de beleza clássica, apresentando uma boa proporcionalidade anatômica e fisionômica. Mas revela também uma preocupação como realismo, nos cabelos escuros e anelados, na barba terminando no tradicional acabamento em rolo, nos olhos de vidro e semicerrados, na boca, ligeiramente entreaberta, com dentes um pouquinho à mostra, o que confere dramaticidade à cena.

A devoção do Ressuscitado²¹ está intimamente ligada ao último mistério pascal, quando Cristo morreu, mas voltou à vida, num sentido de libertação da humanidade do pecado, de passagem da morte para a vida.²²

A fonte primária deste tema é o [Evangelho de São João](#) (20, 21), no qual é narrado de forma concisa o fenômeno da Ressurreição e da aparição de Jesus a [Maria Madalena](#). A partir do Édito de Milão (313 DC)²³, quando o imperador Constantino permitiu a liberdade de culto, ampliaram-se os ciclos narrativos do cristianismo, o que veio a enriquecer sua cultura iconográfica. A figura de Cristo como Bom Pastor, privilegiada no período páleo cristão, na Idade Média foi sendo progressivamente substituída pela do Cordeiro do Sacrifício, abrindo espaço para a difusão do tema da Ressurreição.

A imagem conventual do Cristo Ressuscitado (FIG.3) está situada no refeitório, junto ao local das prédicas. É do século XVIII, de provável origem portuguesa e autoria desconhecida. Foi executada em madeira policromada, segundo as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, da estética clássica. Enquadra-se nas represen-



Figura 3: "Cristo Ressuscitado", século XVIII. Imagem barroca, de origem e autoria desconhecidas. Madeira policromada. Refeitório. Foto: Frei Bunório. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

tações de Cristo hierático, majestático, elevando-se do túmulo com uma das mãos erguida a ostentar o Estandarte da Ressurreição (atributo que está faltando na composição). Apesar de inserida no ciclo do Barroco em Portugal, a imagem não passa a dramaticidade que a cena exige, tanto na postura quanto na expressão, revelando certas limitações artísticas.

A IMAGINÁRIA MARIANA

A devoção mariana, representada em suas diversas invocações, desenvolveu-se notadamente com os escritos de São Bernardo (1090-1153)²⁴ sobre a Virgem Maria, que tratou dessa temática em sua dimensão histórica, tanto no plano individual quanto no da salvação. Ou seja, dentro de uma abordagem que hoje diríamos envolver mais o caráter psicológico de sua vida (a ternura, a interseção, a compaixão, a dor) e de sua morte (a glorificação), do que o caráter doutrinário. São Francisco de Assis retomou essa dimensão, ampliando-a para uma visão cósmica do mundo criado, salvo e salvador.

A diversidade devocional do seu culto pode ser sintetizada em seis grandes grupos, que correspondem às passagens mais marcantes da vida de Maria e à sua glorificação: 1 – **A Virgem antes do nascimento e nos primeiros quinze anos de sua vida** (Genealogia, Sant'Ana e São Joaquim, Nascimento, Apresentação no Templo, Casamento com São José); 2 – **A Virgem antes do nascimento do Menino Jesus**, que inclui as devoções da Imaculada Conceição, de Nossa Senhora do Parto, de Nossa Senhora da Espera ou Esperança (mais conhecida como Nossa Senhora do Ó), da Virgem das Espigas e de Nossa Senhora da Anunciação; 3 – **A Virgem com o Menino**, que diz respeito ao culto da Virgem em Majestade e da Virgem de Ternura; 4 – **A Virgem Tutelar, Protetora**, nas formas de Nossa Senhora Misericórdia, de Nossa Senhora do Carmo, da Virgem do Juízo Final, de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora das Graças e de Nossa Senhora da Consolação (ou dos Prazeres); 5 – **A Virgem da Paixão ou das Dores**, que engloba Nossa Senhora dos Martírios, Nossa Senhora do Calvário (em geral, formando uma tríade com Jesus Crucificado e São João Evangelista) e Nossa Senhora da Piedade (com Jesus morto nos seus braços); 6 – **A Virgem da Assunção**, no ato de ascensão aos céus, nas formas de Nossa Senhora da Glória (no seu encontro celeste com Cristo criança) e de Nossa Senhora da Coroação (no seu encontro celeste com o Cristo adulto).²⁵

Das imagens marianas pertencentes ao convento de Santo Antônio destacam-se duas de Nossa Senhora da Conceição – a altar colateral à capela-mor (lado Evangelho)²⁶ e a do nicho da portaria; a de Nossa Senhora da Consolação e a de Nossa Senhora das Dores, das respectivas capelas do claustro; e a de Nossa Senhora que fazia parte do conjunto escultórico da Sagrada Família, também do claustro.

No estudo da iconografia mariana, **Nossa Senhora da Imaculada Conceição**²⁷ – ter sido concebida sem pecado original e ter concebido virginalmente Jesus Cristo, por obra e graça do Espírito Santo²⁸ – é a invocação mais polêmica, sempre marcada por controvérsias dentro da igreja Católica. Seu culto baseia-se no Protoevangelho (apócrifo) de Tiago, que trata, primeiramente da Anunciação à Maria pelo anjo Gabriel de que ela, virgem, daria luz ao Filho do Altíssimo (Messias) e, a seguir, da própria concepção de Maria, segundo a profecia de um anjo, nascida pela graça de Deus sem o pecado original, de pais idosos e há vinte anos estéreis. No século VII surgiu em Bizâncio a Festa da Conceição, datada em 8 de dezembro, a celebrar aquele anúncio do anjo a Sant’Ana e São Joaquim. Pouco tempo depois a festa passou a ser cultuada em Nápoles; por volta do século X, na Irlanda e Inglaterra e no século XII, expandiu-se para França, Alemanha, Holanda e Espanha. Por essa época, a opinião teológica quanto à legitimidade da celebração ficou bem dividida. São Bernardo, na sua visão de Maria segundo sua dimensão histórica, vai afirmar que ela foi concebida em pecado original, como qualquer outra pessoa e que, portanto, não podia ter festa litúrgica, só reservada a acontecimento sagrados. Os escolásticos, dentre eles o dominicano São Tomás de Aquino (1225-1274) e o franciscano São Boaventura (1221-1274), também foram opositores à tese da Imaculada Conceição, com o argumento de que a Redenção ainda não tinha se realizado. Coube ao frade franciscano escocês João Duns Escotus (1265-1308) equacionar a solução para tão controversa questão, através de uma ideia considerada convincente pela maioria dos teólogos. Segundo ele, Maria foi santificada ainda no seio materno, no próprio instante de sua concepção, por uma aplicação antecipada dos méritos do seu Filho. Uma vez admitido isso, ficou óbvio considerar que essa antecipação preservou-a do pecado original. Em 17 de setembro de 1438, no Concílio de Basiléia, a Virgem Maria foi definida como Santa e Imaculada, imune, pela graça de Deus, ao pecado original. Entretanto, em Roma tal determinação não foi de pronto reconhecida e, no século seguinte, os teólogos ainda se dividiam

em “maculistas” e “imaculistas”. A Igreja Reformada Protestante²⁹, em confronto com a Igreja Católica, repudiou a veneração das imagens santas, dentre elas, a da Imaculada Conceição, por não estar esta ideia diretamente explicitada na Bíblia.

