

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES
MESTRADO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES**

RAMON SILVA SILVEIRA DA FONSECA

**FENÔMENO RELIGIOSO PARAIBANO: UMA ANÁLISE MÍTICA DA
IGREJA DE SANTO ANTÔNIO**

**JOÃO PESSOA
2014**

RAMON SILVA SILVEIRA DA FONSECA

**FENÔMENO RELIGIOSO PARAIBANO: UMA ANÁLISE MÍTICA DA
IGREJA DE SANTO ANTÔNIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões do Departamento de Ciências das Religiões do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba, em vista da obtenção de título de Mestre em Ciências das Religiões.

Orientadora: Prof^a. Pós Dr^a. Eunice Simões Lins
Gomes

JOÃO PESSOA
2014

RAMON SILVA SILVEIRA DA FONSECA

**FENÔMENO RELIGIOSO PARAIBANO: UMA ANÁLISE MÍTICA DA
IGREJA DE SANTO ANTÔNIO**

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Pós Dr^a. Eunice Simões Lins Gomes
PPGCR/UFPB-CE
Orientadora

Prof. Dr. Gilvan de Melo Santos
UEPB
Membro da Banca

Prof. Dr. Edson Carvalho Guedes
MPGOA/UFPB
Membro da Banca

Conceito _____

Apresentado em: ____/____/____

Dedico este trabalho a minha família, destacando a minha mãe de coração, de vivência e de padecimentos Marizete, meu pai Ramiro, meus tios Marlene e José Juvêncio (*in memorian*), minha Pequena Flor, Susan, que me apoiaram com a sua persistente paciência e inquebrantável confiança e a minha querida igreja de S. Antônio/S. Francisco.

AGRADECIMENTOS

*“Não devam nada a ninguém, a não ser o amor mútuo.”
Romanos 13, 8*

Ao **Onipotente e Bom Senhor**, pois pela fé em sua Palavra iniciei uma caminhada ousada e nela me mantive perseverante, *porque a esperança não decepciona*.

A minha **família** que me ensinou o valor da dedicação a tudo o que se empreende, bem como pela confiança nos momentos de incertezas e pela compreensão nas situações de escolhas difíceis. Especialmente agradeço a minha mãe de coração, de padecimentos e de sonhos, Marizete, meu animador pai, Ramiro, a minha inquisitiva irmã, Vânia, a minha taciturna sobrinha Nadinne e a meus confiantes tios Juvêncio (*in memoriam*) e Marlene.

A minha **Pequena Menina**, minha namorada Susan Mundy, pelo incentivo, pela paciência e pelo amor demonstrados nesse itinerário de algumas ausências. Ao **amor** que nos une.

Aos meus **amigos**, por me animarem nos momentos de cansaço e me socorrerem nas dificuldades. Aos companheiros da T7, especialmente agradeço a Daniely, Luana e Monique, companheiras desde os estudos preparatórios, aos amigos *gepaileiros* Egivanildo e Virgínia que me fizeram entender o universo do imaginário, a todos os componentes do grupo NOUS, especialmente o professor Thiago Aquino, com os quais aprofundei os postulados logoteóricos, a Jonas e Dhyanine que me socorreram nas dificuldades técnicas, a Monique, tão prestativa na captura das imagens, a Augusto, por me conceder acesso a sua preciosa biblioteca e a Tereza e Eliomar, sempre confiantes em meu caminhar.

A toda a equipe do tão querido **Centro Cultural de São Francisco**, pela paciência com minhas constantes visitas.

A minha **orientadora** Eunice, pela direção não apenas acadêmica, mas pessoal e espiritual. Mulher forte e doce como uma apetitosa rapadura. Por sua confiança e animação pude caminhar vencendo os temores, superando as deficiências e ousando novos caminhos.

E propus, no meu espírito, procurar e investigar, com sabedoria, tudo o que acontece debaixo do sol. É uma tarefa ingrata que Deus confiou aos filhos de Adão, para com ela se ocuparem. Examinei todas as coisas que se fazem debaixo do sol. Pois bem, tudo é vaidade e aflição do espírito. O que é torto não se pode endireitar; o que falta, não se pode contar. Esforcei-me de coração em compreender a sabedoria e o conhecimento, e também a tolice e a insensatez. E reconheci que nessas coisas também está a aflição do espírito. E isto porque muita sabedoria, muito desgosto; quanto mais conhecimento, mais sofrimento.

Eclesiastes 1, 13-15.17-18

RESUMO

Nossa pesquisa se propôs a compreender o sentido e o valor simbólico da igreja barroca de Santo Antônio, em João Pessoa, capital da Paraíba, no nordeste do Brasil, enquanto possibilidade de enfrentamento da angústia existencial e possibilidade para a descoberta do sentido de vida. Como defende Greschat (2005), as Ciências das Religiões não possuem uma metodologia que lhe seja própria ou peculiar, mas fazem uso de modos de pesquisa provenientes das diversas áreas do saber. Desse modo, nosso estudo caracterizou-se como descritivo e bibliográfico, adotando uma abordagem qualitativa. Alicerçou-se na Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand, aplicando-se a metodologia e as categorias oriundas do Teste Arquetípico dos Nove Elementos de Yves Duran, baseou-se, também, na Logoteoria como hermenêutica complementar. Por meio da Teoria Geral do Imaginário identificamos o regime de imagens predominante no patrimônio imagético da igreja, revelando, assim, o modo como o homem barroco da sociedade paraibana colonial enfrenta a sua consciência da finitude. Outrossim, pela Logoteoria, empreendemos uma análise existencial da comunidade que erigiu o convento, bem como percebemos a maneira como essa descobriu o sentido da vida diante do vazio existencial, provocado pela falta de sentido e pela percepção da morte. Nesse esteio, apreendemos que a metodologia é uma proposição de estudo científico que considera os fatores espirituais e coletivos na constituição concreta da realidade imediata. Assim, abordamos o fato religioso, por meio de seus aspectos sensíveis e estéticos, em nosso caso, através do imaginário da arte barroca tropical. Além disso, evidenciamos a possibilidade de colaboração entre a Teoria Geral do Imaginário e a Logoteoria, para a busca da qualidade de vida do ser humano, apresentando o símbolo como instrumento de equilíbrio psíquico e social.

Palavras-Chaves: Barroco. Imaginário. Angústia existencial. Logoteoria.

ABSTRACT

Our research aimed to understand how the phenomenon of religious symbolism present in the church of San Anthony, in João Pessoa, capital of Paraíba, northeastern Brazil, is working to confront the existential angst and the discovery of the meaning of life. We believe that behind the great historical movements there is organization of symbols and myths that constituent and represent the desires of the humanity. Through the General Theory of Imaginary we identified the regime of images predominant in the imagery of the church, thus revealing the mode of confrontation of the man in front of his finitude. We, also, identified through the Logotherapy the noetic values of the community who erected the convent, as well as realize how this discovered the meaning of life before the existential void caused by the lack of direction and the perception of death. Thus, we learn that the mythodology is a scientific study that considers the spiritual and collective factors in the actual constitution of immediate reality. Therefore, we studied the religious phenomenon in that it is a social reality, more than that, by the religion being responsible for the formation of cultures and societies. Thus, we studied the religious fact, through his sensitive and aesthetic aspects, in our case, through the imagery of Tropical Baroque art. In addition, we noted the possibility of collaboration between Logotherapy and Theory of Imaginary to the pursuit of quality of life of human beings, with the symbol as an instrument of psychological and social balance.

KEYWORDS: Baroque. Imaginary. Existential angst. Logotherapy.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Cenas da Paixão.....	29
Ilustração 2: Teto da Capela mor.....	33
Ilustração 3: Esquema do Regime Diurno.....	54
Ilustração 4: Esquema do Regime Noturno.....	55
Ilustração 5: Categorias do Teste AT9.....	57
Ilustração 6: O Leão de Fô.....	59
Ilustração 7: Cruzeiro e Adro.....	61
Ilustração 8: Portal da Igreja.....	66
Ilustração 9: O sonho do faraó e a interpretação de José.....	68
Ilustração 10: Planta baixa da igreja de Santo Antônio.....	69
Ilustração 11: Os estigmas de São Francisco.....	72
Ilustração 12: Carranca.....	73
Ilustração 13: Base do púlpito.....	73
Ilustração 14: Fonte de Santo Antônio.....	79
Ilustração 15: Esquema das Estruturas Antropológicas do Imaginário.....	80
Ilustração 16: Esquema da logoterapia.....	86
Ilustração 17: Pregação de S. Antônio aos peixes.....	114
Ilustração 18: A mula faminta ajoelha-se diante da Eucaristia.....	114
Ilustração 19: Hereges tentam envenenar S. Antônio.....	114
Ilustração 20: O exorcismo de um noviço.....	115
Ilustração 21: S. Antônio salva uma criança da morte em um caldeirão de água fervente.....	115
Ilustração 22: A visão de S. Antônio do Menino Jesus.....	116

Ilustração 23: S. Antônio enxerta o pé amputado de um jovem.....	116
Ilustração 24: O demônio tenta sufocar o S. Antônio.....	116
Ilustração 25: A aparição do Santo a alguns paduanos que queriam matar um sacerdote, (pós morte).. ..	117
Ilustração 26: A cura da filha da rainha de Portugal, Dona Tereza.....	117
Ilustração 27: Um recém-nascido reconhece o pai.	117
Ilustração 28: Supomos que seja a pregação de S. Antônio convidando à conversão alguns pecadores.	118
Ilustração 29: Autorização de S. Francisco para que S. Antônio lecionasse Teologia aos seus confrades.....	118
Ilustração 30: S. Antônio manda trazer o cofre onde jaz o coração do homem avaro.	118
Ilustração 31: A volta ao convento do frade que o deixara lavando o saltério de Santo Antônio, depois de ser ameaçado pelo demônio a ser jogado da ponte.	119
Ilustração 32: Supomos, nesta cena, a conversão da mulher que tinha o demônio por camareira.	119
Ilustração 33: O salvamento de uma criança afogada.	119
Ilustração 34: Supomos que esta cena faça alusão à intimidade que o Santo tinha com a Sagrada Escritura e seu empenho como anunciador do evangelho.	120
Ilustração 35: Não identificado.....	120
Ilustração 36: O Santo liberta um endemoniado impondo-lhe seu hábito.....	121
Ilustração 37: José é lançado na cisterna	122
Ilustração 38: José é retirado da cisterna	122
Ilustração 39: José é vendido aos madianitas.	122
Ilustração 40: A túnica de José é tingida de sangue de cabrito..	123
Ilustração 41: Jacó reconhece a túnica de José.....	123

Ilustração 42: José e a sedutora esposa de Putifar.	123
Ilustração 43: José na prisão interpreta os sonhos dos oficiais do faraó..	124
Ilustração 44: A previsão de José sobre os oficiais do faraó se cumpre.....	124
Ilustração 45: O sonho do faraó e a interpretação de José.....	124
Ilustração 46: O faraó nomeia José superintendente de todo o Egito.....	125
Ilustração 47: O Faraó dá Asenet em casamento à José.	125
Ilustração 48: José percorre as terras do Egito.	125
Ilustração 49: José vende alimento aos Egípcios em período de fome.	126
Ilustração 50: O primeiro encontro de José com seus irmãos e a venda de mantimentos à eles.	126
Ilustração 51: José ordena ao seu intendente para levar seus irmãos à sua casa para uma refeição..	127
Ilustração 52: Refeição de José com seus irmãos.....	127
Ilustração 53: A taça de José na saca de Benjamim.	128
Ilustração 54: Planta baixa da igreja de Santo Antônio.....	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A ORDEM FRANCISCANA.....	25
1.1 O ALVORECER DA ORDEM	26
1.2 A CHEGADA DOS FRANCISCANOS NO BRASIL, NA PARAÍBA E A CONSTRUÇÃO DE SEU CONVENTO	34
2 O BARROCO.....	40
2.1 A CONJUNTURA DO BARROCO	40
2.2 AS CARACTERÍSTICAS DO BARROCO	45
2.3 O BARROCO TROPICAL	48
3 O PATRIMÔNIO SIMBÓLICO E IMAGÉTICO DO TEMPLO FRANCISCANO	53
3.1 O PREÂMBULO	53
3.2 O IMAGINÁRIO DO ADRO.....	58
3.3 O IMAGINÁRIO DA IGREJA	65
3.4 A CATEGORIZAÇÃO ARQUETÍPICA	74
4 O PATRIMÔNIO NOÉTICO DA CASA FRANCISCANA.....	77
4.1 AS PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES.....	78
4.2 A COMPREENSÃO SIMBÓLICO-EXISTENCIAL DO CONJUNTO FRANCISCANO	88
4.2.1 O PRISMA LOGOTEÓRICO-EXISTENCIAL.....	88
4.2.2 O PRISMA IMAGÉTICO-SIMBÓLICO.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS	108
LISTA DE ANEXOS.....	114
ANEXO I – EPISÓDIOS DA VIDA E MILAGRES DE SANTO ANTÔNIO	114
ANEXO II – OS PAINEIS EM AZULEIJO DA HISTÓRIA DE JOSÉ DO EGITO	122

INTRODUÇÃO

É o “mito” que “descobre” a interpretação, o mito com as suas marcas de referências metalépticas, as suas redundâncias diferenciais do “alguns”, seja ele “mito pessoal”, seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal...

Gilbert Durand (1998)

Nossa pesquisa se propôs a compreender o sentido e o valor simbólico da igreja barroca de Santo Antônio, em João Pessoa, capital da Paraíba, no nordeste do Brasil, enquanto possibilidade de enfrentamento da angústia existencial e possibilidade para a descoberta do sentido de vida.

Como defende Greschat (2005), as Ciências das Religiões não possuem uma metodologia que lhe seja própria ou peculiar, mas fazem uso de modos de pesquisa provenientes das diversas áreas do saber, desse modo, por haver essa liberdade de métodos de trabalho, optou-se pela Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand e pela Logoteoria como hermenêutica complementar.

Por meio da Teoria Geral do Imaginário identificamos o regime de imagens predominante no patrimônio imagético da igreja, revelando, assim, o modo de enfrentamento do homem diante de sua finitude, e pela Logoteoria identificamos os valores existenciais da comunidade que erigiu o convento, bem como percebemos a maneira como essa descobriu o sentido da vida diante do vazio existencial, provocado pela falta de sentido e pela percepção da morte.

Durand (1998) atesta que, por trás dos grandes movimentos históricos, houve e há uma disposição e uma organização de símbolos e de mitos constituintes que representam os desejos da humanidade em dado momento, ou seja, os mitos motivam os fatos históricos e por estes são motivados. De onde se apreende que a mitodologia é uma proposição de estudo científico que considera os fatores espirituais e coletivos na constituição concreta da realidade imediata.

Portanto, o mito seria o substrato e a base de toda narrativa, literária ou não. Por conseguinte, identificar os mitos modelares de determinada obra significa reconhecer que uma obra, um autor, uma época está dirigida, obcecada, explicitamente ou não, por um ou mais

mitos que justificam o modo paradigmático de suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores. Para Durand (2002, p. 62):

O mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito já é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias.

É importante percebermos que o mito, segundo Araújo e Baptista (2003), identifica-se essencialmente com o imaginário que, por sua vez, constitui o primeiro substrato da vida mental, cujo estreitamento se manifesta na produção conceitual. Identifica-se, assim, que a imaginação é a força em si da produção psíquica, ela se revela como o fator geral de equilíbrio social.

Segundo Durand (1993), a função da imaginação é o equilíbrio biológico, o equilíbrio psíquico e o sociológico. O imaginário é o indicador do gênio humano enriquecido e influenciado por todas suas forças icônicas, por todos os seus devaneios, por seus sonhos, por suas utopias e por suas ideologias contra a morte e suas representações.

Nossa proposta de estudo parte de uma concepção de que a utilização de imagens e símbolos possui maior importância em sociedades onde a escrita não é o principal veículo de comunicação, como o era a sociedade colonial, assumindo o papel de transmissores de mensagens.

Em nossa pesquisa, segundo Agüi (1998), os símbolos serão entendidos como projeções culturais, reflexos de uma sociedade, que evocam e comunicam realidades. Assume-se a isso que, segundo Wunenburger (1997), o sagrado encontra um lugar privilegiado de manifestação na imaginação simbólica.

Além de referências a realidades ou imagens da vida espiritual, a função simbólica vai muito além da especificidade do religioso, operando indistintamente em todos os níveis da vida mental, social e cultural, não se restringindo a uma única esfera. Portanto, o sentido de uma obra humana, de uma obra artística, está sempre por ser desvelado. Conforme Araújo e Baptista (2003, p. 194):

Estando o imaginário no centro de todas as atividades psíquicas, não admira que a ele se refiram os estudos dedicados à arte sob todas as suas formas, aos fenômenos religiosos, ao próprio funcionamento psíquico, etc.

