CONEXÕES VISUAIS E POSSÍVEIS SIGNIFICADOS: Pássaros e insetos na policromia de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição de um frontal de altar jesuítico

VISUAL CONNECTIONS AND POSSIBLE MEANINGS: Birds and insects in the polychromy of sculpture of our Lady of Cnception in one fromnt of the jesuit altar

CONEXIONES VISUALES Y POSIBLES SIGNIFICADOS: Aves e insectos en la policromia de una Nuestra Señora de la Conception y en un frontal de altar jesuítico

Edilton Gomes Mascarenhas*
Suzane Tavares de Pinho Pepe**

RESUMO
O presente artigo faz uma análise da policromia da imagem de Nossa Senhora da Conceição do retábulo mor da igreja matriz de Conceição da Feira, Bahia. A obra possui característica da escultura católica do século XIX, com um diferencial nos elementos que integram a decoração de suas vestes. Nela, o artista excluiu a fórmula clássica repetida pelos policromadores baianos dos séculos XVIII e XIX, onde predominavam os florões dourados com grupos florais ao centro e usou elementos como volutas, arabescos, simulação de bordados e esgrafitos. Aumenta ainda mais sua singularidade a presença de borboletas e beija-flores. Apresentamos aqui alguns significados atribuídos a esses animais dentro da concepção cristã e traçamos um possível paralelo entre esses motivos ornamentais e os que adornam o frontal do altar remanescente da igreja jesuítica do antigo Seminário de Belém, construído no final do século XVII, no povoado do mesmo nome que pertence a Cachoeira, cidade que nesse período era importante vila do Brasil colonial.
Palavras-chaves: Policromia; Nossa Senhora da Conceição; Borboleta; Beija-flor; Belém da Cachoeira.

ABSTRACT
This article analyzes the polychromy of the image of Our Lady of Conceição in the main altarpiece of the main church of Conceição da Feira, Bahia. The work has a characteristic of 19th century Catholic sculpture, with a differential in the elements that integrate the decoration of its clothes. In it, the artist excluded the classic formula repeated by bahian polychromators, where golden finials with floral groups in the center predominate, and used elements such as volutes, arabesques, simulation of embroidery and sgraffito. The presence of butterflies and hummingbirds further enhances its uniqueness. It presents some meanings attributed to these animals within the christian conception and we draw a possible parallel between these ornamental motifs and those that adorn the front of the altar remaining from the Jesuit church of the former Belém Seminary, built at the end of the 17th century, in the village of the same name. Which belongs to Cachoeira, a city that at that time was an important village in colonial Brazil.
Keywords: Polychromy; Our Lady of Conceição; Butterflie; Hummingbird; Belém da Cachoeira.

RESUMEN
Este artículo analiza la policromía de la imagen de Nossa Senhora da Conceição en el retablo mayor de la iglesia matriz de Conceição da Feira, Bahia. La obra tiene una característica de la escultura católica del siglo XIX, , donde predominaban los remates dorados con grupos florales en el centro, y utilizó elementos como volutas, arabescos, simulación de bordados y esgrafiados. La presencia de mariposas y colibríes realza aún más su singularidad. Presentamos aquí algunos significados atribuidos a estos animales dentro de la concepción cristiana y trazamos un posible

* Bacharel em Museologia (UFRB), Mestre em Arqueologia e Patrimônio Cultural (UFRB).E-mail: edilton1masc1@gmail.com
** Graduada em Artes Plásticas pela UFBA, Mestre em Arqueologia e História da Arte pela UCB (Bélgica), Doutora em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA), Professora do curso de graduação em Museologia e do programa de pós-graduação de Arqueologia e Patrimônio Cultural (UFRB).E-mail: suzanepinho@ufrb.edu.br

paralelismo entre estos motivos ornamentales y los que adornan el frente del altar remanente de la iglesia jesuita del ex Seminario de Belém, construido a fines del siglo XVII. siglo, en la villa de Belém, del mismo nombre y que pertenece a Cachoeira, ciudad que en esa época era una importante villa del Brasil colonial.
Palavbra clave: Policromia; Nusrtra Señora de la Concepción; Colibri; Mariposa; Belém da Cachoeira.

INTRODUÇÃO

A imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figura1), padroeira de Conceição da Feira, Bahia, que é o suporte para o presente estudo, encontra-se no nicho principal do retábulo mor da igreja matriz da paróquia de Nossa Senhora da Conceição da Feira, componente da Arquidiocese de Feira de Santana (Bahia). A cidade, situada numa região que até pouco tempo, integrava o conjunto de municípios que formam o recôncavo baiano, após reorganização do estado por meio da SEPLAN (Secretaria Estadual de Planejamento do estado da Bahia), passa a fazer parte da Micro região de Feira de Santana, por força da Lei Complementar Estadual de número 35, de 6 de julho de 2011.

Figura 1. Nossa Senhora da Conceição. Madeira dourada e policromada. 1,23 x 0,52 x 34 cm.

Foto: Edilton Mascarenhas Gomes, 2019.