Com a Ordem Jesuíta³⁰, a grande impulsionadora da Contrarreforma, a doutrina imaculista tomou corpo, intensificando-se nos países católicos. Na verdade, o Concílio de Trento (1540-1563)³¹, ao falar da universalidade do pecado original, ainda que tenha não definido o dogma da exceção de Maria, determinou que se havia de observar em 8 de dezembro a festa da Imaculada Conceição da Virgem Maria, instituída pelo papa Sisto IV.³² As palavras do Concílio não tardaram a tornar a doutrina imaculista opinião universal no catolicismo e foram decisivas para a sua expansão no programa catequético do Novo Mundo. Passagens da Bíblia, como o “*Cântico dos Cânticos*” – o louvor do rei Salomão a sua amada Sulamita – foram aplicadas à Maria. Tradicionalmente entendido no judaísmo e pelos cristãos como o cortejo da alma por Deus, o poema foi reinterpretado como uma descrição entre Deus e sua Esposa de duas faces: a Mãe de seu Filho Eterno e a própria Igreja.

Em Portugal, o culto a Imaculada Conceição foi bem disseminado pela Igreja. Entretanto, sua instituição oficial deu-se com D. João IV, em 25 de março de 1646, seis anos após a retomada do reino à Coroa de Espanha. Nessa ocasião, a Imaculada Conceição foi eleita padroeira de Portugal e de suas colônias. No Brasil, as ordens religiosas, notadamente a dos jesuítas e franciscanos, as grandes divulgadoras desse culto, consagraram-no em inúmeras capelas e igrejas que construíram. A celebração da Imaculada Conceição representa, desde os finais do século XVI, a mais popular das festas marianas do País. A Virgindade Perpétua de Maria foi proclamada dogma de fé pelo papa Pio IX, na Bula *Ineffabilis Deus* de 8 de dezembro de 1854.

Na iconografia da Imaculada Conceição, a ausência de pecado foi evocada na idealização e beleza corporal da Virgem. Dois tipos iconográficos medievais foram selecionados para compor a síntese da imagem que viria a ser identificada como Imaculada Conceição – a Mulher do Apocalipse e a Virgem das Litanias. Da Virgem das Litanias herdou as mãos postas em oração e os atributos do Antigo Testamento que significam a pureza virginal e a formosura feminina. A Mulher do Apocalipse contribuiu com os elementos astrais da representação: o crescente lunar, o sol que veste a mulher e sua

coroa de doze estrelas. No século XVI, o crescente lunar foi relacionado ao símbolo da bandeira turca, numa clara referência da luta entre cristãos e mouros na Batalha de Lepanto (1571) e da vitória da fé contra os infiéis. O crescente pode também evocar a mitologia clássica, retomada no Renascimento, muitas vezes a serviço de ideais cristãos. Assim, simbolizaria o atributo de Diana Caçadora, indicativo de sua castidade.

Em sua imagem síntese, Nossa Senhora da Imaculada Conceição é representada por uma mulher jovem, de fartos cabelos (símbolo da fertilidade)³³ e ventre volumoso (da Mãe Puríssima que irá gerar o Salvador da Humanidade), com as mãos postas em oração, apoiada em nuvens e acompanhada de querubins (figurinhas aladas, retomadas na arte cristã do clássico Cupido como símbolos da mensagem do amor divino), o que denota um espaço celeste. A Virgem veste um largo manto azul (símbolo da realeza) e tem a seus pés uma lua crescente e um globo (terrestre), sob os quais uma serpente se enrosca em atitude de ataque (símbolo do pecado original e da heresia), que ela visa esmagar.

As imagens da Imaculada Conceição pertencentes ao convento de Santo Antônio são portuguesas, dos séculos XVII e XVIII respectivamente, e foram executadas em madeira de cedro, dourada e policromada em cores vivas. Esculpidas em vulto redondo, sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, suas proporções não são totalmente clássicas. A policromia da imagem do altar colateral à capela mor apresenta repintura.

As duas execuções são primorosas, o que demonstra grande erudição por parte dos seus escultores. Nelas sobressaem a beleza da fisionomia, a atitude sublimada, a dinâmica dos gestos e a riqueza das vestes. As feições são harmoniosas de acordo com a estética clássica. O rosto, talhado com delicadeza, é arredondado, com queixo levemente acentuado. As sobrancelhas são arqueadas, em pincelada única, os olhos, grandes e bem abertos, têm um tom castanho natural. O nariz, fino, arrebita-se ligeiramente na ponta. A boca é pequena, de entalhe bem definido, acentuado pela policromia. Os lóbulos da orelha estão ligeiramente à mostra e são furados, para a colocação de brincos, o que reforça a origem portuguesa. O pescoço é roliço, mas bem torneado. Os cabelos, anelados e castanhos.

Na imagem do altar colateral à capela mor (FIG.4) predominam características maneiristas: a composição é pouco aberta, a atitude



Figura 4: "Nossa Senhora da Conceição", século XVII/XVIII. Imagem maneirista, portuguesa, de autoria desconhecida. Madeira policromada e dourada. Altar colateral à capela mor da igreja de Santo Antônio. Foto: Alex Salim. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).



Figura 5: "Nossa Senhora da Consolação". Século XVIII. Imagem barroca, portuguesa, de autoria desconhecida. Madeira policromada e dourada. Capela da Consolação (5ª capela do corredor da ala norte do claustro). Foto: Alex Salim. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

da Virgem é mais hierática, a cabeça, descoberta, mostra uma farta cabeleira solta, simetricamente repartida, a cair verticalmente sobre os ombros e o manto.³⁴ A do nicho da portaria é barroca: mostra uma movimentação que enfatiza a expansão volumétrica, o gestual dramático, o corpo em contraponto e a agitação dos planejamentos. As mãos de ambas possuem os dedos curtos e estão frontalmente dispostas em atitude de oração. As formas dos corpos, ainda que encobertas, são roliças. Revelam uma leve inflexão, dada pelo joelho e pé esquerdos. O panejamento do manto transpassa a frente do ventre da esquerda para direita com ondulações e volume, o que sugere gravidez. As pregas da túnica desdobram-se sob o manto, as pontas desprendem-se, as orlas espraíam-se. Na Virgem do nicho, o véu é curto e esvoaçante. Com relação ao estofamento, infelizmente a pintura original da imagem do altar colateral está recoberta por duas camadas tinta que ocasionaram perdas, notadamente no manto. Na do nicho, a pintura é original e mostra uma rica policromia, com elaborado esgrafiado. As túnicas são decoradas com ramagens coloridas e o manto, com desenhos e ramagens dourados sobre um fundo azul e o reverso vermelho, debruado em ouro (cores da realeza).

As peanhas das duas imagens possuem a base octogonal, lembrando mais um símbolo de Maria, que é o de habitar a oitava casa celeste. Em ambas, a Virgem é mostrada em glória, ou seja, num espaço celeste, sobre nuvens e querubins e tem sob seus pés o globo, o crescente dourado e a serpente, que ela calca triunfante. Os querubins possuem os olhos negros e os cabelos marrons e cacheados, sendo que os do nicho têm as cabecinhas em intensa movimentação. Suas feições lembram as da Virgem e a fatura revela a mesma delicadeza de tratamento, o que faz supor a mão do mesmo artista.