Por essa razão, propusemo-nos a compreender o sentido e o valor simbólico da igreja barroca de Santo Antônio que se apresenta como emblema das ideias, dos valores, enfim, do imaginário dos colonizadores-evangelizadores da então Filipeia de Nossa Senhora das Neves, por meio da Teoria Geral do Imaginário e, no conjunto de uma hermenêutica simbólica, especificamente, por meio da mitocrítica de Gilbert Durand.

Pesquisamos o fenômeno religioso para esboçar uma compreensão do comportamento humano, suas motivações, seus desejos, suas aspirações e a imagem que tem de si e de seu redor. Durkheim (2003) entende a sociedade como forjadora da religião e por ela formada reciprocamente, para ele, esta é a imagem daquela, pois assume os seus ideais e, inclusive, seus aspectos sombrios e vulgares.

A área de ingerência das religiões e o seu alcance na vida privada modificam-se conforme os momentos históricos, a valorização racional e as culturas, contudo sua influência nos temas metafísicos, éticos e existenciais permanece vívida. A objetividade científica parece-nos não ser apta a responder às angústias provocadas pela fugacidade do tempo, pela ubiquidade da dor e pela inevitabilidade da morte.

É possível perceber que a ciência possui o poder de narrar e de descrever, enquanto acreditamos que a religião tem qualidades criativas e consoladoras. Isso nos faz reconhecer que os temas religiosos continuam vigentes no cotidiano, fato evidenciado seja na política, seja na educação, seja na economia, seja em outros setores.

Portanto, é inegável o elo que há entre as Ciências Sociais e as Religiões. Além disso, emergiu uma diferenciação entre religião e religiosidade. Outrora, só era considerado crente quem pertencesse a um grupo estabelecido institucionalmente, senão seria considerado anátema, ou mesmo, seria um cidadão proscrito.

Hodiernamente, vivenciamos uma aceitação do religioso além dos limites de um grupo formalmente delimitado. Isso provoca uma quebra na unidade do credo dos adeptos de certos segmentos religiosos e um maior intercâmbio entre seguidores de diferentes crenças, o que indica a importância de uma Educação Religiosa crítica, para evitar proselitismos e

intolerâncias. A ministra de Estado Chefe da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, Maria do Rosário (BRASÍLIA, 2012, p.7) afirma:

A religião e a espiritualidade desempenham um papel significativo na vida das pessoas e podem contribuir para a erradicação de preconceitos, discriminação e intolerância, para a promoção da dignidade humana, da cultura de respeito aos direitos humanos e à diversidade e para o estabelecimento da paz entre pessoas, grupos e nações, e cooperar para a construção de uma sociedade justa, livre e democrática.

Portanto, estudamos o fenômeno religioso por este ser, como afirma Hock (2010), uma realidade social, mais que isso, por a religião ser responsável pela formação de culturas e de sociedades. Desse modo, abordamos o fato religioso, por meio de seus aspectos sensíveis e estéticos, em nosso caso, através do imaginário da arte barroca tropical.

A experiência estética e a religiosa muitas vezes são próximas uma da outra. A arte é um veículo de manifestação do sagrado e de contato com os sentimentos de *mysterium tremendum et fascinans*, preconizados por Otto (2005). A qualidade de *Belo* é atribuída pelo senso religioso ao divino e a arte seria, então, a manifestação dessa beleza sobrenatural e prototípica. Nesse sentido entendemos que a religião e a cultura influenciam-se mutuamente, de modo peculiar através dos sistemas simbólicos.

Nesse sentido a arte propicia à condição humana imperfeita e mortal uma possibilidade de majoração da dignidade do homem, assim, assumimos que a arte compõe o substrato de uma religião. Hock (2010) afirma que não apenas os olhos, o nariz e os ouvidos são órgãos de percepção para os mais variados estímulos, mas o é todo o corpo humano. Por essa razão, o amplo espectro de produção cultural, a exemplo da música e da arte, oferece um acervo pródigo de fontes de pesquisas das religiões.

O homem não só percebe sensivelmente a arte, mas esta é também maneira de expressão da sensibilidade humana. Segundo Durand (1989) a obra de arte, por mais simples que seja, é modo de expressão para o outro, é linguagem, no sentido amplo do termo. A arte é comunicação significativa. Não existe arte sem obra, não há obra sem público, seja este o olhar ou a atenção de um único indivíduo, mas é o olhar de um *outro*.

Ferreira-Santos (1999) sistematiza a produção artística e sua vivência estética segundo uma tridimensionalidade que seriam as dimensões da existência humana. A primeira refere-se

à arte como prática produtiva. É a constatação lógica e banal, pois seu trabalho é manipulação da natureza, dos elementos físicos e materiais. Ressalta-se que tem como fim a subsistência do artífice.

A segunda dimensão abarca a prática social. Assim, a obra de arte é marca da subjetividade do artista e de um espaço/tempo social. Neste caso, a obra artística relaciona-se com um público, mesmo não específico, que extrairá dela infindas significações e leituras. Desse modo a valorização da arte é relativa, pois depende da sensibilidade dos grupos dominantes.

A prática simbolizadora completa a tridimensionalidade da produção artística. Esta é simbolizadora porque as representações de si e do mundo constituem o substrato de reflexão tanto para o indivíduo quanto para o grupo sócio-político-cultural. A obra emite significações e sentidos indizíveis, inefáveis, mas comunicáveis. Conforme Jung (2008, p. 19):

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens.

A hermenêutica simbólica visa a assentar, segundo Gomes (2011), uma teoria geral da compreensão que afirma que só se compreende o todo, caso se compreenda as partes e vice-versa, sendo tal técnica denominada de círculo hermenêutico. É nesse círculo que o símbolo se instaura, de modo que a compreensão dá-se através de uma mediação simbólica, em que a repetição de símbolos permite a elaboração de um sentido.

Desse modo, entendemos, conforme Durand (2002), que os grandes sistemas religiosos desempenhavam o papel de conservatório dos regimes simbólicos e das correntes míticas. Desse modo, como afirma Mardones (2006, p. 11):

Toda religião é um universo simbólico. Se não levarmos em conta essa dimensão simbólica da religião, escapar-nos-á o aspecto mais fundamental e penetrante da religião. Não explicaremos sua presença e persistência, suas formas implícitas ou difusas, aparentes ou realmente novas ou revitalizadas, que percorrem praticamente todas as veredas do ser humano. Estamos convencidos de que ou compreendemos essa dimensão simbólica da religião, ou não entenderemos nada sobre as

manifestações religiosas. Por isso, é importante que nos preocupemos com essa dimensão tão humana e tão central para a religiosidade.

Além dessa necessidade do entendimento da relação intrínseca entre a religião e o símbolo é importante esclarecer que símbolo é algo mais abrangente que a conotação de signo e de significado, ou seja, ele não é do domínio da semiologia, do arbitrário, mas de uma semântica especial, o que quer dizer, segundo Durand (2002), que o símbolo detém um essencial e espontâneo poder de repercussão.

A palavra símbolo provém do termo grego *symbolon* e do verbo *symbollo*, significando a ação de colocar junto, de confrontar. Originalmente o símbolo era dois pedaços de algo que fora dividido e servia como identificação entre dois comerciantes para indicar a negociação feita entre eles.

Buyst (2001) esclarece que todos os símbolos são sinais, contudo nem todos os sinais são símbolos. Os sinais não simbólicos adquirem sua carga semântica exteriormente, ou seja, por convenção em determinada sociedade e cultura, isso indica que eles poderiam ser substituídos por outros sem maiores problemas na significação.

Entretanto, o símbolo não remete a algo exterior e estranho a si, como o faz um signo matemático ou convencional, mas possui em si atributos do objeto que por ele é revelado, de modo que simultaneamente aponta para fora de si e atrai para si mesmo, em um jogo de revelação e de escondimento. Assim, Durand (1993, p. 16) define o símbolo como:

Signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação.

É devido a essa capacidade de remeter ao indizível e ao invisível, ou seja, de transcender, de ir além do posto, que o símbolo caracteriza-se como ação humana e humanizante, pois como Frankl (2011, p. 45) afirma:

O meio, o ambiente do animal, contém os elementos necessários à constituição instintiva da espécie. Em contraste, derrubar as barreiras do meio imposto à espécie *Homo sapiens* é uma característica constitutiva da existência humana.

Portanto, conjecturamos que a desvalorização dos símbolos, de sua manifestação e a tentativa de seu banimento do meio social para ceder espaço a uma sociedade objetiva e científica pode causar prejuízos à saúde mental tanto do indivíduo como do grupo social. Supomos, assim, que a tentativa de anulação do sistema simbólico significa o aviltamento da dignidade humana. Conforme afirma Ferreira-Santos (2012, p. 30):

É a dotação de sentido que caracteriza, portanto, a atividade humana. O *homo symbolicus* é que articula a ação do *faber*, do *politicus*, do *socialis*, do *ludens*, do *sapiens*, superando dualidades, [...], o que desautoriza a redução do homem à dimensão racional.

Desse modo, entendemos que resgatar o símbolo e sua dinâmica, recuperar seu poder representativo e unificador seja uma tarefa de salvamento humanidade do homem e, por conseguinte, do mundo atual, conforme afirma Durand (1993, p.97):

[...] na sua espontaneidade, o símbolo surge como restabelecedor do *equilíbrio vital* comprometido pela inteligência da morte; depois, pedagogicamente, o símbolo é utilizado para o restabelecimento do *equilíbrio psicossocial*; em seguida, se examinarmos o problema da simbólica geral, através da coerência das hermenêuticas, apercebemo-nos que a simbólica estabelece, através da negação da assimilação racista da espécie humana a uma pura animalidade, ainda que racional, um *equilíbrio antropológico* que constitui o humanismo ou o ecumenismo da alma humana.

É devida a essa função de equilíbrio vital, psicossocial e antropológico que entendemos o símbolo como essencial a uma qualidade de vida. De certo modo, acreditamos que o símbolo contribua para a descoberta de um sentido de vida que norteie a existência do ser humano, assim, supomos que restaurar a função simbólica e suscitar e promover razões e sentidos para o passado, presente e futuro de cada indivíduo e de toda a sociedade. Segundo Mardones (2006, p.247):

Sem um pensamento sensível ao mais além da argumentação e da crítica não há esperanças de superar a unilateralidade da razão tecnoeconômica; sem uma racionalidade capaz de captar a palpitação profunda do sentido de vida, permanecemos na estreiteza da funcionalidade predominante e doentes de sentido. A racionalidade simbólica, a abertura ao outro da razão, é a única que pode nos dar

acesso ao remédio que nos cure da doença do sem-sentido, da desorientação e da crise de identidade de nosso tempo.

Desse modo, por percebermos o símbolo como instrumento de descoberta de sentido, adotamos como hermenêutica complementar desta pesquisa a Logoteoria que reconhece o vazio existencial como consequência da falta de sentido de vida diante da finitude humana. Além disso, Frankl (2011) destaca que a obra de arte é testemunho da de uma identidade que se dedicou a um empreendimento significativo, por meio do qual o ser humano se realiza.

Nesse esteio, a manifestação artística sobre a qual nos deteremos será a barroca, pois é a arte contemporânea ao processo de colonização da Paraíba, além de ser a expressão quase unânime da arquitetura colonial paraibana. Soma-se a essa importância histórica para nossa sociedade a compreensão de Durand (1998) que reconhece na arte a barroca uma resistência à iconoclastia endêmica da civilização ocidental. Segundo Barboza Filho (2006, p. 17):

O barroco é o registro doloroso e a manifestação veemente de uma perda profunda e decisiva: a perda deste princípio que cobria o mundo de sentido e da estrutura organicista e corporativa da sociedade. Ele é a forma plástica e expressiva de uma subjetividade sobrecarregada, ainda filosoficamente inconsciente de sua autonomia, em desamparo e solidão num universo de abóbadas infinitas, tema pascaliano e caracteristicamente barroco. Condenado à imanência, o homem anela ainda pelo transcendente, e o barroco é esta inquietação em movimento.

Para Durand (1998), a Reforma Protestante foi um levante iconoclasta que visava pôr fim a todo tipo de imagem, seja pictórica, seja escultórica e, às vezes, musical. Como resistência a tal propósito surge a arte barroca com a sua profusão de imagens, com uma plethora de representações com uma invasão do imaginário, manifestado pela *devotio moderna* e pelos Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola.

Em nossa pesquisa elegemos a obra arquitetural por esta ser testemunha das fases de transformação do fenômeno religioso e por ser o veículo de mensagens do Sagrado por meio da manipulação da pedra, da madeira e de outros materiais. Na contemplação ocorre sempre uma morte advinda do êxtase, pois é quando uma simples pedra chega um mais-ser.

Maffesoli (2003) afirma que uma obra de arte, seja uma mesa, uma peça musical, uma paisagem ou a vida intensa de um momento particular, permite, passando através da “morte”,

transcender a morte e participar, assim, do rejuvenescimento do mundo. É essa vitória sobre a morte que a fantástica transcendental proporciona ao ser humano através das estruturas do imaginário.

Nesse esteio as estruturas arquitetônicas devem ser compreendidas através da avaliação dos grupos envolvidos na elaboração da forma arquitetônica e de seus usos, buscando identificar as ideias e valores que estão sendo mobilizados para definir e delimitar os espaços, bem como os mecanismos sócio-políticos e econômicos que estão sendo utilizados para expressar essas ideias e valores nas formas e usos das edificações (THIESEN, 1990, apud CRUXEN, 2011).

Rudolf Otto (2005) afirma em sua obra, “*O Sagrado*”, que o tema por ele abordado está restrito à compreensão daqueles que tiveram a experiência com a sacralidade, com o numinoso. A escolha do Centro Cultural de S. Francisco, popularmente conhecido por igreja de São Francisco, a despeito do patrono e do titular da igreja e do convento ser Santo Antônio de Pádua¹, dá-se segundo esse viés, pois a referida casa religiosa está presente em minha vivência numinosa desde a infância, cujo período convém recapitularmos sucintamente.

Por volta dos onze anos de idade, todos os dias, após as aulas secundárias, eu me dirigia à igreja de São Francisco, para apreciar sua riqueza simbólica e artística. Sempre fui fascinado pela beleza barroca do templo, estilo que só compreendi posteriormente, por suas histórias, por cada detalhe, por cada pintura, por cada peculiaridade e por cada imagem.

Eu era tão assíduo, que por vezes eu mesmo era incumbido de guiar os grupos de turistas por algumas partes do museu, explicando as obras. Foi um período de muita familiaridade com as imagens cristãs, com o conjunto arquitetônico do templo. Poder-se-ia questionar se um objeto de estudo escolhido sob um viés tão particular seria convenientemente estudado.

Para tentar explicar a legitimidade da motivação de nossa pesquisa recorreremos a Bachelard (1994) que afirma que o nosso objeto de estudo nos designa mais do que o determinamos, e aquilo que entendemos ser nossos pensamentos mais íntimos são frequentemente revelações sobre a juventude de nosso espírito, pois o conhecimento objetivo é conhecimento objetivo do subjetivo. Conforme Barros (2009, p. 11):

¹ Supomos que a igreja tenha ficado conhecida por São Francisco pelo fato de que a pintura da nave central, denominada *A glória de São Francisco*, tenha se preservado e estado à vista do povo, enquanto as pinturas da capela-mor, as quais retratam a vida de Santo Antônio, ficaram encobertas por outra pintura por muitos anos.

[...] quando pesquisamos estamos sempre em busca de nós mesmos. Os nossos temas obsessivos nos incitam a buscar respostas às nossas próprias dúvidas e inquietações; primeiro eles nos seduzem para depois nos conduzir a um conhecimento mais profundo sobre nós mesmos. Penso que não escolhemos os temas de nossas pesquisas, somos escolhidos por eles. E quando esgotamos um tema, talvez tenhamos apreendido um porquinho mais sobre nós mesmos.

Desse modo, reconhecemos que nesta pesquisa jaz uma grande parcela de nosso devaneio e de nossos sonhos. Concomitantemente nos exercitamos na prática da objetividade científica e no cultivo do pensamento objetivo que tem como característica principal o distanciamento que se dá através da ironia e do humor. Pensa objetivamente quem ironiza a si mesmo e a seu objeto. Viktor Frankl (2011) afirma:

[...] O humor, também, é uma capacidade unicamente humana, e não devemos sentir vergonha de tal fato. [...] Humor e heroísmo constituem nossas capacidades unicamente humanas de autodistanciamento. Em virtude deste, o homem é capaz de distanciar-se não apenas de uma situação, mas de si mesmo. [...] De fato, ser consciente pressupõe a exclusiva capacidade humana de elevar-se sobre si, de julgar e de avaliar as próprias ações e a própria realidade [...].