Sua história está diretamente ligada à devoção a Nossa Senhora da Conceição, que no século XVII, se instalou na localidade com a construção de uma capela dedicada à santa, em terras da fazenda Saco, propriedade de Manoel de Araújo Aragão. Nessa época, a região que hoje compreende o atual município estava sob a jurisdição da então Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira (SANTOS, 1996, p. 45). Há registros que apontam o culto a Nossa senhora da Conceição como devoção especial cultivada naquela Família, pois, constam em documentos da irmandade de Nossa da Conceição da Praia em Salvador, nomes de alguns de seus membros na lista dos seus fundadores em 1645. Vamos encontrar novamente a família Aragão como possuidora de outro engenho, denominado da Ponte, na região do recôncavo baiano, onde ainda existe uma capela remanescente

desse período, também consagrada a esse título da Virgem Maria (IPAC, vol. III 1997). É o que confirma Alaíze Santos Conceição (2020), ao mencionar que o orago da referida capela seria uma referência à devoção dos seus antigos donos. A autora mostra ainda a influência dessa família, uma vez que esse engenho, situado na região do Iguape, tornou-se importante centro de produção açucareira do Brasil Colônia, ocupando o posto de segundo lugar nesse quesito (CONCEIÇÃO, 2020, p. 73).

As celebrações que aconteciam na capela da fazenda Saco, hoje fazenda Viração, cada vez mais atraíam pessoas que ali se reuniam para prestar culto à Virgem. Com o aumento do número de fiéis e a crescente deterioração daquele templo de pequenas dimensões, surgiu a ideia de construir um novo edifício e assim, um casal dono de terras em área um pouco acima da capela primitiva, faz doação de um terreno, delimitado para essa finalidade. Para a escolha e demarcação do local, pesou o fato da grande movimentação que existia nas suas proximidades, devido à passagem de duas estradas que interligava o porto de Cachoeira a outras localidades do sertão (SANTOS, 1996, p. 11). Esse fluxo era composto principalmente por boiadas e tropeiros, comerciantes que supriam as demandas dos moradores de distantes localidades até Salvador e o recôncavo com variedade de produtos, principalmente a carne seca, seguindo pela real estrada de gado, mais conhecida como estrada das boiadas que vinham do atual estado do Piauí, região conhecida pela criação de gado (PESSOA, 2007, p.117).

Ao redor da nova igreja, concluída em 1838, formou-se um povoado onde aos poucos surgiram residências e até estalagem, fato que beneficiou as tropas que transitavam na região e ali poderiam fazer pouso. A partir dessas paradas surgiu uma feira que acontecia próxima à igreja da Conceição e com isso o local passou a ser conhecido como Conceição nova da feira, em virtude daquele contexto (SANTOS, 1996, p. 11).

Anos mais tarde, após a criação do município em 23 de julho de 1926, a santa continuou como referência local e passa a integrar seus símbolos oficiais como as cores, azul e branco, a letra do hino a bandeira da cidade, onde se vê centralizada uma coroa circulada por doze estrelas, que é um símbolo mariano. Constitui-se desse modo, importante acervo artístico e histórico local, a imagem da sua padroeira, que possui algumas singularidades as quais motivaram a realização desse trabalho.

Com a finalidade de mostrar uma variação que ocorreu nas formas clássicas de ornamentação da imaginária baiana dos séculos XVIII e XIX, realizamos a análise da policromia dessa imagem de Nossa Senhora da Conceição, onde encontramos representações zoo e fitomorfas como um beija-flor, borboletas e ramagens, entrelaçadas. Encontramos paralelo desses elementos decorativos como as aves e insetos, numa grande placa em estuque, obra do final do século XVII, a qual integrava o frontal do altar mor da igreja dos jesuítas do antigo povoado de Belém da Cachoeira.

O USO DA IMAGEM PELA IGREJA CATÓLICA

Desde o início do cristianismo, quando seus adeptos eram perseguidos pelo Império Romano, seus cultos eram celebrados às escondidas, nas catacumbas onde faziam as representações simbólicas alusivas a Cristo (BESANÇON, 1997, p.179). Com o decreto de Constantino no século IV, torna-se então a religião oficial do Império e as representações dos personagens sagrados ganham uma maior liberdade para figurar nos ambientes de celebrações. Assim, a Virgem Maria e os primeiros mártires começam a aparecer em símbolos de maior expressão visual (DEBRAY, 1993, p.38). Mesmo com resistências quanto ao uso de representações iconográficas dentro da Igreja Católica a utilização desse meio como forma didática para catequisar os fiéis, as pinturas e esculturas que aos poucos vão preencher os espaços litúrgicos, ganha a aprovação papal que enfatizava a presença nas igrejas como uma forma de fixar o discurso mediante os sentidos (DEBRAY, 1993, p. 83-88).

No século V, o papa Gregório Magno já alertava para as funções que esses artefatos deveriam ter: auxiliar na compreensão das escrituras, fixar as histórias da vida dos personagens sagrados, fomentar a humildade e imprimir nos fiéis à condição de pecador (BEZANÇON, 1997, p. 243- 244). Naquele contexto, onde a grande massa era composta por pessoas analfabetas, portanto, sem ter como acessar

os textos sagrados, a imagem cumpria o papel de mensagem visual (FREIRE, 2009). Mas, esse recurso só passou pela oficialidade da instituição com a edição do código da Encarnação no concílio de Calcedônia em 451, mediante as observações de que esses objetos tivessem a função de converter novos adeptos e fazê-los inclusos na liturgia (DEBRAY, 1993, p. 83-88). Ainda assim, o tema foi motivo de grandes desavenças entre o clero que se dividia, dentre outros posicionamentos da Igreja Católica e foi pauta repetida em mais três concílios como o de Nicéia no século VIII, o de Trento em 1562 quando da Reforma protestante, e no último, em 1963, conhecido pelas deliberações as quais trouxeram a Igreja para uma maior proximidade entre a doutrina e os novos tempos, o Concílio Vaticano II (ARRIVALBENE, 2008, p.203- 204).