A devoção de Nossa Senhora da Consolação é solicitada também sob os nomes de Nossa Senhora da Misericórdia, do Carmo, do Juízo Final, do Rosário, das Graças, do Amparo, dentre outras, por sua capacidade de auxiliar os que sofrem. É como se os homens intuíssem, de alguma forma e desde sempre, o poder de auxílio e cura contido no princípio feminino do universo. Seu culto começou a ser difundido pelo mundo no século IV por intermédio dos agostinianos, a partir das orações de Santa Mônica de Hipona à "Consoladora dos Aflitos" pela conversão de seu filho Agostinho, que se tornou um dos maiores santos da Igreja Católica e um dos seus Doutores. A invocação foi aprovada pelo Papa Gregório XIII, em 1577. E sua festa é celebrada no primeiro domingo após o dia de Santo Agostinho (28 de agosto).³⁵

A Imagem de Nossa Senhora da Consolação (ou dos Prazeres)³⁶ do convento de Santo Antônio (FIG.5) e sua capela foram encomendadas pelo irmão confrade e grande benfeitor Manuel José Mendes Brandão, que recebeu em recompensa um jazigo perpétuo no local, onde foi enterrado em 1809.

Sua composição mostra uma fatura erudita. Esculpida em madeira dourada e policromada, Nossa Senhora é representada como uma bela jovem, de pé sobre nuvens e com as mãos cruzadas ao peito, que deveria ostentar um coração raiado e uma pomba (Espírito Santo), atributos infelizmente desaparecidos. Está centralizada num eixo vertical que, à esquerda, se contrapõe à expansão volumétrica e agitação dos panejamentos, da dinâmica barroca. Suas proporções não são totalmente clássicas. A imagem possui sinais de ter usado brincos nas orelhas, o que reforça a sua origem portuguesa. A túnica e o manto mostram um rico estofamento, ainda o original, dourado, azul e vermelho (cores símbolos da realeza) e decorado, em belo esgrafiado, com motivos fitomorfos estilizados. Os querubins da base possuem um tratamento simplificado, o que faz supor um trabalho de oficina.

A devoção a Paixão de Maria nasce nos finais da Idade Média, no século XIII e XIV. Talvez da crença de que Santa Isabel da Hungria (1207-1231) teria tido uma visão de São João Evangelista a lhe revelar que, depois da Assunção, ele vira o primeiro encontro da Virgem com Jesus, no qual ela falava das dores que ambos padeceram no Calvário – o Filho na cruz e ela no coração. Nesse encontro, Maria pedia a Jesus que concedesse graças especiais aos que se compadecessem de suas dores, lágrimas e suspiros e os guardassem na memória. Ela também teria aparecido à Santa Brígida (1302-1373) e lhe teria dito que “*As dores de Jesus eram minhas, porque seu coração era o meu coração*”³⁷. A partir de então teriam sido difundidas as imagens representativas do seu sofrimento.

A invocação específica de **Nossa senhora das Dores** começou a ter um culto singular no século XVIII, formalizado pelo papa Benedito XIII. Em geral, está representada iconograficamente angustiada e em prantos, tendo no peito, atravessadas, uma ou sete espadas, nas quais são invocadas as sete dores de Maria, correspondentes aos seguintes episódios do Evangelho: a Profecia do velho Simeão na apresentação de Jesus no Templo; a Fuga para o Egito; a Perda do Menino Jesus no Templo; o Caminho de Jesus para o

Calvário; a Crucificação; a Deposição e o Sepultamento. Há outros atributos vinculados à devoção das Dores, como a escada, lança, vinagre, martelo, alicate, símbolos do martírio de seu Filho. O culto é atualmente celebrado pela Igreja Católica em duas ocasiões: Sexta-feira da Paixão e 15 de setembro (invocação das sete dores).

A escultura de Nossa Senhora das Dores do Convento de Santo Antônio é uma imagem de vestir³⁸, barroca, do século XVIII, de procedência portuguesa e de autoria desconhecida. Foi executada em madeira e policromada. Está localizada na Capela das Dores, no corredor da ala oeste do claustro, próxima à sacristia. Ocupa o vão central do retábulo da capela e está cercada por pinturas em medalhões representativas das sete dores de Maria.

A imagem é em vulto e a prumo e mostra uma execução erudita, dentro das leis da lateralidade e do naturalismo ótico. Apresenta uma repintura lisa, a do corpo em tom azul, imitando uma túnica. Os braços são articulados e as pernas apenas esboçadas. As feições são delicadas e harmoniosas, e as mãos, expressivas. Na expressão fisionômica, seu olhar é sofrido³⁹, mas resignado, diante da agonia de Jesus. O movimento da composição é em contraponto, dado pela inclinação da cabeça, à esquerda, e pelo panejamento das vestes, à direita.

A devoção da **Sagrada Família (Jesus/Maria/José)**⁴⁰ existe desde os primórdios do cristianismo, como um modo de reviver o mistério de amor revelado na família de Nazaré, incentivando a imitação das suas virtudes. O amor ao Menino foi uma das tradições da ordem franciscana, cuja difusão se deve a uma nova iconografia, surgida no âmbito da Contrarreforma. A partir de 1600, tornaram-se numerosas as representações da infância de Jesus – Menino Jesus Salvador do Mundo, Sagrada Família, Fuga para o Egito, Adoração dos Magos, Natividade – temática por vezes antiga, mas revestida de novas formas. Mas foi no século XIX que ela ganhou maior visibilidade, a partir da criação de associações consagradas à Sagrada Família, em dioceses da França, Espanha, Itália e Portugal. Em 1886, o Papa Leão XIII fez a consagração de todas as famílias cristãs à Sagrada Família. Em 1893 instituiu-se sua festa litúrgica, universalizada pelo Papa Bento XV, em 1921.

Da **Tríade da Sagrada Família do convento de Santo Antônio** só resta a imagem de Nossa Senhora, que é do século XVII. A capela é posterior, vindo a ser construída em cerca de 1774, à

cabeceira do túmulo do Frei Francisco do Monte Alverne. Quando do aquartelamento do convento nos anos de 1885 a 1891, ela foi destruída e virou um depósito, sendo o conjunto deslocado para outro sítio. Com o tempo, as imagens de Jesus Menino e São José desapareceram. Esculpida em pedra, a imagem de Nossa Senhora da Sagrada Família contraria a tradição da escultura em madeira que prevaleceu em Portugal no período. Por suas grandes dimensões, imagina-se que o conjunto escultórico demandou um grande nicho no primitivo claustro, que mais tarde foi transformado em capela, quando da reconstrução do convento em 1750. Sua composição é erudita, em vulto e à prumo, centralizada num eixo vertical, a enfatizar a ideia de dignidade nas atitudes (*gravitas*), presente ainda na escultura manierista portuguesa dos finais do século XVI aos meados de XVII, o que denota pouco comprometimento com o Barroco. O conjunto teria uma função narrativa e o gesto de Nossa Senhora seria em função da imagem de Jesus, a quem estaria dando a mão.

São Francisco de Assis foi homenageado ainda em vida, mas seu culto iniciou-se com sua canonização pelo Papa Gregório IX, ocorrida no dia 16 de julho de 1228, dois anos após a sua morte. A ele são creditados inúmeras conversões e milagres, muitos ainda durante sua vida e muitos realizados com seus estigmas.