Portanto, dentre as razões subjetivas e objetivas, a escolha da igreja de Santo Antônio deu-se também por sua importância histórica e cultural para a Paraíba. O conjunto barroco é uma edificação que testemunha a colonização da terra indígena, a missão catequética, a disputa entre batavos e portugueses, a pujança artística da contra reforma católica e os valores da sociedade colonial e contemporânea. Uma obra que nos parece ser meritória de maior promoção e de maior discussão nos meios culturais e acadêmicos.

Acreditamos que nosso estudo colabora para a valorização do imaginário com o escopo de corrigir o déficit imaginário que, segundo Durand (2002), é causador de angústia, por conseguinte, é necessário praticar uma pedagogia que venha esclarecer a inestancável sede de imagens e de sonhos do ser humano hodierno.

Dessa maneira, almejamos que nossa dissertação concorra para a recuperação do símbolo, que consiste, segundo Mardones (2006) em uma tarefa de humanização, de resgate humanista na defesa da vida contra o sofrimento e a morte, pois pelo símbolo tem-se acesso ao mistério, ao sagrado.

Assim, esperamos que este opúsculo colabore para uma educação de sensibilidade que, segundo Ferreira-Santos (2012), visa a exteriorizar a humanidade potencial que há nas pessoas, ou seja, que o homem aprenda a ser quem ele é, que se auto-realize, que descubra o amor ao próprio destino, entendido como *amor fati*².

Desse modo, desejamos que nossa pesquisa enriqueça o processo de realização humana que, segundo Aquino (2010), esteja coerente com seus valores transcendentais e cujo sentido na sua plenitude aponta para o Eterno, em uma busca por uma vida pessoal e profissional com sentido.

Além do mais, entendemos que este trabalho, gestado e amadurecido no grupo de pesquisa GEPAI³, contribui para a UFPB, na linha de Religião, cultura e sistemas simbólicos, da área de concentração em Ciências Sociais das Religiões, Educação e Saúde do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões por representar mais um esforço na consolidação desse campo de conhecimento dentro da Academia e, conforme Gomes (2011), por ver no religioso, especificamente no mítico, a sociedade expressa em símbolos. Portanto, como afirmou Durand (1983, p. 61) nossa contribuição está em sermos intérpretes:

Pois bem, nós somos intérpretes. O que devemos fazer, na ciência do homem em geral, é sempre interpretar uma proposição textual ou contextual – contextual para o sociólogo, quer ele seja etnólogo ou sociólogo da nossa sociedade. Está aí a única finalidade da nossa profissão. Somos mestres de leitura. Somos pessoas que aprendemos a fazer ler melhor um texto ou a fazer melhor decifrar um contexto.

Para esse fim, procuramos no primeiro capítulo caracterizar o movimento franciscano, seu nascedouro e sua história, destacando a biografia do fundador da Ordem, São Francisco de Assis, bem como a vida do patrono e titular da igreja e do convento, Santo Antônio de

²Expressão latina cunhada por Nietzsche que significa: amar o seu próprio destino. Evidencia uma aceitação ativa do próprio destino.

³O Grupo de Estudos e Pesquisas em Antropologia do Imaginário (GEPAI), fundado em 5-10-2009, é composto por professores, estudantes da graduação e pós-graduação da UFPB, além de líderes religiosos de João Pessoa e professores da rede pública de ensino. Objetiva produzir conhecimento no âmbito dos significados simbólicos das práticas e ideários religiosos e educacionais, no que se refere especificamente a teoria geral do imaginário proposta por Gilbert Durand, estudo dos ritos escolares, do sistema de pensamento educacional quanto ao uso dos símbolos na sala de aula, à mitologia judaico-cristã, aos ritos religiosos, às construções teóricas do mito, à análise do discurso religioso, de textos sagrados do cristianismo bem como nos livros-didáticos do ensino religioso. Essa repercussão teórico-metodológica tem, como desdobramento prático, a contribuição na formação de uma observação sensível dos fatos, de uma utilização da imaginação simbólica e de pesquisadores, além de contribuir com práticas religiosas e educativas mais simbólicas, criativas, críticas e poéticas, sensíveis ao trajeto antropológico do humano

Pádua, pois, malgrado o conjunto ser conhecido como igreja de São Francisco, é seu confrade quem goza da titulação e do patrocínio da casa religiosa.

No capítulo segundo, descrevemos o contexto histórico que originou o barroco na Europa, suas características estéticas, sociais e religiosas, em seguida, detivemo-nos na compreensão das particularidades do barroco tropical. Tal contextualização do conjunto artístico deve-se a nossa compreensão, consoante a Jung (2008), de que uma obra de arte sempre é instrumento e intérprete de sua época.

Depois, no terceiro capítulo, encetamos uma compreensão hermenêutica da mensagem simbólica do conjunto franciscano, balizados pela Teoria Geral do Imaginário, partindo do cruzeiro e do Adro e estendendo-se à igreja principal, cujo patrono é Santo Antônio de Pádua e de Lisboa⁴.

Analizamos, no quarto capítulo, a dimensão espiritual e existencial/noética⁵ da construção conventual amparados pela teoria psicológica da Logoterapia. Nesse caso, concentramo-nos na análise da inscrição presente na fonte de Santo Antônio que se encontra no sopé da colina onde foram construídos o convento e a igreja.

Ainda que a logoteoria não seja um método de investigação, mas uma abordagem psicológica, elegemo-la devido a sua contribuição na descoberta da importância do sentido de vida do ser humano e da importância do símbolo para a sua realização, criando, assim, uma proximidade entre o pensamento simbólico e o logoteórico. Conforme afirma Jung (2008, p. 111):

O papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem. [...] É a consciência de que a vida tem uma significação mais ampla que eleva o homem além do simples mecanismos de ganhar e gastar. Se isso lhe falta, sente-se perdido e infeliz.

⁴ Santo Antônio é chamado ora de Pádua, ora de Lisboa, porque nasceu nesta última cidade, porém faleceu em Pádua. Por tradição católica, o cognome do santo é aquele da cidade onde ele morreu, pois geralmente é o local onde o mesmo manifestou suas virtudes heroicas.

⁵ O termo noético deriva da palavra grega *nous*, *noetos* que significa espírito, mente. É compreendido como aquilo que caracteriza com maior propriedade o ser humano. O *nous/espírito* em si não é analisável, mas pode ser compreendido fenomenologicamente. (LUKAS, 1989, p. 29).

1 A ORDEM FRANCISCANA

Ensinava os seus a fazerem casinhas pobres, de madeira e não de pedra, no estilo dos mais rudes. Muitas vezes, falando da pobreza, citava para os frades aquela passagem do Evangelho: “As raposas têm tocas e os pássaros do céu têm ninhos, mas o Filho de Deus não tem onde repousar a cabeça”.

Tomás de Celano (*in* São Francisco de Assis, 1983)

Ao propormo-nos estudar o fenômeno religioso por meio do imaginário do barroco da igreja de Santo Antônio, faz-se necessário compreender um pouco o surgimento do movimento franciscano, seu contexto e sua contribuição para o cristianismo. Ficaríamos aquém de qualquer compreensão humana se não considerássemos o nascedouro, desenvolvimento e maturação de suas obras, pois compreendemos que elas carregam consigo os dramas, as adaptações, eleições e rejeições realizadas e vividas por seus artífices.

O movimento franciscano destacou-se não apenas no seio cristão católico, mas, inclusive, no âmbito secular, haja vista que São Francisco, o pobrezinho de Assis⁶, foi escolhido a personalidade do segundo milênio pela revista estadunidense *Times* (1992). Os valores humanitários e ecológicos dos frades menores apregoam que todo o cosmo compartilha da dignidade de ser criatura divina e, por conseguinte, tornam-se irmãos, inclusive a morte é tratada como irmã na espiritualidade franciscana.

Além disso, a Ordem Franciscana é compreendida, por Durand (1998), como um movimento basilar de resistência ao iconoclasmo⁷ das sociedades ocidentais. Segundo ele, os franciscanos, por serem monges itinerantes, livres do claustro e da estabilidade monacal, serão os responsáveis pela propagação de uma nova sensibilidade religiosa, a *devotio moderna*⁸. Há uma transposição dos mistérios da fé para as imagens. Haja vista que foi São Francisco o primeiro a valorizar a encenação dos eventos da vida de Jesus.

⁶ Esse é o modo como São Francisco de Assis é cognominado em muitos países, especialmente, na Itália (*Il poverello di Assisi*).

⁷ Movimento assomado no século VIII no Oriente, ressurgindo no Ocidente com a Reforma Protestante no século XV, contra o culto cristão às imagens por receio de que tal prática promovesse a idolatria pagã. Além disso, assume, em nosso estudo, a conotação de qualquer oposição ou negação do valor da imagem e do imaginário.

⁸ Movimento surgindo nos Países Baixos, no final do século XIV, que compreende grupos pequenos que querem viver de pobreza e de oração interior alimentada nas fontes seguras da tradição, cujos textos recopiam. Seus líderes meditam e convidam a meditar com eles sobre a vaidade das coisas humanas e sobre o julgamento de Deus; contemplam a pessoa amada por Cristo, e fazem-no atendendo a um método. *A Imitação de Cristo* é sua obra mais representativa. (FIORES & GOFFI, 1989).

Em nossa contextualização, relataremos sumariamente o período de nascimento da ordem na Europa, faremos uma breve composição histórica da chegada dos missionários na Paraíba e descreveremos, sucintamente, as fases de construção da Igreja de Santo Antônio.

1.1 O ALVORECER DA ORDEM

Conforme Arnoldo (2008), no século XIII havia uma ingerência disseminada dos interesses seculares e políticos nos assuntos eclesiásticos, como a intromissão na nomeação dos prelados católicos, a violência contra clérigos e a instauração de dinastias abaciais. Tais fatos provocaram o surgimento de várias tentativas de reforma da Igreja, bem como um grande movimento de retorno às práticas cristãs primitivas de simplicidade, de pobreza e de missionariedade.

Ocorreram importantes reformas nas ordens monásticas⁹, como a de Cluny¹⁰, com Santo Odo e companheiros, a da Cartuxa¹¹, com São Bruno, e a dos Cistercienses¹², com São Bernardo de Claraval, bem como câmbios nas vivências dos sacerdotes e dos cônegos seculares que começaram a regerem-se por normas de vida comunitária.

Para Papadakis e Meyendorff (1994), esses eventos anunciavam a evolução do século XIII e a transição do monaquismo para as ordens mendicantes, representadas pelos Franciscanos, com São Francisco de Assis, e pelos Dominicanos¹³, com São Domingos de

⁹ Em resposta a um sentimento de insatisfação dos cenóbios beneditinos, a reforma intentou um remodelamento da vida contemplativa. As ordens monásticas do século XII desejavam resgatar a pureza primitiva e a simplicidade da vida apostólica, retornando ao modelo original do monaquismo que era um estilo de vida austera e afastada do mundo, Consideram-se comunidades monásticas os essênios judeus e os terapeutas do Egito. Com o advento do cristianismo o monaquismo ganhou novo relevo. Era constituída de ermitãos ou anacoretas que viviam no deserto ou em locais ermos. (SCHLESINGER & PORTO, 1995, p.1795).

¹⁰ Célebre mosteiro localizado nas proximidades de Mâcon, na Borgonha. Vinculou-se de novo à velha e severa regra beneditina e esmerou-se particularmente na obediência absoluta ao abade, na disciplina ascética do silêncio e na separação do mundo exterior. (SCHLESINGER & PORTO, 1995, p.606).

¹¹ Ordem monástica fundada por São Bruno em 1084, perto de Grenoble, nos Alpes Franceses. Cada membro da ordem vive separadamente, em pequenas casas contíguas, celas que são ao mesmo tempo oficina, dispensa e biblioteca. Na maior parte do tempo guardam silêncio absoluto enquanto estudam, meditam ou executam trabalhos manuais. (SCHLESINGER & PORTO, 1995, p.520).

¹² Ordem religiosa monacal conhecida como Sagrada Ordem de Cister, fundada em 1098, pelo abade São Roberto de Molesme. Observava-se o regime alimentar vegetariano e seguia-se a regra o preceito do trabalho manual. (SCHLESINGER & PORTO, 1995, p.596).

¹³ Ordem religiosa mendicante, fundada por S. Domingos, em 1206. Originariamente dedicava-se a pregação apostólica em Langdock, na França, contra os albigenses. Aprovada em 1215 pelo bispo de Toulouse, tornou-se uma comunidade de clérigos pregadores. Baseou-se na espiritualidade e na regra de S. Agostinho. Esta Ordem é também conhecida pelo seu título de fundação, que é Ordem dos Frades Pregadores (OP). (SCHLESINGER & PORTO, 1995, p.868).

Gusmão. Estes abandonariam o isolamento da clausura dos mosteiros e elegeriam um ministério junto aos leigos, compreendendo a evangelização ativa na conjuntura urbana das novas cidades.

São Francisco nasceu na cidade de Assis, Itália, em 1182, filho de um próspero mercador de tecidos. Recebeu como nome de batismo João, escolhido apenas por sua mãe Pica Bernardone, haja vista seu pai, Pedro Bernardone, está em viagem de negócios. Quando este retornou não aceitou o nome imposto, portanto começou a chamar a seu filho de Francisco, como afirma Spoto (2003, p.30):

Era uma designação pouco comum, mas não desconhecida, que significava “francês”. O filho de Pedro recebeu, portanto, um nome caseiro derivado da França, onde seu pai estava ganhando dinheiro e de onde trazia as modas e as formas de elegância social que tanto admirava. Desde a infância o menino foi chamado Francesco – em português, Francisco.

O pai de São Francisco planejava que seu filho assumisse os negócios da família e desde cedo o iniciava nas artes comerciais. Por volta de 1194, quando na adolescência de São Francisco, seu pai o levou consigo em viagens por toda a Europa para aprendizagem dos modos de negociar e gerir o comércio, enquanto Pica Bernadone cuidava da loja em Assis.

Contudo, em 1205, São Francisco ao regressar do trabalho com seu pai, resolve descansar em uma igreja abandonada, a de São Damião, e ali se sentiu diferente de como havia entrado e teve a visão de que o crucifixo falava-lhe e pedia-lhe a reconstruir a sua casa, a igreja, pois era costume de antanho inscrever nas capelas rurais a expressão: *Domus Mea* (Minha Casa). Esse evento marca o início da conversão de São Francisco. (SPOTO, 2003).

Em 1206, renunciou publicamente aos seus bens e abraçou a extrema pobreza, recorrendo ao exercício dos trabalhos menos valorizados e à mendicância. Francisco de Assis encontrou simpatizantes as suas propostas e formou um discipulado caracterizado por uma sociedade igualitária, pacífica, pobre e inculta.

No ano de 1208, São Francisco começou a restauração da igreja de Santa Maria dos Anjos, em uma propriedade dos beneditinos conhecida como Porciúncula¹⁴. Foi nessa igreja onde posteriormente São Francisco criou uma comunidade de irmãos sob a mesma

¹⁴ Termo derivado de *porzucle* que significa literalmente “pequena porção”. (SPOTO, 2003).

espiritualidade de pobreza e missionariedade e sob sua liderança. Ela é considerada o berço dos franciscanos.

Os frades menores, como foram denominados por Francisco, dedicaram-se à pregação do Evangelho além das fronteiras da Europa cristã, sua mobilidade contrastava com a estabilidade monacal. Frequentemente os irmãos menores eram incumbidos de negociações entre Bizâncio e Roma, pois se haviam tornados os emissários e os representantes preferidos pelo papado.

Em 1210, o papa Inocêncio III reconheceu a obra franciscana, e o primaz da Itália, Honório III, promulgou a regra franciscana, dando oficialidade permanente à Ordem dos Frades Menores Observantes, em 1223. São Francisco morreu em 1226, e a sua rápida canonização em 1228, apenas dois anos após sua morte, releva que a ordem teve uma aceitação assaz positiva pela Igreja, tanto que, em 1288, o franciscano Girolamo d'Asti foi eleito papa, sob o nome de Nicolau IV.

De 1223, ano do reconhecimento pontifício da ordem, ao ano de 1500, marco do início da colonização europeia no Brasil, os irmãos menores lançaram-se às missões em todos os rincões do mundo conhecido. A principal motivação espiritual dos franciscanos era o martírio por Cristo, ou seja, dever-se-ia anunciar Jesus Cristo pelo exemplo de vida e pela heroicidade da morte.