A questão do uso das imagens voltou a discursão com maior incidência dentro da Reforma Protestante, momento em que as críticas de Martinho Lutero e Calvino sacudiram a Europa católica do século XVI (ARRIVALBENE, 2008, p. 206). Em reação a Igreja Católica organizou a Contra Reforma. Para essa finalidade ela reafirmou e concebeu regras que ditavam os caminhos pelos quais os artistas deveriam seguir na produção iconográfica: educar os fiéis nos preceitos da fé e provocar emoções a partir da devoção (RIBEIRO, 2000, p.43).

Coincidiram com essa ebulição religiosa, as investidas das grandes navegações, em que Portugal expandia seus domínios paras as terras do novo mundo, e assim, chegaram ao Brasil em 1500. Com a ocupação das terras encontradas, a colonização se deu com o auxílio importante da Igreja Católica que ao chegar à terra marcava sua presença com a construção de capelas rudimentares para ali celebrar seus ritos.

Essas construções frágeis deram lugar a outras mais robustas e maiores à medida que esses núcleos iniciais se desenvolviam, favorecendo o surgimento de povoados e vilas. Dessa realidade nasceu Conceição da Feira, por meio da devoção à Nossa Senhora da Conceição. A capela inicial ainda de pé, e com algumas modificações, já era pequena diante do número de fiéis e o culto foi transferido para uma nova igreja de maior tamanho. No interior dessas construções eram celebradas as cerimônias religiosas e eram cultuadas as imagens dos santos. Algumas dessas vieram com os portugueses e continuaram a chegar vindas principalmente de Lisboa, local de encomenda preferido principalmente pelos jesuítas, segundo afirma Dom Clemente da Silva Nigra (1998, p, 101). Ainda no século XVII, com o avanço da presença católica para além dos limites litorâneos, Fausto (2010, p. 40) afirma que a importação desses artefatos era constante. Myriam Ribeiro (2000, p. 48) aponta as casas das ordens beneditinas, franciscanas e jesuítas como os principais centros de produção artística onde se fabricavam essas imagens para auxiliar na catequese dos nativos, ao tempo em que mantinham presente entre os europeus a fé que professavam em sua terra natal. Assim, tem início a produção da arte sacra católica brasileira, influenciada pela arte europeia. Tomamos como arte sacra o conceito de Costa (2011, p. 73), para definir toda arte produzida para a função de culto.

TÉCNICA COSNTRUTIVA

De acordo com Nigra (1998, p. 101) e Drumond (2006, p. 18), as primeiras imagens produzidas na Colônia eram modeladas na argila. Avança o tempo e surgem novas povoações. Com isso, aumenta a necessidade por esses objetos o que fomentou a produção fora dos ambientes conventuais (PÊPE, 1999, p. 39; FAUSTO, 2007, p. 42). É o que confirma o religioso (NIGRA, 1998, p. 102), ao dizer que já no final do século XVI, existiam oficinas de escultores independentes das ordens religiosas funcionando em Salvador. A técnica das imagens iniciais modeladas em barro perde então espaço para o uso da madeira como matéria-prima, onde a supremacia do cedro estava presente, também na confecção da talha dos retábulos e demais ornamentos (DRUMOND, 2006), (FREIRE, 2006, p. 31). Outras espécies como o louro, vinhático e canela dentre outras, também serviram de suporte para essa finalidade (COELHO, 2005, p. 235). De acordo com Beatriz Coelho e Regina Quites (2014, p. 64), a opção pela madeira cedro (*Cedrela sp*) se dava pelas suas características de boa resistência ao ataque de xilófagos e facilidade ao desbaste.

No século XVIII, a produção sacra ganha mais um impulso a partir da organização leiga em associações (irmandades) que encarregavam os escultores, pintores e douradores do trabalho em suas oficinas a fim de ornar as igrejas e capelas que construíam. Estas peças figuravam não somente no interior desses recintos, como estavam presentes também nos oratórios dos espaços domésticos (OLIVEIRA, 2005, p.15).

cultivada naquela Família, pois, constam em documentos da irmandade de Nossa da Conceição da Praia em Salvador, nomes de alguns de seus membros na lista dos seus fundadores em 1645. Vamos encontrar novamente a família Aragão como possuidora de outro engenho, denominado da Ponte, na região do recôncavo baiano, onde ainda existe uma capela remanescente desse período, também consagrada a esse título da Virgem Maria (IPAC, vol. III 1997). É o que confirma Alaíze Santos Conceição (2020), ao mencionar que o orago da referida capela seria uma referência à devoção dos seus antigos donos. A autora mostra ainda a influência dessa família, uma vez que esse engenho, situado na região do Iguape, tornou-se importante centro de produção açucareira do Brasil Colônia, ocupando o posto de segundo lugar nesse quesito (CONCEIÇÃO, 2020, p. 73).