Nascido *Giovanni Bernardone*, em 26 de setembro de 1181, na cidade de Assis, seu nome foi alterado pelo pai para Francesco, por razões ainda discutíveis: talvez uma homenagem à França, país com quem o pai mantinha relações comerciais ou porque sua mãe fosse de origem francesa. Em sua biografia consta que sua conversão se deu através de sonhos, interpretados como chamamentos divinos: o primeiro, no qual foi chamado pelo nome de Francisco e seduzido pela promessa de possuir um palácio, armas e uma bela noiva. Numa interpretação material da visão que tivera, tentou ir à Apúlia para entrar no exército, apressado em combater e receber o grau da honra militar. Porém, num segundo sonho, que o ordenou a abandonar a guerra e voltar a Assis, São Francisco teve uma nova interpretação da conquista desses tesouros, desta feita, uma missão de natureza espiritual, que o fez mudar sua vida em direção à caridade. Refeito de uma grave doença que o acometera na volta a Assis, estava caminhando fora da cidade, quando viu um leproso vindo à sua direção. Simultaneamente apavorado e firme, ele dirigiu-se ao doente, beijou-lhe as mãos e o rosto, em demonstração de afeto e encheu-lhe a bolsa de moedas, com generosidade. Ao retirar-se, sentiu-

se vitorioso e voltou-se para ver mais uma vez o estranho, mas este tinha desaparecido misteriosamente.

O terceiro, chamado divino, conhecido como o “Milagre da Cruz”, dar-se-ia numa velha e abandonada capela devotada a São Damião, na qual São Francisco costumava orar fervorosamente diante de um crucifixo, pedindo que o Senhor lhe concedesse conhecê-Lo, para poder agir sempre segundo a Sua Luz e de acordo com Sua Santíssima Vontade. Um dia, pareceu-lhe ouvir claramente: *“Francisco, não vês que a minha casa está em ruínas? Restaura-a para mim!”*. Pensando tratar-se do velho templo onde se achava, agiu de pronto, contando para a reforma com o dinheiro de seu pai, que tinha em suas mãos. Acusado por este de roubo, devolveu-lhe o que lhe pertencia diante do bispo Dom Guido III, até as roupas, e se declarou servo de Deus. Abandonou a cidade e começou sua vida religiosa. O bispo reconheceu nesta atitude o chamamento divino e se tornou seu protetor pelo resto da vida.

São Francisco renunciou a todos os bens que o prendiam neste mundo, vestiu-se como eremita e abraçou a missão apostólica. Começou a cuidar de leprosos, a caminhar pelos povoados pregando a palavra de Deus, a viver de esmolas e a restaurar igrejas. Primeiramente a Capela de São Damião (que viria a ser o lar das Damas Pobres de Santa Clara), depois a igreja de Santa Maria de Anjos e a de São Pedro.

Em 1209 fundou a **Ordem dos Frades Menores** (sempre pobres e humildes) com mais doze companheiros⁴¹, que considerou seus irmãos espirituais. No ano seguinte, a Ordem foi reconhecida pelo Papa Inocêncio III, que aprovou sua severa Regra de Vida, baseada espírito de renúncia e sacrifício, depois de reconhecer a missão destinada por Deus a Francisco – pregar e praticar o amor a Deus, a humildade e a caridade cristã. Ele e seus irmãos instalaram-se em Rivotorto, perto de Assis, num sítio abandonado, próximo de um leprosário. Deveriam levar uma vida mendicante, sem acúmulo dos bens materiais e a valorizar o cuidado com os doentes, a relação com a natureza e com os animais.

Trabalhavam com as próprias mãos para alcançar os meios de subsistência e adotavam um traje humilde: sandálias e uma túnica grossa de lã, amarrada por uma corda na cintura, com três nós

que significam seus três votos – Pobreza, Obediência e Castidade. Apesar dessa vida difícil, manifestavam alegria de viver como prova de fortalecimento da alma.

Em 1212, os Benedictinos ofereceram-lhe a pequena igreja de Santa Maria dos Anjos⁴², a “Porciúncula” (pedacinho de terra) como viria a ser chamada e que seria o berço da Ordem Franciscana, onde os frades renovariam seus votos. Naquele mesmo ano, São Francisco fundou com Santa Clara⁴³ e algumas companheiras a Ordem das Pobres Damas, conhecida também como Ordem Segunda Franciscana ou Ordem das Clarissas, destinada às mulheres que desejassem deixar o mundo, numa dedicação exclusiva a Deus, para uma vida de oração e de pobreza. No ano seguinte, o Conde Orlando de Chiusi ofereceu a São Francisco um monte chamado Alverne, para servir de local de recolhimento e oração. Seria ali que São Francisco receberia no fim da vida os sagrados estigmas.

Em 1215, por ocasião do Concílio de Latrão, fez amizade com São Domingos de Gusmão, fundador da Ordem Dominicana. O Papa Inocêncio III os incumbiu de propagar o Evangelho no exterior. São Francisco atuou em Santiago de Compostela, Marrocos⁴⁴, Egito, Damietta e Jerusalém⁴⁵, missão que durou cerca de cinco anos. De volta à Itália, pregou em Bolonha e Pádua, aonde veio a conhecer Santo Antônio, um lisboeta e ex-conego Agostinho que se tornara um Frade Menor. Teólogo e grande pregador, Santo Antônio viria ser um dos maiores divulgadores da Ordem Franciscana.

Em 1221, São Francisco fundou a Ordem Terceira, constituída por membros leigos, procurando criar um instrumento de concórdia e de bem estar social. Nesse mesmo ano foi aprovada a terceira Regra, chamada de Regra Bulada, que impera até hoje.⁴⁶

Em 1224, sentindo-se já bem doente, retirou-se ao Monte Alverne junto com o Frei Leão, seu fiel companheiro e confessor, e outros frades, onde manifestou o desejo de viver solitário, em penitência e oração, alimentando-se só com um pedaço de pão e água, que o Frei Leão lhe levava. Nesse mesmo ano, nomeou Frei Elias vigário para suceder o Frei Pedro Cattani, falecido há pouco. Segundo relato de Frei Leão, em Alverne São Francisco teve momentos de difíceis provações e também de êxtases (adorar a Deus em visões celestiais). O mais famoso desses seus estados contemplativos deu-se em 14 de Setembro, e ficou conhecido como a Visão do Cristo Seráfico no Monte Alverne. O santo, que amava tanto o

Cristo crucificado, ao pedir ardentemente que antes de morrer pudesse ele mesmo alcançar a graça de sentir na alma e no corpo o amor e o sofrimento da paixão, pode ver no céu Cristo com as asas de um Serafim todo resplandecente de luz, que dele se aproximou e o estigmatizou com suas chagas, transpassando-lhe o peito, os pés e as mãos (muitos foram os milagres realizados com seus estigmas).

No ano seguinte São Francisco retornou a Santa Maria dos Anjos, muito doente e quase cego. A corte papal enviou-lhe médico para tratamento, mas nada resolveu. Sabendo-se próximo da morte, o santo lançou uma bênção sobre Assis, compôs o "*Cântico ao Sol*" e ditou seu testamento. Francisco morreu rodeado de seus Irmãos Espirituais. Fez ler o Evangelho por Frei Elias e no, episódio da Última Ceia, abençoou os franciscanos presentes e futuros. Foi sepultado na Igreja de São Jorge na cidade de Assis. Em 1230, construiu-se uma nova Basílica na cidade, que foi consagrada ao santo, para onde suas reliquias foram transladadas e guardadas no altar do templo.