Iriarte (1985) identifica três períodos na história das missões franciscanas. O primeiro é marcado pelo máximo de desenvolvimento em direção ao Oriente; o segundo caracterizado por certa decadência do ímpeto missionário na transição dos séculos XIV e XV; e o terceiro é um período de renovação, justamente a época da evangelização da África, da Índia e do Brasil.

A espiritualidade franciscana é caracterizada pelo seguimento de Cristo na pobreza e na humildade. Para São Francisco o Evangelho deveria ser a primeira Regra de sua fraternidade. Por essa razão os frades são denominados irmãos menores, mínimos. Outro traço da vida franciscana é a harmonia com a natureza, um sentimento de irmandade com toda a criação.

O lema franciscano: *Paz e Bem* manifesta o desejo de fraternidade com todos os seres humanos. A família franciscana põe-se a serviço de Deus e da Igreja de maneira incondicional, escolhem a extrema pobreza, vivendo de esmolas, por isso são denominados

mendicantes, e se negaram a qualquer prestígio, inclusive intelectual, existindo reservas diante da formação livresca dos frades. Conforme Iriarte (1985, p. 152):

O cristocentrismo é a nota característica de toda a espiritualidade medieval, sobretudo a partir de São Bernardo; porém, no ideal franciscano de santidade, o Cristo irmão se torna objeto de contemplação afetiva, a quem se acompanha e compartilha na humilhação e na pobreza, na alegria e na dor, sobretudo no sofrimento da Paixão.

A contemplação da Paixão de Cristo na vida espiritual dos menores é clara na valorização dos elementos padecentes presentes no Adro da igreja de S. Antônio que estamos estudando (Ilustração 1). O cruzeiro que serve como fronteira entre o espaço profano e sagrado evidencia o valor do sacrifício de Jesus, bem como os seis painéis que ladeiam o adro com cenas da Paixão.



Ilustração 1: Cenas da Paixão: I - A oração no Horto das Oliveiras. II - A traição e a prisão. III – A flagelação. IV – A coroação de espinhos. V – O escarnecimento - Ecce Homo. VI – Jesus carregando a cruz. Fonte: Acervo próprio.

O próprio emblema da ordem cravado no frontispício da igreja evidencia a identificação de São Francisco com o Cristo: as mãos cruzadas e chagadas envolvidas pelo

cordão com os nós que simbolizam os votos de pobreza, obediência e castidade, tendo a cruz no centro. Além do mais, a influência franciscana na liturgia e na devoção popular parece ter sido de grande importância. Segundo Iriarte (1985, p. 161):

Na piedade franciscana, a humanidade de Cristo não podia deixar de estar unida à *Virgem Maria*. Não falamos do entusiasmo com que se promoveu a devoção ao mistério da *Imaculada Conceição*, considerado, desde o início do século XIV, como insígnia e glória da Ordem. [...] Aos franciscanos parece dever-se a adição das palavras *Ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae* [Rogai por nós, pecadores, agora e na hora de nossa morte] na Ave-maria.

Também é atribuída aos franciscanos a difusão do culto aos Lugares Santos que depois da queda de Jerusalém foi substituída pela prática da *Via Crucis*¹⁵. A veneração à Sagrada Eucaristia, ao Nome de Jesus, ao Sagrado Coração de Jesus, a São José, pai putativo de Jesus, a São Joaquim e a Sant'Ana, pais da Virgem Maria, e a São Miguel Arcanjo igualmente é fruto da espiritualidade franciscana.

É interessante reconhecer, igualmente, a presença constante dos franciscanos na corte papal. Os frades gozaram de grande prestígio entre os papas e eram nomeados sacristãos, capelães, pregadores e confessores pontifícios. Muitos foram nomeados bispos outros tornaram-se papas: Nicolau IV, Alexandre V, Sixto IV e o antipapa¹⁶ Nicolau V. Além disso, aos menores eram frequentemente confiadas missões diplomáticas por todas as partes do mundo.

No que se refere à missão, parece-nos que entre os cristãos a pregação tinha um caráter penitencial e de conversão da vida, de abandono dos vícios, além da assistência espiritual e social aos desvalidos da sociedade. Conforme Iriarte (1985, p. 170):

Por sua própria origem e pelos caracteres de sua missão no mundo, a Ordem franciscana manifesta-se, desde o começo, como eminentemente social. O frade menor vive no meio do povo, participando de suas condições de vida, sensível às suas necessidades espirituais e temporais.

¹⁵ A *Via Crucis*, Caminho da Cruz, medita o percurso de Jesus desde a condenação até o Calvário. Esse exercício espiritual evoluiu no curso dos séculos XV, XVI e XVII, adotando diversas formas e variando o número de estações. Desde um mínimo de sete até o máximo de trinta e sete. Desde que, em 1686, Inocêncio XI concedeu indulgências à prática introduzida “pelos frades menores, custódios da Terra Santa”, prevaleceu com suas catorze estações, na forma atual. (Iriarte, 1985, p. 320)

¹⁶ Trata-se de alguém eleito Papa, mas cuja eleição é considerada ilegítima, opondo-se, assim, ao Papa reconhecido como canonicamente eleito. Algumas vezes tal situação causava cismas entre os fieis.

Outra característica da missão franciscana é aquela entre os não-cristãos. Essa é marcada pelo interesse em difundir a paz e o bem oriundos de Cristo e tinha como meta o martírio pela fé. Isso não significa que os frades iam lutar contra os infiéis, pois a principal pregação deveria ser o testemunho de vida, mas que deveriam estar prontos para derramar o próprio sangue pelo Evangelho. Assim aconselhava São Francisco (1983 p. 85):

E os irmãos que partirem poderão proceder de duas maneiras espiritualmente com os infiéis: O primeiro modo consiste em absterem-se de rixas e disputas, submetendo-se “a todos os homens por causa do Senhor”(1Pd 2,13) e confessando serem cristãos. O outro modo é anunciar a palavra de Deus quando o julgarem agradável ao Senhor. [...] E todos os irmãos – onde quer que estejam – consideram que se entregaram ao Senhor Jesus Cristo e lhe deram o direito sobre seus corpos. Por amor dele, devem expor-se aos inimigos, visíveis e invisíveis; pois diz o Senhor: “Quem perder a sua vida por causa de mim, salvá-la-á” (Mt 10, 23) para a vida eterna.

Atraído por tal espiritualidade, Santo Antônio, patrono da igreja e do convento de João Pessoa, decide entrar na fraternidade franciscana. Ele nasceu na cidade de Lisboa, em Portugal, no ano de 1195, tendo como nome de batismo Fernando de Bulhões e Taveira. Ainda jovem entrou na Ordem dos Cônegos Regulares em São Vicente de Fora, depois foi morar no mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, onde completou os estudos e possivelmente foi ordenado presbítero.

Em Coimbra também havia uma comunidade franciscana nos Olivais. O evento que despertou a decisão de S. Antônio de mudar de ordem foi a chegada dos corpos dos primeiros mártires franciscanos que foram pregar, enviados por São Francisco, no Marrocos, em 1220. Essa identificação com o Cristo até a morte o animou nos primeiros anos de sua vida franciscana, mas as contingências de sua saúde e as intempéries do tempo não o permitiram.

Ao entrar na Ordem Franciscana Fernando de Bulhões e Taveira escolhe para si o nome de Antônio, em homenagem ao eremita Santo Antão (nome equivalente a Antônio), cognominado de pai do monaquismo. Em uma tentativa de ir em missão ao Marrocos adoeceu e teve que retornar, contudo o navio teve que desviar-se para a Itália, onde Santo Antônio exerceu seu apostolado.

Santo Antônio procurou levar uma vida simples e humilde, mas por obediência teve que pregar em uma celebração e, assim, destacou-se como grande orador e conhecedor das Escrituras de modo que se tornou célebre por seus sermões e suas pregações, recebendo do

papa o epíteto de *Arca do Testamento*. (LOPES, 1947). Segundo Schlesinger & Porto (1995, p.197):

De 1224 a 1227 pregou ao sul da França, no foco da heresia dos cátaros ou albigenses. Em 1227 voltou para a Itália, continuando seu apostolado da palavra, que só terminaria com sua morte precoce a 13 de junho de 1231, aos trinta e seis anos de idade. Dez meses depois da morte, frei Antônio já era elevado às honras dos altares. Em 1946 Pio XII deu-lhe o título de doutor da Igreja¹⁷.

O Doutor Evangélico¹⁸ tornou-se egrégio não apenas pela sua oratória e vida exemplar, mas, também, pela sua fama de taumaturgo. A ele são atribuídos inúmeros milagres tanto em vida quanto depois de sua morte o que influenciou na celeridade e brevidade do seu processo de canonização, conforme afirma Lopes (1947, p. 96):

O bemaventurado Padre Santo Antônio logo desde o dia em que se passou desta vida ao gozo da face de Deus Nosso Senhor, começou de resplandecer com milagres e prodígios de espantar. Pelo que a cidade de Pádua julgou bem enviar solenes mensageiros ao senhor Papa Gregório IX a informá-lo de quanto se passava. E o senhor Papa, após diligente exame e madura ponderação, em dia de Pentecostes – haviam decorridos apenas onze meses depois da morte do servo de Deus – em cerimônia solene mandou ler perante a multidão dos Prelados e do povo a notícia dos ditos milagres, e aprovados que eles foram, fez o sinal da Cruz e em nome da Santíssima Trindade inscreveu o bem-aventurado Santo Antônio no catálogo dos Santos.

Assim, compreendemos que devido ao destaque dado a Santo Antônio como executor de prodígios miraculosos, o forro da capela mor, (Ilustração 2), é dedicado aos seus milagres. Desse modo, é possível conhecer seus feitos e suas obras exatamente pelas vinte cenas ali pintadas e escolhidas pelos construtores da igreja.

¹⁷ Título conferido a escritor eclesiástico notável pela santidade de sua vida, a retidão de sua ortodoxia e a qualidade de sua ciência. Posteriormente o título estendeu-se aos santos que exerceram pelo seu ensinamento um influxo decisivo na vida da Igreja. (SCHLESINGER & PORTO, 1995, p. 875).

¹⁸ Título concedido a Santo Antônio devido a sua intimidade e conhecimento dos textos evangélicos, revelados em suas pregações e escritos.



Ilustração 2: Episódios da vida de Santo Antônio e alguns milagres após sua morte. Teto da Capela mor. Fonte: Acervo próprio.

A função dessas pinturas vai além de servir como fonte informativa e biográfica, mas apresenta-se como instrumento de catequização, de evangelização e de educação dos fiéis que fazem parte das ordens franciscanas, bem como dos frequentadores do templo, portanto, compreendemos que o crente contemplá-las-á com um olhar de mistério, de fascinação e de temor.

Entre os vinte episódios retratados no teto, pudemos classificar tais imagens da seguinte maneira: quinze (15) descrições de milagres, tanto realizados enquanto vivo, quanto após sua morte; duas (2) cenas místico-contemplativas; duas (2) telas que desenvolvem atentados contra a vida do Santo, um espiritual e outro corporal; por fim, um (1) painel apresentando o vínculo de S. Antônio com S. Francisco. (Ver anexo I).

Consideramos importante destacar que as pinturas da nave da igreja retratam fatos da biografia de São Francisco, mas evidenciando seu processo de conversão e eventos mais biográficos, como seu nascimento e sua morte, enquanto que a pintura da capela-mor privilegia os milagres de Santo Antônio. Essa diferença na exibição dos temas hagiográficos nos faz supor como cada santo apresenta-se na sensibilidade dos fiéis. Santo Antônio, visto como o intercessor e milagreiro, enquanto São Francisco, é considerado sob o prisma de sua identificação como próprio Cristo, desde o nascimento até suas chagas.

Assim, cabe-nos resgatar o histórico da chegada dos frades missionários no Brasil, especialmente na Paraíba e o início de sua evangelização, particularmente, a sua estabilização através da construção de sua igreja e do convento.

1.2 A CHEGADA DOS FRANCISCANOS NO BRASIL, NA PARAÍBA E A CONSTRUÇÃO DE SEU CONVENTO

Impulsionados pelo ardor missionário, os franciscanos acompanhavam as viagens marítimas dos portugueses, o que permitiu que eles fossem os primeiros religiosos a chegar ao Brasil com Pedro Álvares Cabral em 1500, bem como os pioneiros a celebrarem a primeira missa, cuja presidência foi exercida pelo franciscano frei Henrique Soares de Coimbra.

Contudo, a missão só foi fundada em 1503, haja vista que a expedição de Cabral destinava-se às Índias. Os fundadores dessa missão morreram dois anos mais tardes pelas mãos dos índios. Conforme Iriarte (1985), os franciscanos foram os únicos evangelizadores do Brasil até 1549, quando chegaram os jesuítas e uniram-se aos frades menores.

A família franciscana logo após a morte de seu fundador dividiu-se em três ramos: os observantes¹⁹, os conventuais²⁰ e os capuchinhos²¹. A principal razão para essa divisão era a maneira de como vivenciar a Regra herdada de São Francisco. Em alguns momentos reivindicava-se maior austeridade e eremitismo dos frades, em outros valorizavam a vida comunitária, conventual, além de discutirem sobre a importância da missão e da vivência da pobreza, da humildade e da fraternidade. Dentre os três ramos franciscanos, foram os observantes, chamados frades menores ou simplesmente franciscanos, os primeiros a chegar ao Brasil. (IRIARTE, 1985).

Segundo Burity (2008), a cidade de Nossa Senhora das Neves, logo após denominada Filipeia de Nossa Senhora das Neves, ou Frederica, em 1634, em virtude da dominação holandesa, ou ainda Parahyba, após a restauração em 1654, e, a partir de 1930, João Pessoa, crescia tendo por base de sua economia a cultura da cana e, como princípio aglutinador de seus costumes e de sua vida social, a fé cristã difundida pelas ordens religiosas, entre elas a

¹⁹ A Ordem Franciscana adotou para os observantes as constituições martinianas de 1430 e barcelonenses de 1451. Esse ramo observante surgiu na Itália, França e Espanha no século XV. (SCHLESINGER & PORTO, 1995).

²⁰ Os frades franciscanos conventuais surgiram mediante a Bula *Cum Tanquam Verit* de 1250 de Inocêncio IV. São também conhecidos como “Minoriti”. (SCHLESINGER & PORTO, 1995).

²¹ Fundada em 1528 por Matteo Baschi, frade menor observante. Buscava reencontrar o espírito franciscano primitivo (pobreza total, vida eremita, liberdade de pregação). Foi aprovado por Clemente VII. O hábito dos capuchinhos é o mesmo dos franciscanos, com o capuz mais longo e uma corda branca na cintura. (SCHLESINGER & PORTO, 1995).

franciscana que, em 1589, já iniciava a construção de um dos maiores monumentos barrocos da América Latina, a igreja de S. Antônio e o seu convento.

Conforme Lima (2009), a vinda dos franciscanos à Paraíba ocorreu em 1589, e o ano de 1590 é considerado como sendo o ano da oficialização do convento, isto é, o mesmo se constitui como uma casa de forma organizada hierarquicamente. Os frades instalaram-se na Paraíba a pedido dos colonos da cidade, da Câmara e do Governador Frutuoso Barbosa (1588-1591) com o objetivo não apenas de uma ação religiosa, mas também catequética e pacificadora, visto que a população da nova área urbana sentia-se temerosa diante da agressividade dos aborígines.

Feita a aceitação da casa e escolhido o local, o Padre Frei Melchior de Santa Catarina, que foi o primeiro custódio da nova Custódia de Santo Antônio do Brasil, com sede na cidade de Olinda-PE, iniciou a construção do convento que, a princípio, teve caráter provisório, possuindo apenas doze celas, claustro, oficinas e oratório, construídos de taipa. O lugar escolhido por Frei Melchior para a edificação da casa religiosa é o mesmo onde esta se encontra atualmente. Os religiosos da Ordem de São Francisco residiram no convento até o ano de 1885.