A ocupação chega a localidades cada vez mais distantes sertões adentro, em virtude dos ciclos do Brasil Colônia, a exemplo do período da mineração que propiciou o enriquecimento de algumas regiões e o seu consequente desenvolvimento econômico e artístico. Dessa maneira, esses locais promovem uma maior produção artística e assim se formam as escolas regionais de arte sacra católica com destaque para Bahia, Maranhão, Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro (FAUSTO, 2010, p. 46). Destacamos a Bahia que sediou em Salvador a capital e a administração eclesiástica da Colônia como um grande centro, onde os artistas que ali trabalhavam abasteciam a demanda interna e atendiam encomendas de regiões distantes (ETZEL, 1974, p.285), (RIBEIRO, 2000, p.60).

De acordo com Ribeiro (2000), as imagens produzidas nas oficinas da Bahia oitocentista possuem uma conformaçãos plástica bem específica. As expressões e gestos apresentam elegância e refinamento, requinte que se observa também no drapeado que compõe o panejamento da indumentária. Ao executar a policromia das imagens, esses artistas imitavam a riqueza dos tecidos nobres, com pintura elaborada e imprimiam na decoração das vestes a marca inconfundível dos florões dourados (Figura. 2), repetidos a exaustão nas oficinas baianas. Com uso de cores fortes faziam surgir os florões sobre fundo dourado e no centro pintavam flores coloridas ou monocromáticas (RIBEIRO, 2000, p. 61). Com alguma frequência, a esses buquês eram incorporados elementos em formas de frutos. Os florões poderiam surgir sobre a representação dos tecidos quando a superfície era totalmente dourada ou sobre reserva de ouro, quando a folha metálica era aplicada apenas em áreas especificas.

Figura 2. Detalhe da policromia da imagem de São Joaquim, acervo da Arquidiocese de Feira de Santana, Bahia.

Foto: Edilton Mascarenhas Gomes, 2018.

Quando o ouro cobria quase a totalidade da escultura, nas regiões periféricas aos motivos dourados, os artistas trabalhavam a camada colorida abrindo sulcos com o auxílio de um objeto de ponta fina onde faziam riscos em formas diversas para refletir o brilho dourado que havia por baixo. Essa técnica conhecida por esgrafito não se restringia apenas às vestes. Em muitas imagens é possível ver esse trabalho decorando o bloco de nuvem e demais elementos da peanha. Na técnica da reserva, a folha dourada aparece apenas nas bordas das vestes e onde fossem realizados os florões. Sobre o douramento faziam ainda pequenas depressões em forma de flores, pontos, estrelas e círculos, o que se conhece como punção (FAUSTO, 2010, p. 103). Observamos ainda que desses florões, surgiam os ressaídos, elementos em tons mais fortes e/ou claros de acordo com a cor de fundo, os quais enriqueciam ainda mais a decoração.

Dentro do padrão florão, conforme denomina Claudia Guanaes Fausto (2011, p.187), existiram variações onde o florão dourado poderia aparecer na sua forma mais tradicional, conforme observamos na figura 2, ou quando desses elementos surgiam volutas elaboradas conferindo maior requinte ao motivo. Outra variação dentro desse padrão pode ser constatada nas formas de representações das flores, local em que as rosas podem ser vistas tanto no formato mais naturalista ou substituídas por um formato mais estilizado. Aparecem ainda elementos em formatos de frutos, como a castanha de caju.

A mesma autora identificou também dentro da escola baiana um tipo de decoração nas imagens, a qual denomina padrão volutas. Nele, o formato descrito acima cede lugar a um emaranhado de formas que se entrelaçam por toda a superfície esgrafiada das vestes dos santos, douradas quase que integralmente. Observa-se então um grande número de arabescos que formam curvas e contracurvas, volutas, trifólios, círculos, imitações de bordados. As rosas e demais flores dos buquês e frutos coloridos ou monocromáticos dão lugar a flores, como dálias, formadas a partir de um contorno feito a pincel aproveitando apenas o fundo dourado. Dentre todas essas formas de ornamentação encontramos uma variante desse padrão, o qual Fausto (2010), classifica como padrão C, o qual e podemos verificar na imagem de Nossa Senhora da Conceição que citamos neste trabalho, conforme se observa nas figuras 1, 3, 4 e 5. Nele, os elementos decorativos possuem desvinculação total ao clássico florão e a folha dourada cobre a totalidade do panejamento da indumentária. A aplicação da camada colorida sobre o ouro brunido faz surgir na representação dos tecidos uma grande quantidade de ramagens e arabescos que se fundem em volutas as quais se misturam a pequenos círculos, flores e trifólios.

Figura 3. Detalhe da policromia da imgem de Nossa Senhora da Conceição.

Foto: Edilton Mascarenhas Gomes, 2018.

Nota-se ainda a simulação de bordados, rendas e brocados. Observamos essas características em imagens de uma pequena capela rural no município de Feira de Santana, Bahia. Em sua dissertação de mestrado, Claudia Guanaes Fausto (2010) apresenta outras obras que possuem esse mesmo tipo ornamental, a saber: Nossa Senhora das Mercês, com uma grande semelhança, e Santa Tereza D'Ávila, ambas pertencentes ao acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, MAS-UFBA, em Salvador.