No Brasil, a presença franciscana fez-se sentir desde os Descobrimentos, quando Frei Henrique de Coimbra, integrante da expedição de Cabral, celebrou a primeira missa, em 22 de abril de 1500. No entanto, foi somente a partir do último quartel do século XVI, quando a Ordem se fixou de modo definitivo em solo colonial⁴⁷, dentro das diretrizes catequéticas da Contra Reforma, que o culto de São Francisco se expandiu pela colônia, tornando-se um dos santos mais populares da devoção católica brasileira.

As imagens de São Francisco pertencentes ao convento de Santo Antônio representam algumas passagens de sua vida: seu nascimento e morte – em dois belos conjuntos escultóricos; e como Santo Estigmatizado.

Os dois grupos escultóricos – **Nascimento e Morte de São Francisco** foram doadas ao convento em 1730. São imagens barrocas, portuguesas, executadas em terracota policromada⁴⁸ e de autoria desconhecida. Estão referidos no livro *Epítome*, de Frei Apolinário da Conceição. Ambos os grupos têm função narrativa.

O primeiro pode ser confrontado com o próprio nascimento de Jesus. De acordo com a lenda, São Francisco teria nascido num estábulo porque sua mãe estava sofrendo grandes dores de parto



Figura 6: "Morte de São Francisco". Século XVIII. Imagem barroca, portuguesa, de autoria desconhecida. Terracota policromada. 2ª capela do corredor da ala oeste do claustro. Foto: Frei Roger Brunório. Acervo Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

e teria tido a recomendação de um pobre, depois de receber esmolas, para ali se recolher. Estão presentes à cena a parteira, a criada, o irmão mais velho, o boi e o burro, remetendo a gruta de Belém. A escultura da mãe está desaparecida e a do pai foi há pouco encontrada. O segundo grupo (FIG. 6) representa a morte de São Francisco e mostra uma grande preocupação com o dinamismo e a dramaticidade da cena: de acordo com a história, o santo jaz no chão, despido, com os braços em cruz. Agrupam-se em torno dele seus onze discípulos (Pedro Cattani já havia falecido) e a Venerável Jacoba, uma rica dama romana que se tornou amiga e fiel seguidora de São Francisco. Os discípulos mostram diferentes atitudes, rezando, contemplando, chorando, trazendo-lhe o hábito. Podem ser reconhecidos: Frei Elias, o mais velho, de barba, a quem São Francisco conferiu o vicariato, em substituição a Pedro Cattani; Frei Leão, seu fiel companheiro e confessor, que leu o Evangelho na hora da morte do santo.

A escultura de São Francisco das Chagas, pertencente ao altar colateral à capela mor (lado da Epístola), é portuguesa, do século

XVIII, executada em madeira policromada e de autoria desconhecida. Foi colocada no altar na guardiana de Frei Serafino de Santa Rosa (1707-1710).

A imagem é de execução primorosa, demonstrando grande erudição, na qual sobressaem a atitude sublimada e a dinâmica dos gestos. Sua composição aproxima-se mais da tradição maneirista portuguesa do que da barroca: é uma escultura em vulto, hierática e a prumo, aparentemente regida por um eixo vertical imaginário, apenas quebrado pelo movimento da perna esquerda, que mostra o passo à frente. Há ainda um aumento intencional do volume da cabeça e das mãos em relação ao tronco, que sugere ênfase num movimento interior, um momento de concentração espiritual que articula o gesto evangelizador: as mãos cruzadas, exibindo as chagas de Cristo recebidas pelo santo no Monte Alverne, mostra um momento que pretende contemplar a Verdade, que impulsiona o humano a ascender ao divino.

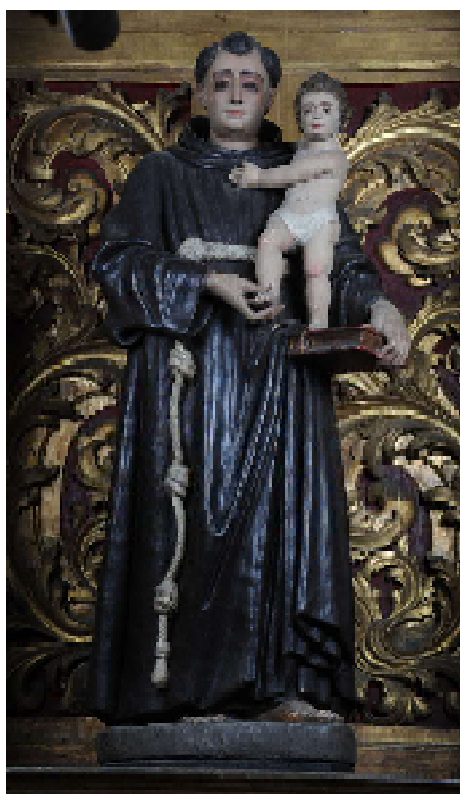


Figura 7: "São Benedito". Século XVIII. Imagem barroca, de origem e autoria desconhecida. Madeira policromada. Pertenceu ao altar da enfermaria conventual. Foto: Frei Alex Salim. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

O culto a Santo Antônio inicia-se com sua canonização, ocorrida em 1232, pelo papa Gregório IX, um ano após a sua morte, aos 36 anos de idade. Nascido em Lisboa, foi educado na escola da catedral da cidade. Primeiramente ingressou na ordem dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, em Coimbra, onde foi ordenado sacerdote em 1220. Depois, transferiu-se para a ordem franciscana, tendo convivido com o próprio São Francisco. Atuou como o grande divulgador da ordem e a ele são atribuídos inúmeros milagres, muitos ocorridos ainda durante sua vida. Realizador de prédicas inesquecíveis, consta que se fazia entender até pelos estrangeiros. Tornou-se um dos santos mais populares de Portugal e é o padroeiro da cidade de Lisboa. No Brasil seu culto foi amplamente divulgado desde a implantação da Ordem Franciscana em Pernambuco, em 1584. Foi proclamado Doutor da Igreja em 1946, pelo papa Pio XII.

O altar mor da **igreja de Santo Antônio do Rio de Janeiro** ressalta a imagem de Santo Antônio⁴⁹ com o Menino Jesus nos braços (FIG.7). Esta representação reporta a um milagre que ocorreu já no fim da vida do santo: estava ele em casa do conde Tiso, em Camposampiero, recolhido num quarto em oração, quando este, curioso, espreita-o pelas frinchas de uma porta e depara-se com uma cena miraculosa – a Virgem Maria entregava o Menino Jesus nos braços do frade. O Menino conversava com ele amigavelmente, tendo os bracinhos enlaçados ao redor do seu pescoço, arrebatando-o em doce contemplação. Sentindo-se observado,

Santo Antônio fez o conde jurar que só contaria o que tinha visto aos confrades franciscanos após sua morte. Esta representação passou a ser muito divulgada após a Renascença, talvez pelo forte sentido humanista que carrega.

A imagem conventual foi encomendada no guardianato de frei Serafino, entre os anos de 1707 e 1710. Executada em terracota, dourado e policromado, a composição indica um trabalho mais próximo da tradição escultórica maneirista portuguesa. É uma figuração em vulto, frontal e a prumo, de linhas sóbrias e fechadas, isto é, com pouca expansão volumétrica. Obra erudita, de correta execução sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, mostra Santo Antônio e o Menino Jesus anatomicamente robustos, com as fisionomias serenas, na qual a movimentação é dada pelo gestual das figuras, em contraponto (torção do corpo e braços de Jesus, à direita, e das mãos, braços e dobras do hábito do santo, à esquerda) Por sua postura hierática e equilibrada em relação ao eixo central da composição, a imagem reveste-se da ideia de dignidade (*gravitas*), presente ainda na escultura manierista portuguesa dos finais do século XVI e inícios de XVII.