A escolha do local para a construção do convento insere-se na tradição da espiritualidade franciscana e das demais ordens religiosas, bem como corresponde as suas atribuições tanto religiosas quanto civis e políticas, conforme afirma Ferreira-Alves (2008, p.19):

Como a maioria das ordens religiosas no Brasil Colonial, os franciscanos situaram seus conventos e igrejas em elevações junto ao mar, enseada, lagoa ou foz de rio, impondo-os como elemento de destaque e ponto de referência na paisagem e população locais, quer por seu valor simbólico de representantes de uma Igreja a serviço de Portugal, mas também como elemento de proteção frente a eventuais ameaças de invasão estrangeira. Contudo, o faziam para além dos limites urbanos, em busca de um maior contacto com a natureza, que a Ordem privilegiava. (...) Na antiga cidade da Parahyba (atual capital João Pessoa), o Convento-Igreja de Santo Antônio representa uma das mais complexas e belas edificações barrocas no Brasil. Foi situado afastado da costa, mas acabou por se constituir no próprio centro urbano, a partir do adro transformado em Largo, que inclusive nomeou e de onde, até hoje, partem as procissões.

De 1589 a 1619, os irmãos menores lançaram a semente do cristianismo e da civilização européia em cujos esteios a cidade recém-fundada desenvolveu-se, a capital da

capitania real da Paraíba. O método de evangelização estava, de certa forma, condicionado ao projeto colonizador, ao qual os frades deviam adaptar-se.

Devido ao desenvolvimento econômico e técnico, bem como pelas mudanças políticas e sociais é possível identificar ciclos que caracterizam as construções franciscanas e coloniais, revelando como a arquitetura e a arte estão em consonância com os eventos e as vicissitudes da vida cotidiana e social, de acordo com Ferreira-Alves (2008, p.22):

O primeiro ciclo construtivo franciscano no Brasil caracterizou-se por edifícios pobres, conforme o que inicialmente era defendido pela Ordem, mas suas igrejas primitivas já possuíam torre e eram sempre precedidas de um alpendre, devido às condições climáticas da colônia. O segundo ciclo pode-se dizer que foi o de esplendor da arquitetura conventual franciscana do nordeste, período que se inicia a partir da expulsão dos holandeses do Nordeste, em 1654 e segue até meados do século XVIII. Este ciclo corresponde ao período de grande expansão e enriquecimento das ordens religiosas monásticas no território colonial, acompanhando o movimento da Coroa de Portugal que, desde a libertação dos oitenta anos de dominação espanhola, em 1640, investia cada vez mais no Brasil, elevando-o inclusive à condição de vice-reino de Portugal e dos Algarves. Os conventos franciscanos passam a ter dois andares, ainda que a distribuição dos cômodos seguisse a orientação anterior: início a partir do claustro, o epicentro do edifício – um pátio quadrangular, cercado por galerias abertas, com jardim e fonte central, como a simbolizar um sentido edênico e místico da existência, segundo o pensamento franciscano. Dentro desse espírito, as construções que o margeiam representam, em cada lado, uma dimensão específica da vida humana: a social, a animal, a intelectual e a espiritual.

Além desses ciclos da arquitetura eclesiástica, divide-se o trabalho e o investimento decorativo em quatro etapas, em ciclos que mais uma vez revelam a influência da cultura da metrópole e do desenvolvimento socioeconômico da colônia.

A primeira fase decorativa abrange os retábulos construídos nas primeiras décadas do século XVII com traços do estilo maneirista e indícios da transição barroca. O segundo ciclo compreende a fase barroca da metrópole portuguesa, ou seja, meados do século XVII e início do século XVIII, bem como a fase aurífera do Brasil. Esse ciclo, segundo Ferreira-Alves (2008, p.25):

Desenvolve formas opulentas que, em muitos casos, se estendem como uma vegetação pelas paredes e molduras dos tetos em caixotão, onde prioritariamente a pintura se atém. A estrutura retabular é dinâmica e cenográfica, articulada em um só corpo sustentado por colunas espiraladas, movimento que se prolonga no frontão em arquivoltas concêntricas e circunscreve um grande camarim central, destinado a conter, em majestade, a imagem devocional do altar. O fecho do frontão, em geral, é arrematado com o emblema da Ordem de São Francisco. Os motivos ornamentais referem à iconografia cristã, num vocabulário naturalista predominantemente

fitomorfo, como a folha de acanto símbolo do heroísmo) e a parra (vinho eucarístico), das quais emergem figurinhas angélicas (mensageiros do amor divino) e o pássaro pelicano (sangue de Cristo).

Porém, já o terceiro ciclo decorativo abarca o período de D. João V (1707- 1750) e caracteriza-se por uma influência do barroco romano. Essa fase destaca o dinamismo e o movimento cenográfico e adota a estatuária. O quarto ciclo corresponde à transição do barroco para o rococó, revelando influências asiáticas e africanas, conjugando elementos sagrados tradicionais europeus e profanos fruto do espírito explorador e missionário. (FERREIRA-ALVES, 2008).

Em virtude de contendas com os membros da Companhia de Jesus²², os jesuítas, do desentendimento com o Governador Feliciano Coelho de Carvalho e de inúmeras reclamações geradas pelos colonos, os frades menores retiraram-se, em 1619, da catequese dos nativos, entregando-a ao Clero Secular e a outras Ordens Religiosas (Benedictinos²³ e Carmelitas²⁴), e passaram a exercer uma presença mais conventual, ou seja, dedicaram-se exclusivamente a ministrar o culto e os sacramentos para os moradores da cidade de Filipeia de Nossa Senhora das Neves.

A respeito das diferenças entre os franciscanos e jesuítas, bem como das demais ordens, alcance missionário e inserção no cotidiano do colono e do aborígene, suspeitamos ter sido a ordem dos frades menores mais popular e espreiada que a Companhia de Jesus. É interessante o que Freyre (2006, p. 215) argumenta:

[...] o missionário ideal para um povo comunista nas tendências e rebelde ao ensino intelectual como o indígena da América teria sido o franciscano. Pelo menos o franciscano em teoria; inimigo do intelectualismo; lírico na sua simplicidade, amigo das artes manuais e das pequenas indústrias; e quase animista e totemista na sua relação com a Natureza, com a vida animal e vegetal. [...] Que para os indígenas teria sido melhor o sistema franciscano que o dos jesuítas parece-nos evidente.

²² A Companhia de Jesus, cujos membros são chamados de jesuítas, foi fundada pelo espanhol Santo Inácio de Loyola em Paris, onde estudou. Estabelecido em Roma, colocou sua companhia, como um “exército”, à disposição do Papa, para a defesa da fé, para a reforma da Igreja e para a obra missionária.

²³ Monges da Ordem de São Bento. Sua fundação remonta à criação do mosteiro de Monte Cassino em 529.

²⁴ Ordem fundada no Monte Carmelo na Palestina em 1207 e aprovada pelo papa Inocêncio IV em 1245.

Em 1631, os holandeses tentaram invadir a Paraíba, mas foram debelados pelos portugueses, entretanto, em 1634, os holandeses conseguiram tomar o Forte de Santa Catarina e, por consequência, impuseram seu domínio sobre a Capitania da Paraíba. O Governador Antônio de Albuquerque e os religiosos do Convento de S. Antônio abandonaram a cidade de Filipeia de Nossa Senhora das Neves e refugiaram-se no Cabo de Santo Agostinho em Pernambuco.

Ao tomarem a Paraíba, os batavos fizeram do convento de Santo Antônio seu quartel-general e residência do Governador, mudaram o nome da cidade para Frederica, em honra a Frederico, Príncipe de Orange, e escolheram, como Governador das capitanias da Paraíba e do Rio Grande do Norte, o Conselheiro político Servaes Carpentier. Em 1655, após a expulsão dos flamengos, os frades retornam ao Convento de S. Antônio. (BURITY, 2008)

A partir do início do século XVIII, com a guardiania de Frei Hilário da Visitação (1702-1703), inicia-se um dos mais importantes períodos da arte barroca na Paraíba, mediante a continuação da construção do Convento de Santo Antônio e especialmente de sua Igreja. Com efeito, segundo os dados históricos e as críticas de especialistas, as obras mais marcantes do barroco paraibano são desse século, como, por exemplo, a entrada monumental do conjunto, o frontispício da igreja, o cruzeiro, a torre, as pinturas do forro, os azulejos interiores, a fonte de Santo Antônio (PARAÍBA, 1990). Em 1859 o Imperador D. Pedro II visitou a Paraíba, e o convento preparou-se para recebê-lo com algumas obras de reparo.

Segundo Burity (2008), aos nove de julho de 1886, o Provincial Frei Antônio de São Camilo cedeu o Convento para o Governo do Estado, com o escopo de o edifício servir para aquartelamento da Companhia de Aprendizes Marinheiros. Segundo o cônego Francisco Lima (2007), Dom Adauto, primeiro bispo da Paraíba, conseguiu, em 1894, do provincial dos franciscanos a transferência do domínio útil do convento de S. Antônio com o fim de nele estabelecer o seminário para a formação dos novos padres.

O seminário funcionou no convento até o ano de 1965, quando foi transferido para alhures, exatamente para o bairro de Miramar. Em 1968, foi feita uma restauração superficial de alguns ambientes conventuais, transformando-o, então, no Museu Escola e Sacro do Estado da Paraíba. Atualmente o conjunto arquitetônico é denominado Centro Cultural de São Francisco.

Atualmente, a igreja de Santo Antônio, componente do Centro Cultural de São Francisco é mantida por termo de convênio que envolve a Arquidiocese da Paraíba, o Estado da Paraíba, Prefeitura Municipal de João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e a Ordem Franciscana Secular.

2 O BARROCO

É claro que em relação ao barroco no Brasil sempre se presta preito de admiração à S. Bento do Rio de Janeiro, à Capela Dourada do Recife, a Santo Antônio de João Pessoa, como à Ordem Terceira de S. Francisco de Salvador.

Aracy Amaral (1981)

Para compreensão do nosso estudo, julgamos necessária tecer uma breve apresentação do contexto social europeu que gestou a arte barroca, as suas peripécias históricas e as suas discussões filosóficas e intelectuais. Em seguida, descreveremos resumidamente algumas características artísticas do barroco, a sua pintura, a sua escultura e a sua arquitetura. Por fim nos deteremos na caracterização do barroco tropical, seu diferencial da matriz europeia e seus traços peculiares no Brasil, já nos detendo na apreciação de nosso corpus de estudo que é a igreja de S. Antônio.

2.1 A CONJUNTURA DO BARROCO

Chamamos barroco ao período cultural que vai desde o fim do século XVI, próximo ao encerramento do Concílio de Trento²⁵, até meados do XVII, na Europa; com a eclosão da Revolução Francesa, e começo do XIX, na América Latina, e que na sua fase final se funde com o Rococó, quando ocorre a retomada dos ideais clássicos. Segundo Conti (1986) essa diferença de datas deve-se não só à distância geográfica, como também históricas.

Desse modo, reconhece-se que a arte barroca mantém um vínculo mais estreito com os países mais católicos do que protestantes, com aqueles mais caudatários ao Papa do que aqueles que, ainda que católicos, adotavam uma política religiosa mais independente, como a França, e mais com países de características feudais e rurais, como a Espanha e a Alemanha Meridional, do que aqueles que se tornaram mais industrializados, a exemplo da Inglaterra.

Parece-nos interessante destacar que, haja vista o barroco ter se desenvolvido mais em países aliados a Roma, na França católica o destaque dessa arte não se deu nas igrejas, que são

²⁵ O Concílio de Trento, uma reunião dos bispos católicos, foi convocado pelo papa Paulo III, em 1545, na cidade de Trento, para enfrentar a revolta protestante e as constantes guerras entre os reis católicos da Europa. O Concílio foi encerrado por Pio IV em 1563. (THOMAS, 1999)

reconhecidas pela arte gótica, mas o barroco foi uma arte, mormente profana, melhor, real. São os palácios da realeza e da aristocracia que são os símbolos do barroco francês.

A arte que primeiramente se supõe ser religiosa tomou dimensões claramente políticas, urbanas e sociais. Quando o barroco surgiu na igreja dos jesuítas em Roma tinha a intenção clara de propagar a fé, encantar os incrédulos e assombrar os infiéis, igualmente, a aristocracia o utiliza para sedimentar sua influência, manifestar seu poder e inibir os opositores. Barboza-Filho (2006) afirma que o programa barroco ibérico, apesar de se exercitar de modo claro na religião, é fundamentalmente político, no sentido de uma busca incansável do poder e da ordem.

Segundo a conjuntura da História Geral, a arte barroca está inserida no período referente ao apogeu do *ancien regime*; à disputa pelo poder, entre os Estados Absolutistas europeus; aos embates intelectuais suscitados pelo novo conhecimento da Natureza, pela hipótese heliocêntrica de Copérnico e pela dúvida hiperbólica de Descartes; às últimas fases da Contra-Reforma; ao Iluminismo e ao nascedouro da ciência moderna. Durand (1989, p. 69) recapitula bem esse panorama:

O Grande Cisma do Ocidente no final do século XIV, quando se vê a cristandade dividida entre três papas; o conflito entre a Reforma Protestante e a Contra Reforma Católica ao fim do século XVI; o cisma ideológico entre o racionalismo enciclopédico e o pré-romantismo de Rousseau balizado pelo ornamento rococó e pelos jardins à inglesa, enfim a divisão da Europa desde o classicismo de Bonaparte, entre a França e a coalizão “romântica” [...] Conflitos profundos, mas, sobretudo, nesse momento de questionamentos, reconfiguração da espiritualidade sobre um solo secularizado: o religioso e o profano compenetraram-se reciprocamente como a tensão entre dois contrafortes²⁶

O barroco nasceu como estilo caracterizado pela exuberância das formas e pela pompa litúrgico-ornamental. É o estilo artístico que serviu para a reafirmação, em glória e em circunstância, do poder da Igreja no mundo, bem como para a consolidação das monarquias

²⁶ Grand Schisme d'Occident à la fin du XIV siècle où l'on voit en 1409 la chrétienté divisée entre trois papes, conflit de la Réforme et de la Contre-Réforme à la fin du XIV siècle, schisme idéologique entre le rationalisme encyclopédique et le préromantisme de Rousseau derrière l'ornement rococo et les jardins à l'anglaise, enfin division de l'Europe, dès Bonaparte le classique, entre la France et la coalition “romantique”... Conflits profonds, mais surtout en ces moments de remise en question, ressourcement de la spiritualité sur un souchage séculier: le religieux et réciproquement le profane se compénètrent tout en s'arc-boutant l'un contre l'autre. (DURAND, 1989, p. 69).

europeias. Esse estilo artístico é a síntese de uma progressão dialética, superação da antinomia aparente entre o tradicionalismo do medievo, centrado em Deus, e o conhecimento renascentista moderno, centrado nos valores do mundo, no homem.

A arte barroca é um espelho claro do alargamento e da expansão do mundo moderno. Dilatação não apenas geográfica, com as descobertas do novo mundo e do caminho para as Índias, mas também intelectual, com a valorização do racionalismo, além da quebra da hegemonia religiosa católica com as reformas protestantes.

Há um desequilíbrio na ordem social e o barroco justamente será o interprete desse desajustamento, dessa euforia provocada pelas novas realidades que surgiam e foi, inclusive, o arauto dos medos, dos pesadelos e dos temores que tanta mudança causou na compreensão das pessoas simultaneamente protagonistas e vítimas dessas turbulências.

É importante reiterar que o barroco surge com motivação religiosa, com o escopo de encantar os fiéis e reconquistá-los para a fé católica. Tanto o é que a primeira igreja barroca é justamente a da Companhia de Jesus que foi imprescindível no processo da Contra-Reforma. Posteriormente, o barroco tornou-se uma arte urbana e palaciana, um instrumento das monarquias para a consolidação de seu poder. Desse modo, compreendemos o barroco como uma arte política e religiosa. Como afirma Navarro (1998, p. 6):

O barroco não foi unicamente a arte da contra-reforma. Ao longo do século XVII consolidaram-se na Europa as monarquias absolutistas baseadas na tese de que os reis eram representantes de Deus e das aspirações nacionais. Em França, esse fenômeno adquiriu durante o reinado de Luis XIV – o Rei Sol – uma força única que chegou a atingir o poder da Igreja, cujos interesses deviam coincidir com os da Coroa.

Poderíamos questionar a razão do uso da arte para o fortalecimento das monarquias, pois o fundamento de quaisquer sistemas políticos deveria ser o pacto social, a razão, contudo a objetividade parece não ser suficiente para justificar a consolidação das normas e a outorga a um indivíduo da potestade regente.

Nessa trilha a arte assume uma função essencial de manifestação do imaginário social contribuindo para a realização das finalidades do político, bem como para provocar resistências e embates contra líderes estranhos à demanda de um povo. O barroco coincidiu

justamente com o fortalecimento de muitas monarquias e foi provavelmente a arte com mais apelo popular (KITSON, 1978).