A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Conforme descreve Munique Augras (2005, p.29), a representação de Nossa Senhora da Conceição se dá pela figura de uma mulher jovem com as mãos postas em oração, de pé sobre o quarto crescente da lua, entre nuvens, anjos e um globo, com ou sem a presença da serpente.

A imagem que apresentamos nesse estudo (Figura 1) é composta por blocos de madeira e mede 1.23 cm de altura, 0,52 de largura e 0,34 de profundidade. Representa Nossa Senhora da Conceição como uma figura feminina jovem de pé, vestindo uma longa túnica bege que cai cobrindo-lhe os pés, perna esquerda levemente flexionada, braços fletidos sobre o peito com as mãos postas em atitude de oração, cabeça com leve inclinação para a direita e olhos voltados para baixo. Possui cabelos castanhos partidos ao meio da testa que se divide em mechas para a direita e para a esquerda, sob um véu bege claro que de um lado desce entre os braços e do outro, forma ondulações sobre o manto azul cobalto de avesso vermelho. A santa se apoia sobre um bloco de nuvem em azul, branco e amarelo, guarnecida por dois anjos representados de corpo inteiro e dois querubins. Ao centro, aparecem as pontas do crescente lunar sobre o globo azul escuro estrelado que formam a peanha sobre base octogonal de quinas chanfradas.

Em sua composição escultórica, o artista deixou de lado o modelo típico das representações baianas da iconografia da Imaculada Conceição, criando uma modelagem incomum (Figura 1).

A escultura possui características típicas das imagens retabulares que segundo Beatriz Coelho (2005, p. 1), se identifica por meio da direção do olhar voltado para baixo e policromia com restrições decorativas na parte de trás. Notamos o uso do dourado de maneira integral no manto, túnica e no véu, porém, no bloco de nuvem e no globo, esse recurso se mostra visível apenas na parte frontal, o que reforça a ideia de que essa imagem foi pensada para tal função.

Figuras 4 e 5. Detalhe da borboleta e do beija-flor, presentes na túnica da imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Fonte: Edilton Mascarenhas Gomes, 2019

A grande quantidade de elementos decorativos da sua policromia, segundo José Dirson Argolo (1991), constitui imitação de tecidos nobres e bordados do tipo brocados barafunda, bordado que produz um tipo de renda a partir do tecido desfiado.

Destacamos nessa pintura as representações raras de animais como borboletas (Figura 4) e beija-flores (Figura 5) em meio à profusão dos elementos decorativos. Ressaltamos que nas imagens que encontramos com policromias semelhantes, os insetos e as aves não estavam presentes em todas. Somente em mais duas, como Santa Tereza e Nossa Senhora das Mercês, ambas do acervo do MAS-UFBA.

REPRESENTAÇOES, DIÁLOGOS E POSSÍVEIS SIGNIFICADOS

O modo de conceber o fenômeno artístico, por Abraham Moritz Warburg (1866- 1929), importante estudioso da História da Arte, nascido em Hamburgo, era como um documento, o resultado da cultura da sociedade e do tempo em que a obra foi concebida. Mas, um dos seus discípulos, Erwin Panofsky, conhecido pelo seu método de análise da obra de arte, vai além e soma às concepções do mestre, o modo de ver a obra de arte como um documento em si mesmo, aos códigos da composição artística escondido na imagem e toda a informação simbólica presente nos seus elementos (CASIMIRO, 2016, p.20). Nesse sentido, a obra de arte estaria impregnada da história das sociedades com abordagens múltiplas. Se os símbolos inseridos nas obras teriam um potencial informativo, essa realidade corresponderia ao contexto cronológico e social daquele meio. Logo, as representações artísticas estariam também a serviço da transmissão do conhecimento, muito mais do que apenas servir ao belo.

Conforme explica Santaella (1997), o que se entende por representação se mostra como a reprodução do que já existe, e faz parte do conjunto de coisas que povoam o entendimento humano. Assim, uma imagem pode ser percebida como signo que alude a uma concepção pré-existente ou como mera forma (1997, p.19, 37).

De acordo com Silva (2018), a cultura visual no Brasil, que se reformulou mediante a presença europeia, forjou-se sobre os pilares da religião Católica que abrangia a vida para além das paredes dos seus templos, como uma instituição de caráter onipresente, ao ditar as formas de vivências na sociedade. Com isso, a produção artística estava sempre atrelada a uma rede iconográfica permeada de símbolos e significados vigentes na cultura católica do colonizador. A autora amplia a compreensão dessa realidade ao dizer que Portugal e Espanha extrapolaram sua conformação geográfica e alcançaram terras que possivelmente, a Europa ainda não havia posto os pés. Isso resultou na fusão do que até então existia na forma nativa de uma cultura distinta, com outra que impunha sua visão de sagrado (SILVA, 2018, p. 31,36). Desse modo, os símbolos que existiam no velho mundo desembarcaram aqui, mas, não permaneceram inertes à realidade dos trópicos. Podemos ver isso na inclusão da fauna, da flora e não muito raro algumas representações de tipos humanos, integrando a decoração de fachadas e interiores de casas e igrejas e até na policromia das imagens dos santos.

Segundo Neotti (2016, p.1), os artistas não incluem em suas obras símbolos sejam eles animais ou vegetais, que ali não estejam desempenhando uma tarefa e que não tenham uma codificação conhecida.

Assim sendo, as dálias, as borboletas e o beija-flor estão nessa policromia, passíveis de interpretação e podem ter sua presença na decoração da imagem mediante seus simbolismos.