Ainda que represente uma cena que se passa no fim da vida de Santo Antônio, ele é figurado como um jovem imberbe, de cabelos escuros, com a tonsura franciscana e barba raspada. Está de pé, descalço e porta o hábito franciscano – túnica com capuz atada com uma corda em três laçadas, que simbolizam os votos de pobreza, castidade e obediência à Ordem. O santo tem o rosto e pescoço roliços, as feições regulares, os olhos escuros, com arqueamento bem definido das pálpebras superiores e das sobancelhas. Seu olhar é voltado para o expectador e revela uma expressão serena e doce, mas pensativa, sugerindo mais um estado de alma do que físico. Esta fisionomia repete-se na do Menino Jesus. Santo Antônio porta, como atributos, um livro (símbolo da sabedoria), um ramalhete de lírios (símbolo da pureza) e uma cruz florescente (símbolo da fé). Sua mão direita segura um dos pés do Menino Jesus. Este, por sua vez, tem o outro pé apoiado no livro que o santo carrega, e o enlaça ternamente ao pescoço.

As cinco últimas imagens do convento aqui analisadas referem-se à **Sant'Ana Mestra, São Joaquim, São Benedito, Santo Aleixo e São Pedro.**

O culto a Sant'Ana baseia-se no Protoevangelho (apócrifo) de Tiago, que relata a história de Hannah e Joaquim, os pais da Virgem Maria, aos quais um anjo anunciou que, pela graça da oração, eles conseguiriam conceber já idosos. Esta devoção foi introduzida em Roma pelo Papa Constantino no século (708-715) e tornou-se popular no mundo Mediterrâneo. Sua grande difusão no Norte da Europa deu-se no final do século XIV, com o Papa Urbano VI, na Inglaterra, que lhe prescreveu uma festa anual. Esta talvez fosse motivada pelo casamento de Ricardo II com Ana da Boêmia, em 1382, que ele sancionou, durante o grande cisma do papado que dividiu a Igreja Católica (1378-1417), na esperança de uma aliança em seu benefício contra o Papa Clemente VII, o preferido dos franceses. Duramente combatido pela Reforma Protestante (1520), o culto a Sant'Ana foi revigorado pela Igreja Católica, a partir do Concílio de Trento, na Contrarreforma. Ela é frequentemente representada na arte como Mestra da Virgem Maria: conduzindo-a ou portando um livro aberto a ensiná-la.

A Sant'Ana Mestra do convento é uma imagem barroca, executada em madeira policromada e dourada, esculpida em vulto, sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico. Sua autoria é desconhecida. Representa Sant'Ana de pé, segurando Maria no colo, a quem mostra o livro. As duas figuras têm a expressão serena, com o olhar direcionado para a leitura. As feições não obedecem ao rigor do Belo renascentista: tem o rosto quadrado, o nariz grosso, a boca pequena, o queixo em bola, o pescoço curto e roliço. Os olhos de Sant'Ana são de vidro, com as sobrancelhas arqueadas, os cabelos estriados, semicobertos pelo véu. Veste-se de túnica decotada cingida pela cintura, com manto esvoaçante seguro pelo braço. Traz o pé direito com a metade à mostra, o sapato na cor preta, com a gáspea baixa. O estofamento é dourado e vermelho, decorado com motivos fitomorfos estilizados na cor azul (cores símbolos da realeza). Mas esta pintura não é a original.

A composição mostra um pequeno desequilíbrio em relação ao eixo central e apresenta volumetria expandida. Os movimentos são em serpentinato, com a cabeça levemente inclinada para a direita, o corpo torcido para a esquerda e o manto para a direita, os braços e perna direita flexionados, a perna esquerda equilibrando o corpo. As pernas estão esboçadas pela túnica.

Assim como o culto de Sant'Ana, o de São Joaquim baseia-se no Protoevangelho de Tiago (apócrifo), que relata a história de Hannah

e Joaquim, os pais da Virgem Maria e avós de Jesus. O amor ao Menino foi uma das tradições da ordem franciscana, cuja difusão se deve a uma nova iconografia, surgida no âmbito da Contrarreforma, de privilegiar a Sagrada Família, que enfatizava a genealogia de Jesus. No mundo cristão luso-brasileiro São Joaquim tornou-se um santo bem popular. A imagem de São Joaquim do convento de Santo Antônio é barroca, portuguesa, do século XVIII, de autoria não identificada. Executada em terracota, policromada e dourada apresenta a pintura original, um trabalho rico em pastilho e esgrafiado. Está localizada na primeira capela da ala sul do claustro.

A escultura é em vulto e a prumo segundo as leis da lateralidade e do naturalismo ótico. Em rara iconografia, figura São Joaquim como um homem idoso, de barba e cabelos grisalhos, estes semicobertos pelo barrete, em pé, segurando Maria no colo. Os dois têm a expressão serena e olham-se ternamente. Suas feições são regulares e idealizadas, de acordo com os padrões renascentistas. Maria é mostrada como uma menina graciosa, de rostinho redondo, boca pequena, queixo em bola e pescoço roliço.

A composição é equilibrada em relação ao eixo central e apresenta a volumetria expandida, em oposição simétrica. Os movimentos são compensados, com a cabeça e o corpo de São Joaquim levemente torcidos para esquerda e os de Maria, para direita. Os braços e perna esquerda estão flexionados e a perna direita equilibra o corpo. As pernas são esboçadas pela túnica, os pés estão à mostra e calçados.

São Benedito de Palermo, filho de pais africanos, foi um monge franciscano que morreu em 1589 (seu corpo repousa na sua cidade natal). Iconograficamente é representado na cor de sua raça e traz o coração exposto com sete gotas de sangue, símbolo das sete virtudes. No Brasil colonial tornou-se o santo de devoção das Irmandades dos negros e pardos.

A imagem de São Benedito do convento de Santo Antônio (FIG.8) é uma escultura em vulto e à prumo, barroca, portuguesa, do século XVIII e de autoria desconhecida. Apresenta repintura que não é a da época. A carnação original faz mais diferença da madeira. Costuma ser entronizada no altar lateral da igreja por ocasião de sua festa. Executada em madeira policromada, a imagem mostra uma fatura

erudita, regida pelas leis da lateralidade e do naturalismo ótico e enfatiza a expressividade fisionômica e a gestualidade. Mostra o franciscano bem jovem e imberbe, portando o traje da Ordem Mendicante e, conforme sua iconografia, deveria estar segurando nos braços o Menino Jesus.



Figura 8: "São Benedito". Século XVIII. Imagem barroca, de origem e autoria desconhecida. Madeira policromada. Pertenceu ao altar da enfermaria conventual. Foto: Frei Alex Salim. Acervo: Projeto Arte Franciscana (2008-2011).