Faz-se mister destacar também a relação entre o poder político e o religioso, pois a autoridade política e civil era considerada como emanção do poderio divino. O que nos faz perceber que o barroco serviu explicita e implicitamente ao encantamento e à manifestação do sobrenatural. Wunenburger (2003, p.241) afirma:

Ao inventar o político, as sociedades inventaram antes de mais um poder absoluto que excede a autoridade natural, psicológica, e que só tem sentido quando considerado análogo a um outro poder, o de um deus. Somente uma pessoa semelhante ao(s) deus(es), consubstancial, pode ser dotada de um poder capaz de se impor a uma multidão de seres diferentes. O poder político já não é, na sua emergência, o de um homem, mas sim o de um filho de deus.

No Brasil vale ressaltar o atraso com que essa expressão artística chegou. Como é sabido, nos dois primeiros séculos da colonização portuguesa não houve um desenvolvimento das artes em nosso país. O principal interesse era consolidar o domínio português, rechaçar as invasões de outras nações interessadas na colônia e desestabilizar a resistência indígena. De todo modo, a arte incipiente brasileira inspirou os fortins de defesa, ou seja, ações políticas e militares.

Nos primórdios da conquista europeia a literatura era basicamente informativa comunicando os achados e as peculiaridades da nova terra. As edificações tinham o fim de proteger o novel território, principalmente por fortins e fortalezas. As casas civis eram modestas e simples, pois se tinha em mente a fragilidade inicial das instituições portuguesas frente ao ataque dos aborígenes.

Como citamos anteriormente, na Europa o barroco é conhecido tanto pelas obras religiosas e sacras, quanto pelas construções de palácios e pelos projetos urbanísticos. Em plagas brasileiras, peculiarmente, não se deu destaque a nenhuma obra barroca profana, mas aqui esta é uma arte eminentemente religiosa e arquitetural.

Famosas são as igrejas do nordeste, principalmente nos grandes centros econômicos de antanho como Salvador e Recife, e as igrejas mineiras, local para onde se deslocou o poder econômico e político colonial. Percebe-se que só se notabilizaram as construções

eclesiásticas, mas estas serviam de instrumento de exaltação dos grupos políticos e econômicos que se congregavam nas confrarias e nas irmandades. Bardi (1975, p. 56) afirma:

As irmandades exerciam uma atividade administrativa e artística regulada burocraticamente, às vezes em contraste com as Ordens, tornando-se fator determinante de novas construções religiosas. O desejo de privilégios materiais e espirituais e a emulação de brilhar levavam as duas instituições a rivalizar no edificar e decorar igrejas. Vários Livros de Termo de Confrarias confirmam que a grandiosidade de uma igreja dependia bastante destas rivalidades. Os artistas eram disputados e razoavelmente retribuídos.

As igrejas mais soberbas em ricos ornamentos são exatamente as ligadas às ordens seculares e às irmandades. Emblemática é a igreja dos membros do sodalício da ordem terceira franciscana Salvador. Peculiar é que o barroco sendo originado com os jesuítas, no Brasil são os franciscanos que se tornam célebres com tal estilo. Provavelmente isso se deve à popularidade dos frades menores.

O pulular de inúmeras agremiações religiosas pode estar vinculada com a espiritualidade denominada *devotio moderna* que preconizava o seguimento e a imitação da vida de Cristo e da dos primeiros discípulos. É um período de grandes ofertas pecuniárias às igrejas inspiradas pela solidariedade dos tempos apostólicos.

O barroco foi o meio pelo qual se evidenciou a valorização do espiritual em detrimento do efêmero e do fugaz. A ostentação dourada do barroco era um anúncio dos bens celestes que não se corrompem. A pobreza franciscana, desse modo, não se chocava com tal fausto decorativo.

Isso revela a importância da ordem franciscana para a sociedade colonial e portuguesa. É justamente uma ordem não intelectualizada e valorizadora da natureza que encontra maior aceitação entre os colonos. Existiam razões conflitantes entre os jesuítas e a coroa portuguesa, que não é o interesse de nosso trabalho, mas isso não diminui a ressonância existente entre a espiritualidade franciscana e a evangelização dos indígenas.

Desse modo consideramos haver forte correlação na sociedade entre os poderes civil, político e religioso. Diferentemente da Europa que lutava pela laicização da política e da sociedade, no Brasil crença católica e cidadania eram um binômio inseparável. Talvez por essa razão não tenha havido uma disputa entre edificações barrocas profanas e religiosas.

O corpus de nosso estudo é a igreja barroca de Santo Antônio, contudo o estilo barroco teve origem em uma igreja jesuíta, Ordem fundada no século XVI, enquanto que a franciscana o foi no século XIII. Por essa razão não é arte barroca a mais ligada aos franciscanos, mas a gótica. Como o Brasil foi colonizado na época moderna e era o barroco a arte vigente, não se pode estranhar que a igreja dos frades menores tenha adotado tal estilo artístico. Sobre a contribuição franciscana para as artes Iriarte (1985, p. 207) afirma:

Historiadores de fama atribuem ao franciscanismo o mérito principal nas origens do renascimento italiano e na trajetória da arte gótica europeia. Renan chama São Francisco de “O pai da arte italiana”. O espírito franciscano, ao encarnar toda a gama das novas aspirações sociais e religiosas, ao introduzir, sobretudo, uma visão da vida, uma nova reinterpretação e revalorização do homem e da natureza, muito contribuiu para criar novos modos de expressão e novos roteiros para o belo ideal. Sem renegar o idealismo medieval, nem a inspiração cristã, a arte sob influência franciscana avança para o subjetivismo sem deixar de crer, e para o naturalismo sem deixar de adorar.

Depois de termos apresentado uma breve contextualização do barroco europeu e do brasileiro abordaremos quais são as características desse estilo que atingiu todas as formas de expressão artística, inclusive conjugando-as em uma única obra artística.

2.2 AS CARACTERÍSTICAS DO BARROCO

Conforme havemos a discutir, onde o ambiente cultural, religioso e político assemelhava-se ao italiano, o barroco era bem acolhido e espalhava-se rapidamente, enquanto era recusado nos locais onde tais princípios divergiam. O estilo que define essa etapa não é unitário, compreende esforços tão diferentes e contrapostos e, embora apareça na Itália, surge de forma muito variada nos países europeus devido às condições sociopolíticas, a diferentes crenças religiosas e às peculiaridades de cada um deles.

O adjetivo “barroco” foi utilizado inicialmente pelos neoclássicos franceses para designar pejorativamente as tendências do século XVII, que combatiam e que desejavam ridicularizar, considerando as suas formas artificiosas, exageradas, absurdas, em resumo, a encarnação do mau gosto.

O termo escolhido para classificar essas tendências está relacionado com a palavra portuguesa “barroca” que significa pedra irregular, “barroco” ou rocha granítica, da qual deriva barrocal, campo agreste cheio de pedras irregulares, e também se quis associar a “baroco”, figura de um silogismo lógico de grande complexidade. (CAMACHO, 1997).

A complexidade do barroco é evidente em sua forma literária, principalmente pelo conceitualismo, pelas inversões, pelos hipérbatos, pelas metáforas e pelas hipérboles. Não é uma leitura simples e de compreensão imediata. É uma literatura repleta de imagens que visam seduzir, assustar e persuadir o leitor/ouvinte.

Não menos complexos são os edifícios barrocos, principalmente as igrejas. Há uma pletora de imagens, de cores, de detalhes de movimentos, em que prevalecem o brilho ofuscante do ouro e o excesso inebriante de imagens de Cristo, da Virgem e dos santos. Contemplar um templo barroco sempre é uma atividade fatigante e sedutora.

O barroco é uma ação contra o puritanismo, contra o iconoclasmo, contra a pobreza evangélica, contra o realismo protestante, contudo faz um apelo à voluptuosidade das emoções, ao excesso de material e à ilusão ocular, *trompe l'oeil*²⁷, das pinturas. Há uma busca da profundidade por meio da aparência, existe um movimento do interior ao exterior. Maffesoli (1996) afirma que o interesse do barroco é mostrar que há uma harmonia superior, é a harmonia que integra a desarmonia, a dor.

Integrar a dor, ao nosso entender, é legitimar que é possível conhecer as leis da natureza sem profanar o mistério da divindade, é ser racionalista sem suplantar a fé e defender a estabilidade da política, sem identificá-la com uma panaceia miraculosa, é denunciar a fugacidade do tempo e da vida sem renegar a necessidade de viver bem e de criar valores.

Pode-se reconhecer dois tipos de barroco, um de “esquerda” caracterizado pela virtude, da riqueza, do maneirismo, e o barroco de “direita” configurado pela emoção da alma, pela expressão ardente dos corpos. Conforme Kitson (1978) toda arte apela, nas mais variadas medidas, tanto à emoção, quanto à mente, mas é o Barroco, sobretudo, que recorre ao apelo emocional como um meio de alcançar a mente. É uma arte orientada eminentemente para o espectador.

²⁷ Efeito pictórico que provoca uma ilusão de ótica, geralmente uma percepção de movimento ou de profundidade da cena.

Além do apelo emocional, a arte barroca é caracterizadamente anuente ao princípio da autoridade e da hierarquia. Evidenciamos tal atributo no frontispício da igreja de S. Antônio, pois sua fachada é modelada segundo um sistema hierárquico, com um clímax, no seu ponto culminante, ou próximo a ele, onde figura o brasão da ordem franciscana, e cada parte do conjunto relaciona-se com outra em uma ordem decrescente de importância.

A arquitetura barroca impõe-se pela suntuosidade, tanto no interior como no exterior, as pequenas igrejas concentram essa magnificência em aspectos experimentais, emocionais e simbólicos. Os edifícios destacam-se pela sua expressão ornamental, pela combinação e profusão da decoração plástica e arquitetônica e pela cor. (CAMACHO 1997)

Os entabulamentos, remate da estrutura mural, em vez de continuarem retos curvam-se, deslocam-se ou degeneram em formas contrárias à sua própria forma, e os frontões abrem-se oferecendo as maiores fantasias. A parede adquire significado dinâmico através de um rico repertório de formas côncavo-convexas. Camacho (1997, p.15) afirma:

A ideia de “continuo espacial” é fundamental na cenografia teatral, onde se procura a união entre espaço em perspectiva do cenário e o espaço real do auditório. De um modo geral, é evidente a ligação da cultura barroca ao teatro; a Igreja reforça a teatralidade das funções litúrgicas, e as celebrações, religiosas e profanas, requerem montagens espetaculares, com grandiosas decorações onde apesar do caráter efêmero, colaboravam os artistas de maior destaque.

Uma das características intrínseca da alma barroca é a conjunção dos componentes plásticos com o espaço e com a luz, serviçal de uma ideia, com o escopo de transmitir uma mensagem. Propicia-se um encontro do espírito com a divindade por meio da arquitetura, da expressividade das imagens, do fausto da decoração, do estarecimento cenográfico e da sublimidade musical, principalmente a do órgão.

Há uma associação das expressões artísticas e um anuviamento de suas distinções. Como afirma Kitson (1978, p.34):

A arquitetura tornou-se mais escultural, a escultura mais pictórica e a própria pintura, mais estritamente interessadas nas aparências visuais, isto é, por uma ênfase maior na luz, na sombra, e na cor do que na forma e na linha, a pintura acabou reproduzindo mais fielmente o que os olhos viam, em oposição ao que se sabia estar ali.

A escultura barroca assumiu a função de portador dos ideais católicos, pois proporcionava a contemplação com grande realismo dos grandes protagonistas da fé e conhecer as suas virtudes heroicas. A escultura fomentava a visão melíflua e íntima da vida e

da infância de Cristo. No âmbito secular eram famosos os retratos pessoais, haja vista servir como a exaltação do figurado na obra. (CAMACHO 1997)

Os temas clássicos são recorrentes na escultura barroca, além da representação dos santos e da retratação da elite desse tempo. A mitologia era sempre um tema presente entre os artistas barrocos. As igrejas barrocas estão repletas de referências mitológicas.

Na pintura barroca há uma disposição para a representação verossímil do Humano e da natureza. Tal interesse pela natureza desde os primórdios da pintura barroca ao término do século XVI coincide com a valorização das práticas experimentais da ciência e com a filosofia vigente na época. O ilusionismo, o *trompe l'oeil*, é típico desse momento.

A pintura tenta captar o psicológico e o emocional, mas sem desembocar no vulgar. É uma expressão artística com a intenção de provocar no observador os sentimentos figurados na obra. Nesse estio a luz é um dos elementos essenciais do barroco, seja uma luz real sobre os objetos, seja o jogo de claro-luz nas telas.

2.3 O BARROCO TROPICAL

Transmigrado para o Brasil, além de cumprir na plenitude seu ideário de fundir, num mesmo objeto de arte, o caráter religioso de sua inspiração ideológica, o caráter lúdico, o barroco evoluiria do excesso da aristocracia da arte europeia, para uma forma nova de expressão, uma arquitetura de igrejas sem cúpulas, porque tornara-se arte do povo. (SANT'ANNA, 1997). Contudo o nosso barroco assume características próprias, conforme afirma Barboza Filho (2006, p. 17):

O que herdamos do barroco ibérico não foram as formas de vida e as crenças peninsulares, mas a linguagem do barroco, com sua natureza estética, com sua capacidade de integrar antagonismos e diferenças, com sua veemência teatral e seu voluntarismo. Ou seja, a nossa arché é a linguagem verista da arte, livre de uma percepção trágica da vida, característica do espírito peninsular, obrigado a encerrar a tradição no moderno. Nascemos livres desse confronto insolúvel de valores, e sequer nos sabíamos medievais ou modernos, obrigados pela vida e pela necessidade a construir uma sociedade. Por isso mesmo a força do barroquismo tropical alimenta-se de um poderoso *pathos* construtivista, associado à potência integradora da linguagem dos sentimentos. A capacidade gnóstica e verista do barroco se reorienta decididamente para imaginar e certificar as possibilidades de construção de uma sociedade específica e nova em relação às originais.

No século XVI a arte brasileira se desenvolveu através de uma sequência de contrastes e vicissitudes: consolidação das capitanias, experiência escravocrata, defesa para assegurar a Colônia à Coroa, instauração do sistema fiscal-burocrático, sedimento das Ordens religiosas, formação de uma economia própria, entre outras.

Conforme Bardi (1975), no fim desse século afirmam-se mais marcadamente o bem-estar e a procura do requinte e da distinção. O luxo abole-se diretamente nos ambientes-símbolos da sociedade em formação, as igrejas. A Igreja exerceu grande força civilizadora no Brasil colônia.

No século XVII, no Brasil, as Ordens religiosas competem entre si para apresentar templos imponentes e carregados o mais possível de riqueza. O povo continua em casas, quando realmente delas se trata, simples, com ornamentos despretensiosos, resultado da sobriedade a ser mantida em um viver repleto de problemas mais urgentes.

Isso não significa que não havia investimento em outras edificações, pois como ressalta Tirapeli (2006) as primeiras construções no país visavam a fortificação e a proteção do novo território, por conseguinte os primeiros arquitetos eram militares. Posteriormente chegam os padres, principalmente os jesuítas, que fundam cidades e constroem igrejas e conventos.

Apenas no século XVIII, com a vida mais fácil e segura, que a construção civil perderá seu acanhamento. A arte não se desliga das circunstâncias da vida. Interligando vida e arte, as especulações da fantasia podem pairar em níveis contemplativos de brilhante gozo espiritual, com todas as preferências possíveis.

Compreendemos que a arte é a revelação da profundidade do ser humano através da aparência, da forma e das expressões variadas. Interessante perceber que os templos católicos no nordeste eram mais sóbrios antes das invasões batavas. Com a expulsão destes parece que houve uma retomada do orgulho social e nacional por meio da reconstrução das igrejas com uma maior pompa e riqueza.

Reconstruí-las foi restaurar o brio próprio e anunciar a vitória sobre as intempéries e vicissitudes sofridas. Reconhecemos nessa atitude uma referência ao que é exposto no texto bíblico do profeta Ageu: “A glória deste segundo templo será maior que a do primeiro”.

Pode-se dizer que o Nordeste elege as preferências de quem enxerga a consideração da arte com o estupor por tudo o que o ser humano engendra. O barroco nordestino é uma expressão da paixão, entendida como padecimento e gozo. Segundo Bardi (1975, p.58):

Na Paraíba, depois da derrota holandesa a recuperação não demorou. João Pessoa, fustigada pelas guerras das invasões, pelos corsários e pelos ataques dos índios, alinha na história da arquitetura a mais esplendida das igrejas franciscanas, a do Convento de Santo Antônio, iniciada em fins do século XVI, acabada em 1608 e reformada no início do século XVIII.