Ao dizer que o cristianismo sempre empregou o simbolismo das flores como suporte para seus conceitos, Luis Alberto Casimiro (2009) afirma que esses símbolos não permaneceram estáticos quanto aos seus significados. Certas espécies foram ressignificadas e se criaram outros novos símbolos, que venceram o transcorrer dos séculos, enquanto outros ainda desapareceram no caminho (CASIMIRO, 2009, p. 153). A margarida, por exemplo, embora não esteja presente nessa policromia, de acordo com informações de Alcina Silva (2011) é uma flor que faz alusão a pureza virginal, inocência e simplicidade. Devido àsimplicidade de sua composição formal, a mesma remete às virtudes relacionadas à Virgem Maria. (SILVA, 2011, p. 48-49).

Para Etzel (1974, p.2) a presença de pássaros na arte teve sua origem com relação à alma salva, remida por Deus. Para Hill (2003), o pássaro tem ligação direta com os anjos, sempre representados como seres alados. Ao mesmo tempo, o autor traz a concepção portuguesa de que existindo desde a alta Idade Média, compreendia as representações de animais e vegetais nos monumentos sacros como símbolos que remetiam ao jardim paradisíaco do Éden. No jardim, composto por tudo que o homem necessitava para viver feliz, ao morder a maçã ele abriu a porta para a entrada da sua desgraça, como relata o livro do Gênese, cap. 3, vers. 6. Em outra abordagem, Fabiene Passamani Mariano (2012) expõe a figura do pássaro como símbolo da alma liberta das questões terrenas, como um elo entre as coisas do céu e as da terra. O autor afirma que a pomba é conhecida como uma referência à pureza e à materialização simbólica da paz, presente na Bíblia desde o primeiro dos seus livros até o novo testamento, na sua simbologia máxima ao tornar visível o Espírito Santo (MARIANO, 2012, p. 339). Assim, o pássaro, que pode ser também a fênix, falcão ou a águia, representa o ponto fraco da serpente, causadora do infortúnio da humanidade. Desse modo, Maria ao dar a luz Cristo, esmaga a cabeça daquele animal, como a águia o faz com suas garras e bico.

Entre os Astecas, o beija-flor e a borboleta faziam parte do mito de que era a forma material dos guerreiros que após a morte retornavam à terra (BEIJA-FLOR, Verbete).

Já as borboletas podem estar vinculadas à transformação, que no caso cristão seria a passagem da fugacidade da vida terrena para a plenitude eterna, com a morte do corpo e a ressurreição da alma e, por excelência, a morte e ressureição de Cristo (CRUZ, 2001, p. 70). Até mesmo o recipiente onde acontece a metamorfose da lagarta em borboleta pode estar associado ao sepulcro, local em que todo homem finaliza sua trajetória, onde acontece a transformação do seu corpo putrefato ao estado glorioso de sua alma (NEVES, 2016, p. 81). Esse inseto estava associado à realidade do beija- flor, uma vez que no período colonial brasileiro, acreditava-se que essa ave era resultado da transformação que ocorria no interior do casulo. Essa concepção era difundida mesmo no meio erudito da época. Neves (2016) colabora com essas observações ao fazer referência a um texto de autoria jesuítica, escrito no Brasil, já no findar do século XVI, onde o religioso Fernão Cardim (1548- 1625) explica o processo da conversão do inseto em ave. Com o nome de “Tratado da terra e gente do Brasil”, o texto mostra que essa ideia era tida como verdade. Também o pássaro, segundo a mesma autora, exemplifica a natureza incorrupta (NEVES, 2016, p. 83-84).

Figura 6. Frontal do altar mor, proveniente da Igreja do Seminário de Belém.

Foto: Ipac. Inventário do acervo cultural da Bahia, 1997.

O autor dessa policromia, possivelmente um baiano, evidencia, então, a carga simbólica que possuem esses animais no contexto do catolicismo, sendo Salvador naquela época uma cidade, cujas igrejas estavam impregnadas pelos sermões e discursos imagéticos. O valor da sua obra, dentre outros, reside assim na associação entre a mensagem visual que codifica e a erudição da beleza plástica.

INFLUÊNCIA JESUÍTICA

A inclusão de elementos da fauna e da flora no estilo brutesco (grotesco), de acordo com Belinda Neves (2016), gerou exemplares de decoração também em recintos religiosos aqui no Brasil, como reflexo do uso dessa tipologia ornamental na península Ibérica. Aqui, os artistas fundiram elementos dessa arte europeia, composta por motivos naturalistas com exemplares da fauna e flora que encontravam *in loco.* Esse gosto artístico, ao chegar às terras tropicais foi amplamente difundido principalmente pelos jesuítas, ao passo que, inserido na realidade da América portuguesa, em que os seguidores de Inácio de Loyola, em constantes viagens pelo mundo, incorporou os temas locais numa adaptação àqueles vistos em suas jornadas (NEVES, 2016, p.78- 79).

Como prova desse diálogo iconográfico, encontramos a presença de componentes da fauna e da flora tropical num frontispício de altar em estuque, onde se nota ramagens, flores, borboletas, e pássaros. Essa peça integrava o altar mor da igreja do antigo complexo jesuítico, fundado em Belém da Cachoeira (1686), pelo padre Alexandre de Gusmão. Do conjunto arquitetônico que integrava o seminário, hoje resta apenas o templo, desprovido de quase toda decoração interna original. Na grande placa que imita embutidos de mármores em cores terrosas e preto, o habilidoso artista, conhecendo muito bem a técnica do estuque, compôs a decoração do altar.