Santo Aleixo foi um santo precursor da ordem mendicante, padroeiro dos enfermos. Nascido no século V, filho de um patrício romano. Teve educação esmerada e, na juventude, um casamento não consumado com uma moça da corte imperial, a quem instruiu no amor a Deus e incitou à virgindade. A seguir ele abandonou tudo, foi peregrinar na Síria como mendicante, onde viveu por vários anos a dividir as esmolas com outros pobres. Quando retornou, abrigou-se como um mendigo num vão da escada de sua própria casa e foi caridosamente tratado pela esposa, e sua identidade só foi revelada através de uma carta que deixou ao morrer.

A imagem de Santo Aleixo do Convento de Santo Antônio é uma escultura barroca, em terracota policromada (aparece na restauração), de finais do século XVII ou começos do XVIII, e de autoria desconhecida. Primitivamente, localizava-se no vão da subida da escada de acesso ao segundo andar, na ala oeste do claustro. Atualmente, encontra-se num nicho sob a escada da ala leste, contígua à sacristia. A escultura é em vulto e representa o santo como um mendigo reclinado nas escadas com roupas de peregrino. sua postura é de grande torsão corporal e expansão volumétrica horizontal – o tronco e a cabeça em $\frac{3}{4}$, esta inclinada, braços flexionados junto ao corpo, com as mãos cruzadas ao peito, pernas também flexionadas. Mostra uma grande expressividade na fisionomia e na gestualidade, que revela angústia e súplica. Seus atributos são um chapéu de abas largas de peregrino e um pote de esmolas.

São Pedro foi o maior dos Apóstolos e o primeiro papa da Igreja Católica Apostólica Romana. Natural da Galileia e pescador por profissão, originalmente chamava-se Simão. Primeiro seguidor de Jesus Cristo, juntamente com seu irmão André, d'Ele recebeu a denominação de Pedro, pela missão de ser a pedra angular da Igreja Cristã. Participou de toda vida pública de Jesus, a quem negou três vezes na manhã do julgamento, ato que lhe casou profundo arrependimento. Após a Ascensão de Cristo, ele levou Sua palavra para a Ásia Menor, depois para Roma, onde teria

formado a primeira comunidade cristã e exercido o apostolado por mais de vinte e cinco anos. No tempo do imperador Nero foi perseguido, preso e crucificado (de cabeça para baixo, pois não se julgou digno de morrer como Cristo).

Em sua iconografia, São Pedro é representado como um homem robusto, maduro, semicalvo ou com tonsura, grisalho, portando veste papal – casula, túnica branca, estola e tiara com três coroas (Pastor Universal, Competência Eclesiástica Universal, Poder Temporal), ou de Apóstolo – túnica, manto e sandálias. Tem inúmeros atributos – chaves do Reino, barco, peixes, galo (renegação de Cristo), cadeias, cruz invertida, cátedra, cruz com três ramos.

A imagem de São Pedro do acervo conventual é do século XVIII/XIX e representa-o como Apóstolo. É uma composição frontal, hierática, equilibrada, classicizante. As vestes estão ricamente estofadas em ramagens douradas sobre fundo roxo, ainda uma herança do Barroco. A fisionomia é serena, as feições bem delineadas e o acabamento da barba refinado. A postura e a gestualidade são majestáticas, próprias de um pastor da Igreja: na mão direita ele pontifica com o gesto trinitário e, na esquerda, ele segura o Livro do Novo Testamento.

Considerações finais

No conjunto da arte franciscana do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, no Brasil colonial, a imaginária constitui não só importante fonte de análise estilística, como permite uma melhor compreensão da história e da cultura daquele período. Do ponto de vista religioso, contemplou santos que atendessem ao espírito universalizante da Igreja Católica, visando alargar o espectro de devoções dos fiéis. Do ponto de vista da arte, quer de feitura, quer de concepção, acompanhou a passagem de quase três séculos, utilizando-se da técnica do barro cozido ou da madeira entalhada, dourada e policromada, e entrecruzando estéticas – maneiristas, barrocas e classicizantes – interpretadas dentro do entendimento possível destas questões no âmbito da realidade luso-brasileira, na qual o sentimento barroco foi sempre o predominante.

Como se sabe, a descoberta do ouro na região das Minas Gerais nos finais do século XVII havia propiciado um grande desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro no século seguinte,

com a importância crescente de seu porto como escoadouro natural desse minério, fato que iria culminar com a transferência da capital do Vice-Reino de Salvador para aí, em 1763. A reconstrução do convento de Santo Antônio e a reforma de sua igreja, tornando-a monumental e suntuosa, refletem esse novo *status*. E, logicamente, os exemplares da imaginária do acervo artístico conventual, então adquiridos, acompanharam esse período de maior riqueza e profusão decorativas.

Infelizmente, a insuficiência de documentação encontrada nos arquivos franciscanos do Rio de Janeiro impede a comprovação da autoria e a data precisa de execução das esculturas que figuraram como invocações principais nos altares e capelas do convento. Contudo, suas feições não negam a procedência, nem o estilo. Na sua quase totalidade, representam obras portuguesas eruditas e foram eficazes em sua finalidade educativa religiosa, ao possibilitar múltiplas oportunidades de ilustração aos ensinamentos dirigidos à congregação e também à sociedade. Uma diferença de propostas, é verdade, mas que se podem irmanar num sentimento barroco, como imagens invocativas que são, de grande efeito doutrinário. Pela força que emanam nas representações do sofrimento do Cristo, na pureza e nas dores de Maria, no exemplo de vida virtuosa dos santos, muitas vezes de seu martírio. Uma entronização que continua a ser indicada pela Igreja Católica como um caminho pelo qual o fiel pode estabelecer o seu elo com o Divino.

Notas

¹A conferência teve como base o projeto *Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro – O Convento de Santo Antônio e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência* (2008-2011, ed. 2011), sob coordenação da autora, e o estudo sobre “Imaginária Fluminense”, desenvolvido pela autora no projeto *Inventário da Arte Sacra Fluminense*, INEPAC, Vols. I e II, (2009-2010, ed. 2010). Para esta publicação, o texto da conferência sofreu acréscimos baseados nas publicações resultantes dos projetos acima citados.

² Vide imagem do Evangelista São Marco (c. 1411, mármore, 236 cm de altura), Orsanmichele, Florença.

³ A rebelião de Lutero (1517/20), o saque de Roma pelo imperador germânico Carlos V (1527), a descoberta do sistema heliocêntrico (1537).

⁴ Convocado pelo papa Paulo III, com o fim de reafirmar o poder da Igreja Católica Apostólica Romana no mundo cristão.

⁵ ARGAN, 1982: 257.

⁶ SERRÃO, 1983: 10.

⁷ Sob nova dinastia, fundada pelo duque de Bragança.

⁸ ALVES, 1982: 13

⁹ CARVALHO, 2011:150-151.

¹⁰ BAZIN, 1963: 189-219.

¹¹ CARVALHO, 2010 (I): 84

¹² O primeiro provincial da recém criada Província de Nossa Senhora da Conceição, que passou a abranger os conventos franciscanos do sudeste.

¹³ RÖWER, 1945: 63.

¹⁴ RÖWER, 1945: 210.

¹⁵ CARVALHO, 2011: 151-155.

¹⁶ Executado no século XII por um artista desconhecido. Foi pintado num pano colado sobre madeira (nogueira). Tem 1,90m de altura, 1,20 m de largura e 12 cm de espessura. O mais provável é que tenha sido pintado para ser posto no altar da Igreja de São Damião.