O século XVII é um tempo em que a coincidência entre a ideia plástica e a realidade da natureza é inspiradora, tornando-se, nos trópicos, um fato místico. A floresta luxuriante de folhagens e de flores, repleta de imprevistos e de cores, de difícil acesso, dramática, sombria, sugere a polemização do dilema teológico: Paraíso ou Inferno? Maffesoli (1996) afirma:

De fato, se o barroco escapa, pela desordem, ao estreitíssimo enquadramento de uma razão a priori e mecânica, ele remete também ao vitalismo que é a razão interna e orgânica da natureza. Pôde-se mostrar, por exemplo, que a arquitetura do barroco brasileiro, especialmente o do Nordeste, havia redinamizado o que estava imobilizado, equilibrado no templo grego ou na catedral gótica. Nesses casos, a arquitetura detivera “a vida fremente das florestas para metamorfosear as árvores em colunas, as folhagens em capteis, os jogos de luz nas folhagens em vitrais”.

A arquitetura é para o barroco um esqueleto que deve ser recoberto de carne. A parede não é suficiente por si mesma, pois dá a impressão de clausura, obceca e angustia o homem que o renascentismo repôs em estreita e sensorial comunicação com a natureza. O barroco brasileiro é otimista, florescente, opulento de vida, contrastando com o europeu demasiadamente propenso à figurização do triunfo da morte, na condenação da efemeridade do mundo. (BARDI, 1975)

A arquitetura setecentista paraibana convida a descobrir uma infinidade de detalhes decorativos. Na Paraíba, o barroco é festivo, de impressionante alegria decorativa, ao passo que certas fachadas não pareçam com casas da religião, como é o caso da igreja de S. Antônio, com seu pinhão rebuscado e sua torre em cúpula como que em um agitado movimento.

Identificam-se, também, traços de orientalismo, a exemplo de elementos plásticos chineses como leões ferozes fazendo caretas. Bardi (1975, p.90) explica que:

O século XVIII é o século do intercâmbio do exotismo entre os continentes; os americanos impostam o barroco da Europa que importa, para acentuar seu rococó, as novidades da China; esta por sua vez descobre as velhices do Velho Continente. Os europeus, românticos, começam então a exaltar o selvagem, símbolo da beleza

incorrupta das origens. O Brasil se insere neste intercâmbio e recebe a sua reação de estética do Oriente, como tinha acolhido a memorável doação africana.

Segundo Burity (2008), o século XVI é uma época utópica por excelência e no século XVII se reduzem as pretensões, as reformas e as novidades. Há claros sinais de prevenção contra perturbações, evidentes em preocupações autoritárias e dirigistas nos múltiplos aspectos da convivência humana.

Assim, havia uma economia a serviço do imperialismo que deseja glórias; uma literatura comprometida com a ordem e a autoridade, mesmo quando não concorda totalmente com ambas; uma ciência, o seu tanto perigosa, nas mãos de sábios “prudentes”; uma religião heterogênea quanto à tipologia dos seus crentes, porém fortemente unida pelas ideias de céu e de inferno, para conter homens e mulheres. (BARDI, 1975).

Esse foi o ambiente onde surgiu a cultura barroca, com seu pragmatismo de base mais ou menos indutiva, determinado pela prudência, virtude burguesa contraposta à orgástica liberdade renascentista. O gosto pelas grandes cerimônias e a admiração extrarracional pelo sublime, porém, tanto atraíam o burguês europeu, urbano e estratificado, quanto o colono português de nossas cidades em formação. Se o suntuoso representa o barroco na sua plenitude áurea, o modesto também exprime, em sua linguagem, a fé inexaurível (BARDI, 1975).

Nos templos, as volutas, as cornijas, as portadas, onde predominam a curva e a simetria dos ornatos, defendidas pelas torres e suas pináculos, prometem a visão de retábulos, com talhas variadas e quadros a óleo, e também do céu, representado nos forros pintados, com portas para o infinito, para a companhia dos anjos, da Virgem, dos Apóstolos e do próprio Deus.

Conforme Oliveira (2004), o Barroco Colonial e, especialmente, aquele existente na Paraíba, impõe-se como temática instigadora, pois através do seu estudo, é possível chegar à identificação de sutilezas no imaginário colonial, imaginário este que não se mostra totalmente nos aspectos econômicos e políticos da História, simplesmente por tratar-se de uma representação mais profunda, também se revelando naquilo que se relaciona à fé e, por extensão, ao universo cristão.

Portanto, a igreja de S. Antônio, ao ultrapassar seu quadricentenário de existência, testemunha a história da Paraíba em seus aspectos religiosos, econômicos, políticos e sociais. Como afirma Giulio Carlo Argan (1992, p.30): “[...] a exuberância visual e a fenomenização

universal do Barroco estão certamente relacionadas com a reavaliação contra-reformista da manifestação sensível das verdades da fé”.

3 O PATRIMÔNIO SIMBÓLICO E IMAGÉTICO DO TEMPLO FRANCISCANO

O que carrega com um peso ontológico o vazio semiológico dos fenômenos, o que vivifica a representação e a torna sedenta de realização é o que sempre fez pensar que a imaginação era a faculdade do possível, a potência de contingência do futuro. Porque foi frequentemente dito, sob diferentes formas, que vivemos e que trocamos a vida, dando assim um sentido à morte, não pelas certezas objetivas, não por coisas, casas e riquezas, mas por opiniões, por esse vínculo imaginário e secreto que liga e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência; não só se vive e se morre por ideias, como também a morte do homem é absolvida por imagens. (DURAND, 2002, p. 433)

Neste capítulo nos propomos a identificar e a apreender as imagens simbólicas, ou seja, o imaginário da igreja de Santo Antônio, para uma compreensão global das atividades humanas guiadas pela fantástica transcendental diante de sua natureza temporal e de seu destino.

Nossa análise adotou como aporte teórico a Teoria Geral do Imaginário, de Gilbert Durand, filósofo e antropólogo nascido em 1921 na França, onde também faleceu em 2013. Ele fundou o *Centre de Recherche sur l'Imaginaire*, em Chambéry, e o *Groupement de Recherche Coordonnée sur l'Imaginaire* em 1982.

3.1 O PREÂMBULO

Durand (2002) afirma que a função principal da função fantástica, isto é, do imaginário, é a vitória ontológica sobre a angústia temporal, por meio de uma esperança essencial que se manifesta nas estruturas e nos regimes do imaginário. Essa angústia existencial revela-se nas faces do tempo.

Esse poder finito do tempo apresenta-se, conforme Durand (2002), em três faces: a teriomorfa, nictomorfa e catamorfa. A primeira refere-se a imagens de animais devoradores e que remetem ao caos primordial; a segunda relaciona-se com os aspectos sombrios e devoradores; o terceiro vincula-se a símbolos de quedas e de depreciação.

Justamente às faces do tempo e da morte que o imaginário resiste através dos regimes diurnos e noturnos. Assim, identificar as maneiras como o tempo revela sua face, parece-nos

indicar o modo que a vida simbólica e imaginária reage e atribui significado à existência humana e cósmica.

O Regime Diurno é caracterizado pelo reflexo dominante postural de verticalização e seu conjunto auxiliar das sensações à distância como a visão e a audiofonação. Esse regime, segundo Durand (2002), visa a enfrentar abertamente a angústia existencial através dos princípios de exclusão, de contradição e de identidade. É o imaginário das antíteses.

Desse modo, as imagens diurnas se constelam em três pólos. Primeiro os símbolos ascensionais, marcados pela verticalização e pelo esforço de levantar o busto, assim opondo-se aos símbolos catamórfos; segundo, os símbolos espetaculares, caracterizado pela visão e iluminação, desse modo, contrapondo-se às imagens nictomorfas; e, por último, os símbolos diairéticos, caracterizado pelo trato manipulatório que tem como fim o confronto e objeta-se às imagens teriomorfas. (Ilustração 3)

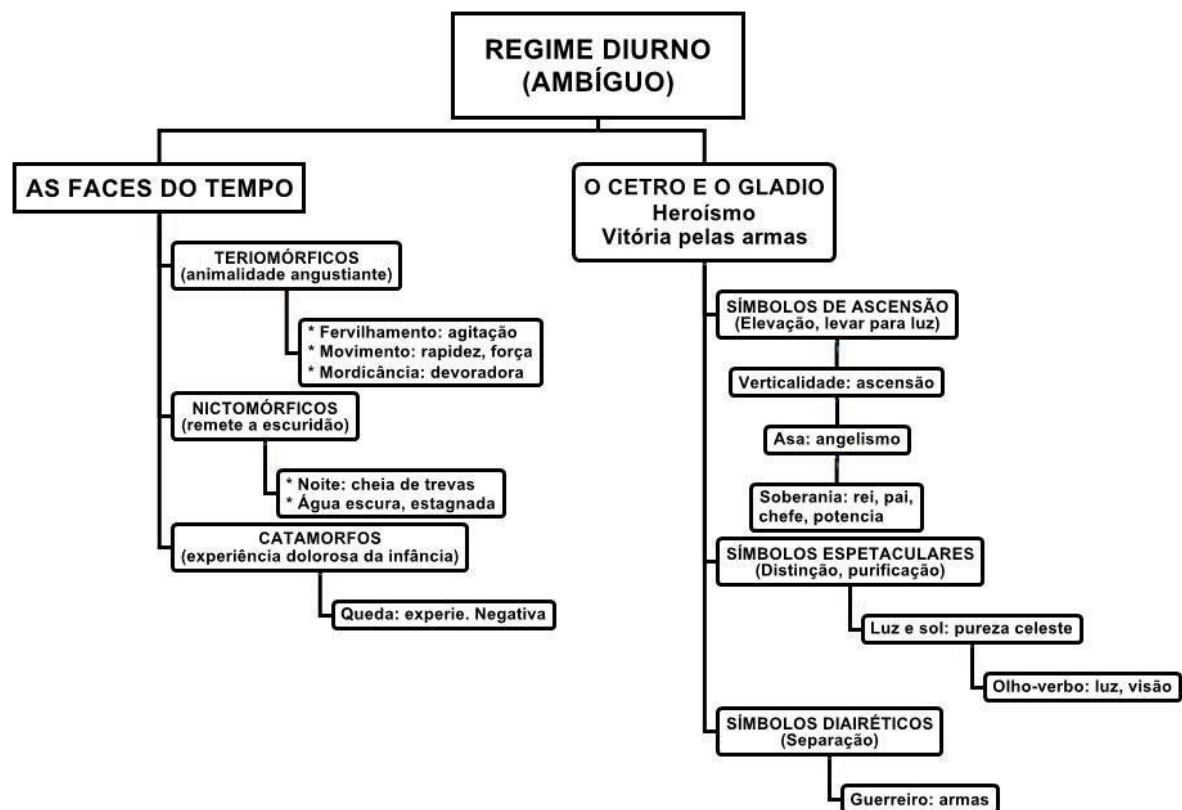


Ilustração 3: Esquema do Regime Diurno (ambíguo). Fonte: GOMES-DA-SILVA (2010)

Diferentemente do Regime Diurno, o Regime Noturno é caracterizado pelos reflexos digestivos e copulativos que visam a enfrentar o tempo não diretamente, mas, conforme

Durand (2002, p.194): “na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes”. Esse regime destaca-se pelo princípio da conversão, antífrase, e do eufemismo. Essa é outra maneira da atitude imaginativa enfrentar as faces do tempo.

Todavia, esse regime é marcado por uma ambiguidade que, por conseguinte, polarizam dois grupos de símbolos. O primeiro grupo é regido pelo reflexo digestivo em que ocorre uma inversão do conteúdo afetivo das imagens por meio de duas categorias simbólicas: os símbolos de inversão, que visa à anulação do medo, e os de intimidade, que apresentam uma valorização do destino, um *amor fati*. Essas imagens adotam um perfil místico, conforme Durand (2002, p. 269): “no seu sentido mais corrente, no qual se conjugam uma vontade de união e um certo gosto de intimidade secreta”.

O segundo grupo do regime noturno que agrega outro conjunto de imagens é caracterizado pelo reflexo copulativo, rítmico que tem como escopo a dominação do devir, não de maneira hostil como no regime diurno, nem de forma eufêmica e antifrásica como nas estruturas místicas, mas por um domínio do tempo. (Ilustração 4)

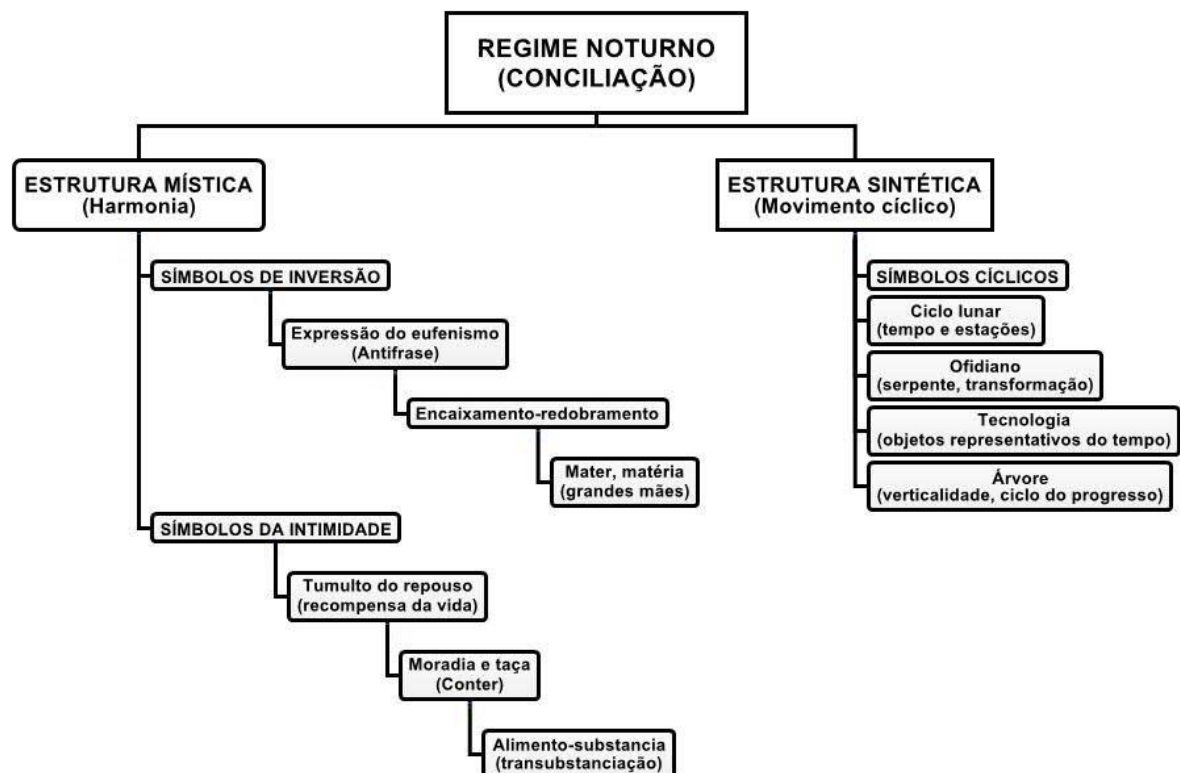


Ilustração 4: Esquema do Regime Noturno (conciliação). Fonte: GOMES-DA-SILVA (2010)

Tal domesticação do devir dá-se através dos símbolos cíclicos que pretendem manifestar tanto o caráter repetitivo do ritmo temporal, quanto a direção progressista da história. Conforme Durand (2002, p.282):

Todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter a tendência para se desenrolar seguindo o fio do tempo, para ser míticos, e esses mitos serão quase sempre mitos *sintéticos* que tentam reconciliar a antinomia que o tempo indica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele. Estes mitos, com a sua fase trágica e a sua fase triunfante, serão assim sempre *dramáticos*, quer dizer, porão alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens.

Desse modo, percebemos que a obra barroca, por definição é caótica, irregular, por conseguinte, manifestando um prisma teriomorfo do tempo. De fato, a arte barroca é eivada de sinais da efemeridade da vida, das incertezas da época moderna, das crises sociais e religiosas causadas pela Reforma Protestante e pela descoberta do Novo Mundo.