Figura 7. Detalhe do frontal do altar em estuque. Acervo do MAS-UFBA. Semelhança com as borboletas na túnica da imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Foto: Belinda Maria de Almeida Neves, 2016.

Nessa mesma igreja ainda podem ser vistas duas referências resultantes do contato desses religiosos com as culturas de terras distantes. A pintura do teto da sacristia, em caixotões onde figuram arranjos florais e no revestimento da terminação da torre sineira em formato piramidal evidencia a influência oriental, onde também estiveram presentes difundindo a fé católica.

Figura 8. Detalhe de um pássaro em estuque entre flores e ramagens integrando a decoração do frontal do altar.

Foto: Berlinda Maria de Almeida Neves, 2016.

Percebe-se então que os Jesuítas, por estarem sempre em contato com outras culturas, assimilaram a arte de outros povos e a fundiram junto com sua herança barroca europeia. Desse modo explicaria a presença de uma arte hindu-portuguesa em muitas de suas construções religiosas (NEVES, 2016 p.75).

No frontispício do altar, quase a totalidade da superfície é coberta por ramagens de acantos que se estendem em volutas de onde saem flores, aves e insetos como beija-flores e borboletas. No centro aparece uma cartela com uma inscrição do antigo testamento "Florete flores". Nesse sentido é grande a probabilidade de que artistas em atividade na Bahia daquele momento (século XVIII / XIX) que tiveram contato com obras semelhantes em acervos e recintos dessa ordem religiosa, ou com ilustrações dessa tipologia ornamental assimilassem e reinterpretassem em suas composições esses elementos.

O rico acervo da igreja dos Jesuítas em Salvador, pode ter fornecido elementos que serviram de inspiração para aquele policromador, incluindo-os no trabalho realizado na referida imagem de Nossa Senhora da Conceição. Indo mais além, essa inclusão pode ter se transformado em sua assinatura ou a marca de sua oficina, mas, tudo isso carece de maiores estudos e se constitui em especulações, visto que a raridade de documentos que atestem a autoria dessas obras dificulta ainda mais conhecer nomes de artistas e procedência.

CONSIDERAÇOES FINAIS

Evidencia-se que entre o século XVIII e XIX, a policromia da imaginária católica baiana apresentou variações que foram se distanciando do padrão clássico que marca a produção baiana de arte sacra católica. Os artistas desenvolveram padrões que mesclavam o motivo repetido à exaustão e outros elementos como volutas, esgrafiados e punções, junto com as representações de buquês coloridos e/ou monocromáticos. Em meio a essas flores, não raro apareciam formas que lembram frutos como a castanha de caju dentre outros.

A liberdade criativa de alguns desses pintores aboliu o florão, marca inconfundível da escola baiana de policromia e em seu lugar, surge representações de tecidos do tipo brocado e barafundas sobre um fundo em esgrafito.

Junto a essas representações aparece um emaranhado de formas sobre toda a extensão da policromia das vestes dos santos com volutas formando arabescos e círculos em meio a ramagens e flores estilizadas feitas sobre o douramento integral da indumentária. Em algumas dessas imagens, a decoração era mais elaborada na parte visível, enquanto o verso recebia uma pintura mais simplificada.

Nesse padrão os ornamentos se misturam e aparecem representações de animais como borboletas e beija flores que possuem significados dentro da tradição cristã. Alguns deles alusivos à Virgem Maria e episódios da criação do homem descrita na Bíblia.

O intercâmbio realizado pelos padres das ordens religiosas, principalmente os jesuítas no intuito de levar a fé Católica aos locais onde o poderio europeu alcançou por meio das grandes navegações, promoveu a interação entre as formas artísticas e culturais que incorporaram a arte barroca e trouxeram para dentro de seus templos, como mostra o frontal do altar e a decoração externa da torre sineira da igreja do Seminário de Belém da Cachoeira, na Bahia.

O acesso a essas interações podem ter desenvolvido formas pessoais dos artistas que exerciam suas funções na capital da colônia. É possível que esse contato gerasse interpretações próprias, quando incluíram elementos da fauna e da flora local numa fusão de padrões imprimindo simbolismos na policromia das imagens.

Esses itens inusitados na policromia podem também evidenciar a erudição do artista, quando inclui símbolos em seu trabalho que poderiam ser um indicativo do seu grau de conhecimento a respeito da simbologia cristã católica.

REFERÊNCIAS

ARGOLO, José Dirson. Imagem de Nossa Senhora de volta a Conceição da Feira. **A Tarde**, Salvador, 15/11/1991.

ARRIVABENE, Talita Goulart. Usos e funções das imagens sob o ponto de vista da Igreja. Dossiê Religião e Religiosidade. **Outros Tempos,** vol. 5, n. 6. Universidade federal do Espírito Santo, 2008.

AUGRAS, Monique. **Todos os santos são bem vindos.** Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2005.

Dicionário de Símbolos. DISPONÍVEL EM: HTTPS://WWW.DICIONARIODESIMBOLOS.COM.BR/BEIJA-FLOR. A Acesso: 12 de agosto, 2021.