¹⁷ São Francisco renuncia a todos os bens que o prendiam neste mundo, veste-se como eremita e começa a restaurar a Capela de São Damião e a cuidar dos leprosos. Em 1206 a capela será o lar das Damas Pobres de Santa Clara.

¹⁸ Pertencia anteriormente ao respaldar da varanda do coro e estava na caixa do órgão, a exemplo de outras igrejas franciscanas do nordeste brasileiro. Formava com as pinturas de Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista (em duas portas que cobriam o Crucifixo) a tríade do Calvário.

¹⁹ Jo 19, v. 39-40

²⁰ CARVALHO, 2011:154-155.

²¹ CARVALHO, 2011: 155-156.

²² Na tradição judaica, a Páscoa é a festa em que os judeus comemoram a sua libertação da escravidão do Egito (a passagem do Mar Vermelho).

²³ Também referido como Édito da Tolerância, declarava que o Império Romano seria neutro em relação ao credo religioso.

²⁴ Bernardo de Claraval funda a escola de espiritualidade cisterciense em 1112.

²⁵ CARVALHO, 2010, (I): 114 e (II), 69.

²⁶ Estava equivocadamente colocada na capela de Nossa Senhora da Conceição do claustro. Após a reforma do convento, que ora está sendo empreendida, a imagem voltará à sua localização original, no altar colateral à capela mor da igreja (lado do Evangelho)

²⁷ CARVALHO, 2011:157-160.

²⁸ O título de Virgem Maria já aparece no Novo Testamento em Lc. 1, 27, 34, 35; Mt 1, 23.

²⁹ fundada pelo teólogo alemão e ex-frade agostiniano Martinho Lutero (1483-1546).

³⁰ fundada em 1537, pelo espanhol Inácio de Loyola.

³¹ Convocado pelo papa Paulo III, o concílio fixa a posição da Igreja Católica em relação a todos os pontos criticados pelos protestantes ao mesmo tempo que estabelece os objetivos e métodos para a formação e fortalecimento do clero e da autoridade papal.

³² (1414-1484) nascido Francesco Della Rovere, pertenceu à Ordem Franciscana e foi papa de 9 de Agosto em 1471.

³³ Símbolo mítico em diversas culturas. CIRLOT, 1984: 130

³⁴ ETZEL, 1979: 60.

³⁵ MEGALE, 1986.

³⁶ RÖWER, 1945: 210. Estava equivocadamente colocada no altar de Nossa Senhora da Conceição do transepto, colateral à capela mor da igreja (Evangelho). Após a reforma do convento, que ora está sendo empreendida, a imagem voltará à localização original.

³⁷ MÂLE, 1922: 100.

³⁸ A imagem de vestir é sempre de corpo inteiro, a de roca é em meio busto com ripas a partir da cintura. Nas duas modalidades, apenas a cabeça, as mãos e, às vezes, os pés, são esculpidos e encarnados de forma esmerada, pois ficam visíveis. QUITES, 2006: 346.

³⁹ Os olhos são de vidro, o que dá mais realismo à cena.

⁴⁰Essa iconografia pode ser variada, trazendo um número maior ou menor de personagens à cena, como numa pintura de Rafael (1518) que reuniu Isabel, mãe de São João Batista, Maria, mãe de Jesus, as duas crianças e São José.

⁴¹ Discípulos (irmãos espirituais): Freis Bernardo Quintavalle, que será mais tarde seu sucessor, homem de grande fortuna que abandona tudo para seguir São Francisco; Pedro Cattani, cônego e conselheiro legal de Assis, homem de esmerada cultura, instrução e dotado de grande inteligência. Leão, seu fiel companheiro e confessor; Egídio de Assis, Silvestre, Angelo, Pacífico, Rufino, Masseu, Junípero, Elias, Iluminado (segundo bibliografia de Frei Celano e Frei Boaventura)

⁴² A pequena igreja está preservada até os dias de hoje no interior da grande Basílica de São Francisco em Assis, erigida por frei Elias, em 1230.

⁴³ Clara d'Offreducci

⁴⁴ Em Marrocos, cinco de seus missionários foram mortos e decapitados, tornando-se os primeiros mártires da família Franciscana. Em 1481, eles foram canonizados pelo Papa Sisto IV.

⁴⁵ Por suas ações e obras de caridade, os Frades Menores ganharam a custódia do Santo Sepulcro em Jerusalém.

⁴⁶ O texto original conserva-se como relíquia no Sacro Colégio de Assis, outra cópia, com a aprovação Papal se encontra no Vaticano.

⁴⁷ Jorge Albuquerque, donatário da capitania de Pernambuco e devoto franciscano, conseguiu junto ao Geral da Ordem a criação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, subordinada à Província de Portugal.

⁴⁸ As esculturas do segundo grupo sofreram repintura. Segundo a restauradora do convento, Rejane de Oliveira, a cor original das faces dos frades e da Jacoba é bem mais suave.

⁴⁹ Grande pregador, um dos maiores do seu tempo, tornou-se o discípulo favorito e amigo pessoal de São Francisco. Tinha o dom de se fazer entender até por estrangeiros. Pregou em Bolonha, Montpellier, Toulouse e Pádua, onde morreu aos 36 anos, em 13 de junho de 1231. Ali foi construído um magnífico templo em sua memória e que, entre outras relíquias do santo, conserva a sua língua como lembrança de suas prédicas inesquecíveis. Foi proclamado doutor da Igreja, pelo Papa Pio XII. É sempre representado com o hábito franciscano. Suas mãos podem carregar diferentes atributos como: Lírio / Cruz florescente / o peixe / um livro / fogo. Depois da Renascença, ele passou a ser representado carregando o Menino Jesus.

Referências bibliográficas

ALVES, Natália Marinho Ferreira. A Escola de Talha Portuense e a sua influência no Norte de Portugal, Porto, Edições INAPA S.A., 2001, p. 13.

ARGAN, Giulio Carlo. Storia dell'Arte Italiana (volume terzo), Firenze, Sansoni Editore, 1982.

BAZIN, Germain. Aleijadinho et la Sculpture Baroque au Brésil, Paris, Edions Skira, 1963.

BECKHÄUSER, Alberto, OFM. Santo Antônio através de suas imagens. Petrópolis, Editora Vozes/Família Franciscana do Brasil, 1995.

CARVALHO. "A madeira como arte e fato", Gávea, Rio de Janeiro, n.10, p. 55-77, 1993.

_____. "Imaginária Fluminense: aspectos históricos e iconográficos". Inventário da Arte Sacra Fluminense. Volumes I e II. Rio de Janeiro, INEPAC, 2010.

_____. et alii. Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ArtWayLtda, 2011.

CELANO, Tomas de. Vida de São Francisco de Assis. Petrópolis, Editora Vozes, 1975.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. 1984.

ETZE, Eduardo. Imagem Sacra Brasileira. São Paulo, Edições Melhoramentos / Editora Universidade de São Paulo, 1979.

MÂLE, Émile. Fines de La Edad Media. 1922.

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil. Petrópolis, Editora Vozes, 2001.

QUITES, Maria Regina Emery. Imagens de Vestir: uma revisão de conceitos entre as ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas 2006.

RÖWER, Basílio, OFM. O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, Petrópolis, Editora Vozes, 1945.

SERRÃO, Vitor. O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

URIBE, Fernando, OFM. Introducción a las hagiografías de San Francisco y Santa Clara (siglos XIII y XIV). Murcia, Editora Espigas, 1999.