BESANÇON, A. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.Bíblia Sagrada [traduzida em português da Vulgata Latina por pe. Antônio Pereira de Figueiredo]. – São Paulo: DCL. 2000.

CASIMIRO, L. A. E. **Iconografia da Anunciação**: símbolos e atributos. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas de Patrimônio. Porto, v. 7-8, p. 151-174, 2009.

CASSIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da igreja da Madre de Deus em Macau. In: **Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design**/ Maria Hermínia Oliveira Hernández, Eugênio de Ávila Lins (org.). - Salvado: EDUFBA, 2016, p. 18-69.

COELHO, Beatriz. **Estudo da escultura devocional em madeira**/ Beatriz Coelho, Maria Regina Emer Quites. Belo Horizonte, MG: Editora Fino Traço, 2014.

COELHO, Beatriz. Materiais, técnica e conservação. In:_____(Org.). **Devoção e Arte imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo, EDUSP, 2005. P. 233-245.

CONCEIÇÃO, Alaíze dos Santos. **Vai buscar no mato o que você enjeitou!***:* Práticas religiosas e devoções negras no Iguape – Recôncavo Sul da Bahia (c. 1920- c. 19800). Tese. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós- Graduação em História. Rio de Janeiro, 2020.

COSTA, ANTÓNIO M. R. P. da. **Museologia da Arte Sacra em Portugal**: espaços, momentos e museografia. 2011. (Tese) Doutorado em Letras, área de História, na especialidade de Museologia e Património Cultural). Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

CRUZ, V. A. *A simbólica dos animais*: volume I: Bestiário e outros textos. São Paulo: Fiuza, 2001.
DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no Ocidente. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
DRUMOND, Maria Cecília de Paiva. Prevenção e conservação em museus. In: CADERNOS DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS I. Brasília: Ministério da Cultura/ Superintendência de museus, 2006, p. 107- 133.
ETZEL, Eduardo. O Pássaro na Nossa Senhora do Pilar. v. 3, n. 12, *Boletim do Ceib - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, v. 13, n. 12. Belo Horizonte, 1999.
FAUSTO, Cláudia Guanaes. A pintura nas imagens religiosas na Bahia oitocentista. *Imagem Brasileira*, n. 6. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Belo Horizonte, 2011, p. 185- 190.
FAUSTO, Cláudia Guanais. Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana. *Revista Ohum*, ano 3, n.3, p. 37 - 71, set. 2007.
FAUSTO, Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto. *Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX*. 2010. 410 fl. il. (Dissertação) Mestrado em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.
FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.
FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Imaginária e Imaginário no Brasil Colonial. 18° ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTES PLÁSTICAS. Salvador, 2009.
HILL, Marcos. O valor simbólico do pássaro nas hastes dos lampadários das igrejas de Minas. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2003.
IPAC-BA. Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia; monumentos e sítios do Recôncavo, II parte, vol. 3, 2 ed. Salvador, 1997.
MARIANO, F. P. A Simbologia do Divino Espírito Santo. Revista do Colóquio, 1(2), 122–138, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7752 Acessado em 10 mar. 2021.
NEOTTI, Frei Clarêncio. Animais no altar: iconografia e simbologia. *Boletim do CEIB*, v. 20, n. 63. Belo Horizonte, mar.2016.
NEVES, Belinda Maria de Almeida. Florete flores: a poética da Sagrada Escritura no Seminário de Belém de Cachoeira. EDUFBA, pp. 70-91. Salvador, 2016.
NIGRA, Clemente da Silva. *Escultura colonial no Brasil.* O universo mágico do barroco brasileiro. Curador Emanoel Araújo. São Paulo: SESI, 1998.
OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades. In: *Devoção e Arte*: Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 15- 67.
PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. *A atividade do escultor Manoel Ignacio da Costa na cidade do Salvador.* 1999. 164 fls. Monografia. XI Curso de Especialização *Lato Sensu* em Cultura e Arte Barroca - Instituto de Filosofia Arte e Cultura - Universidade Federal de Ouro Preto. Orientadora: Dr.ª Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; Coorientadora: Dr ª Maria Helena Ochi Flexor. Ouro Preto (MG), 1999.
PESSÔA, José. *Atlas de Centros Históricos do Brasil.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
RIBEIRO, Miriam Andrade. A Imagem Religiosa no Brasil. In: ARTE
BARROCA: Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 Anos. Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem Cognição semiótica e mídia*. EDITORAS São Paulo: Iluminuras, 1998.
SANTOS, Maria Lúcia Plácido dos. Conceição *Terra da gente.* Feira de Santana: Grafnortt Editora, 1996.
SIMBOLOGIA**.** Boletim do CEIB, v. 20, n. 63. Belo Horizonte, mar. 2016.
SILVA, Alcina Silva Santos. As flores na pintura da "Anunciação nos séculos XVI e XVII". A simbologia cristã e a arte decorativa. 2011. 155 fl. Dissertação. Mestrado em História da Arte Portuguesa. Porto, Setembro de 2011.
SILVA, Kellen Cristina. O caminho das flores [manuscrito]: estudo iconológico sobre a "Escola de Artes do Rio das Mortes" e o modelo intencional de encomenda- minas Gerais (c.1785- c.1841). 2018. 433 fl. il. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte. 2018.