Além do mais, como instrumento de ampliação e de sistematização da identificação dos elementos do imaginário da igreja de Santo Antônio, adotamos o Teste Arquetípico dos nove elementos (AT-9). Este é um teste concebido pelo psicólogo Yves Durand e compõe-se de nove estímulos-desenhos, um relato sobre o desenho, um quadro destinado à síntese do exposto e, por fim, um questionário. (DURAND, Y. 1988)

Por sua vez, os nove elementos são subdivididos em três categorias funcionais. Os elementos geradores de angústia: a queda e o monstro; aqueles responsivos, que visam resolver a angústia existencial: a espada, o refúgio e o elemento cíclico; e por fim, os estímulos complementares: o fogo, a água, o animal e o personagem. (Ilustração 5) O personagem revela qual é a atitude do paciente diante da demanda. (DURAND, Y. 1988)

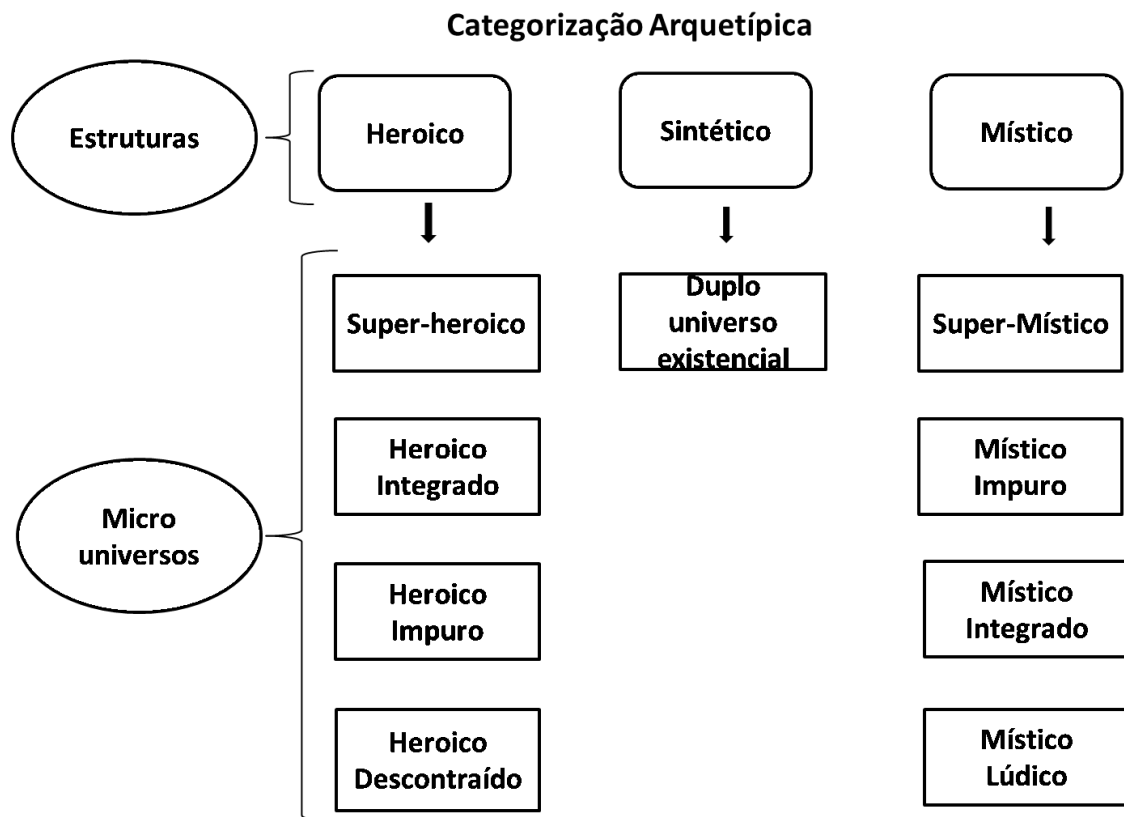


Ilustração 5: Categorias do Teste AT9.

Desse modo, o resultado do teste é classificado conforme as estruturas definidas por Gilbert Durant, a saber: heroica, mística, ou sintética, e, somado a esses o universo da não-estruturação, quando não se identifica uma articulação temática dos elementos. Por conseguinte, procede-se uma subdivisão dessa classificação com o escopo de uma maior precisão na classificação do universo mítico do paciente. (DURAND, Y. 1988). Como afirma Mello (1994, p.50):

O agrupamento simbólico da *estrutura heroica* dispõe-se em torno de três elementos essenciais: *o personagem, a espada e o monstro*. O monstro, normalmente hiperbolizado, deverá ser combatido pelo personagem, que se valerá da espada. Os outros elementos integram-se a este cenário, reforçando a atitude heróica. No entanto, nem todas as soluções heróicas são assim, tão notadamente colocadas; daí que Uves admita categorias heróicas, capazes de hierarquizar esta atitude, tipo: *super-heroicas, heróico-integradas, heróico-impuras e heróico-atenuadas*, considerando-se as formas de combate ou até a fuga. Os agrupamentos da *estrutura mística* denotam uma atmosfera de repouso, de equilíbrio, de

harmonia. O personagem não é um herói; ele participa de “espaços” de onde desaparecem as dificuldades existenciais. A estrutura dos temas míticos define-se pela organização do espaço, com o *refúgio* sobremaneira privilegiado, e todos os outros elementos tratados de forma a integrarem-se coerentemente. Espada e monstro costumam ser desfuncionalizados, emblematizados, ou simplesmente desaparecem também esta série admite categorias: *supermísticas*, *místico-integradas*, *místico-impuras* e *lúdicas*. No agrupamento da *estrutura sintética*, observa-se uma dupla atualização: *heróica e mística*, com os elementos organizados em trono do *esquema do retorno*, com o arquétipo do elemento que gira privilegiado, denotando um dinamismo cíclico. Aqui, as séries heroicas e místicas aparecem: de forma *simultânea*, como no caso da *estrutura sintética bipolar*; ou alternadas e sucessivas, ligadas por um relato, geralmente longo e detalhado, como no caso da *estrutura sintética polimorfa*.

Portanto, procedemos nesta pesquisa de maneira multidisciplinar e colaborativa, com o intuito de analisarmos o fenômeno religioso por meio do imaginário presente na igreja de Santo Antônio, e, assim, identificarmos a *esperança vital* manifestada em seu acervo imagético.

3.2 O IMAGINÁRIO DO ADRO

Nesse esteio, conforme Durand (2002), materializar um sentimento caótico, uma angústia, um medo, em nosso caso feito realizado pelo barroco, já é dominar o caos, é conhecê-lo e controlá-lo. Portanto, compreendemos que pela edificação da igreja de S. Antônio estamos diante da dominação do tempo e de uma significação da existência.

A face teriomorfa resgata a mobilidade e a dinamicidade animalesca que aparece nas esculturas das águias ao pé do cruzeiro, dos leões dispostos no limiar dos muros e do galo que domina o pináculo da cúpula, além dos temas florais que ornamentam o frontispício em uma clara ideia de movimento.

Acreditamos ser bastante significativa a representação dos animais regentes da selva no limiar do adro. O leão, rei das plagas, e a águia, rainha dos ares, representam toda a força destrutiva e ameaçadora da natureza, a fragilidade da vida e a luta pela sobrevivência. E o

galo assume, segundo Chevalier (2012), a simbologia negativa da cólera e do apego, identificado com o porco e a serpente.

Contudo, esses são animais identificados com a imagem solar, da inteligência e do conhecimento, indicando, assim, traços do regime diurno do imaginário caracterizado pelo reflexo da verticalização por meio da arma heroica e da purificação. Desenvolveremos tal simbologia adiante.

Dos símbolos teriomorfos transitamos para os nictomorfos, pois a dinamicidade animalesca seria sucedida por sua ferocidade. Os leões postos no limiar do adro da igreja estão com uma feição ameaçadora, com os dentes expostos e trincados prontos para atacarem.

Nesse caso, segundo Durand (2002), percebemos o arquétipo devorador e o tema das trevas. Os leões são os protetores do templo e estão dispostos a separar os dignos dos indignos de aí entrarem (Ilustração 6). Tal simbolização nos remete ao episódio do Gênesis em que Jacó treme cheio de pavor diante do lugar que ele acredita ser a casa de Deus e a porta do céu, um lugar terrível.



Ilustração 6: O Leão de Fô. Fonte: site do CCSF.

A goela do leão está pronta para devorar aqueles que não reconhecem a sacralidade do espaço que o transeunte se propõe a adentrar. Outro sinal da hostilidade do tempo parece dar-se na galilé²⁸, no pórtico principal da igreja, pois essa porta é minuciosamente trabalha com

²⁸ Galeria entre a parede do frontispício e as portas da nave em algumas igrejas.

temas florais e o ambiente vestibular contrasta com o adro por sua penumbra e pela escuridão dos pórticos.

Após essa porta encontram-se duas pias para água benta, mais uma vez um ritual de purificação, típico do regime diurno. São águas lustrais, mas também são hostis, pois são exorcistas e mortíferas àquele que não se compromete em desprezar os prazeres efêmeros da vida para aderir aos valores eternos.

Nesse conjunto nictomórfico, podemos citar os seis degraus que principiam no limite do adro e terminam na galilé. O número seis, segundo Chevalier (2012), pode simbolizar a inumação do ser de pecado em sua tumba, um ser inacabado que precisa da graça batismal para aceder à vida.

Em contraposição aos seis degraus, sinal do homem sepultado, está o grande pedestal octogonal da Cruz, que curiosamente está fora do adro delimitado pelos muros. Entendemos, assim, o embate entre a vida cristã e a pagã que os frades franciscanos vieram extirpar da colônia e instaurar o reino dos céus.

É nesse pedestal octogonal onde estão oito aves, das quais quatro são águias bicéfalas, aves solares, intercalados com pelicanos monocéfalos, aves paternais. Parece-nos quer-se indicar a superioridade da fé cristã e a perenidade e eternidade das almas dos fiéis que se decidem ser batizados. Interessante é que a cúpula da torre é uma réplica do pedestal octogonal da cruz, só que encimado pela figura do galo.

Os símbolos catamorfos, segundo Durand (2002), relembram a experiência da queda e do medo, da escuridão e da mancha que indica uma decadência moral ou física. Parece-nos importante retomar a concepção de que o símbolo é ambíguo, podendo assumir interpretações distintas segundo o leitor e o prisma com o qual é vivenciado.

Assim, percebemos na forma do adro da igreja de S. Antônio, (Ilustração 7), uma forma de trapézio que, segundo Chevalier (2012), remete a uma ideia de triângulo inacabado, de uma figura mutilada, por conseguinte, uma impressão de irregularidade e de fracasso que são atributos do tema catamorfo que se faz próximo dos símbolos nictomorfos.



Ilustração 7: Cruzeiro e Adro. Fonte: Site do CCSF

Além do mais, somem-se os seis painéis que retratam a Paixão de Cristo, mais uma vez o número seis, remetendo a ideia de incompletude, igual ao número de degraus do adro, ou seja, está sempre presente a sombra do pecado que levou o Cristo à morte e sobre tais painéis figuram corações chagados que, para Durand (2002), remete a mutilações.

Parece-nos interessante que existem duas caratonhas, que Buritty (2008) identifica com rostos indígenas, justamente no fim dos muros, próximos ao frontispício, justamente em posições opostas aos leões guardiões, como que promovendo uma identificação dos aborígenes com esses animais. Entendemos, ser, também, mais um meio de purificação e de exorcismo do mal, exatamente no limiar do templo.

Tal fato lembra-nos também o mito de Atlas que foi condenado a sustentar os céus, justamente após a batalha de Júpiter contra os Titãs para instaurar um novo reinado. Julgamos haver um paralelo nesse caso, pois a era do domínio indígena e de sua fé estava chegando ao fim para ceder lugar à fé cristã, ou seja, a queda de um tempo, para o surgimento de um novo.

No esteio dessa leitura catamorfa do pátio as cores predominantes são o branco e os traços azulados presentes nos painéis e, por que não considerar o azul celeste no conjunto dessa paisagem que harmoniza o natural e a escultura.

Assim, o branco pode, segundo Chevalier (2012), adquirir valores de ausência, de vazio e de desaparecimento da consciência, bem como o azul que em algumas sociedades indicaria a castração e a renúncia, portanto, essas cores predominantes levariam a uma cegueira que, para Durand (2002), é uma variação do esquema da queda, pois causaria uma vertigem.

Desse modo, entendemos que o adro parece ser uma experiência dolorosa da passagem do tempo e dos efeitos da morte, uma morte mais espiritual que física. Todo o conjunto inicial nos faz supor uma intenção de fazer com que o passante sinta o horror de sua fragilidade e de seus pecados e se disponha com sentimentos de terror e de assombro diante da fugacidade de sua vida. Julgamos que o pátio provoca essa experiência com as faces do tempo.

Contudo, para enfrentar essa angústia provocada pela consciência da passagem da vida o imaginário contrapõe imagens de luta, de separação, paternas e heroicas, portanto, entendemos que a configuração imagética do adro agrupa-se sob uma regência diurna de símbolos.

Entretanto, é importante lembrar, conforme Durand (2002), que um regime não exclui o outro nem impede que haja uma transição e intercâmbios de imagens e de símbolos, pois percebemos que ora surgem motivos diurnos, ora noturnos.

Assim, como apresentamos anteriormente, o adro está precedido por um grande cruzeiro que é assaz destacado pelo soberbo pedestal octogonal que por sua altura é um convite à elevação do corpo e do olhar daquele que se põe a contemplá-lo. Lembramos também que existem quatro pelicanos e quatro águias bicéfalas, aves relacionadas com o perfil paterno, contudo a águia adota um simbolismo solar e o pelicano um princípio mais úmido. Julgamos interessante perceber que as águias bicéfalas então nos pontos cardeais, enquanto os pelicanos nos colaterais.

As duas aves são símbolos do Cristo. Do pelicano acreditava-se, segundo Chevalier (2012), que alimentava os filhotes com a própria carne e com o próprio sangue, remetendo, assim, o sacrifício cristão que está presente, também, nos painéis do adro. Seu simbolismo aproxima-se, ainda ao do Fénix, assim, simbolizando a ressurreição, ou seja, da ascensão do túmulo.

Enquanto a simbologia da águia detém-se mais no princípio solar régio dominador e de percepção da luz, da pureza necessária para se aproximar da divindade e de perscrutar seus mistérios. Tais qualidades são reforçadas justamente pela duplicação de suas cabeças.

Além de considerarmos que as aves possuem um traço ascensional e espetacular, característico do regime diurno e da estrutura postural, o conjunto soleniza-se devido ao soberbo pedestal octogonal, número da perfeição adquirida pela ressurreição de Cristo e pelo

banho lustral do batismo, além de recordar o dia do mundo vindouro. Compreendemos que tais características já evocam os símbolos cíclicos do regime noturno do imaginário.

Acreditamos ser um detalhe importante a possível aproximação e confrontação, segundo Chevalier (2012), entre a águia e o leão, pois ambos representariam um equilíbrio entre as forças celestiais e telúricas. Então, supomos haver uma harmonização desses elementos no adro, porque as águias o precedem, mas os leões guardam seus limites. Nessa coincidência de opostos entrevemos sinais dos símbolos cíclicos do regime noturno.

Outro símbolo ascensional é a própria topografia do templo. Para nele adentrar é necessário galgar seis degraus, ou seja, elevar-se da condição maculada pelo pecado. Os painéis que narram cenas da paixão nos remetem à trajetória heroica de Cristo, por conseguinte, afirma que todo aquele que quiser ter acesso ao templo, deve praticar suas virtudes heroicas.

É interessante perceber que sobre os quatro painéis do primeiro nível do adro existem corações chagados alados, símbolos de elevação, mas os dois últimos, que estão no segundo nível, são encimados por corações ladeados por flores que compreendemos estarem relacionadas com os símbolos cíclicos da vegetação, pois as referidas pinturas marcam o começo e o fim da narração pictórica.

Contudo, acreditamos que a contemplação da Paixão de Cristo deve ser feita por alguém iniciado na fé, pois para acompanhar a narração é preciso sair da igreja. As cenas estão dispostas para o contemplador sair da igreja e para ela voltar, não está direcionada para quem chega pelo adro.

Como citado anteriormente, o adro foi construído em forma trapezoidal que sugere, segundo Chevalier (2012), um triângulo inacabado, mas se prestarmos atenção ao conjunto adro-igreja, percebemos que o frontispício da igreja é o acabamento do trapézio, ou seja é a ponta de um grande triângulo equilátero.

Assim, o adro revela um triângulo de ponta para cima, um símbolo paterno, de modo que compreendemos ser mais um convite à subida e à contemplação, além de remeter ao mistério da Trindade cristã. Contudo, julgamos necessário considerar o cruzeiro que está além do espaço atrial. Caso façamos uma ligação dos limites do adro com ele, percebemos formar-se outro triângulo, menor e invertido, ou seja, um reflexo reduzido do formado pelo conjunto igreja-adro.

Desse modo, entendemos haver uma conjugação dos valores masculinos e femininos, do paterno e do materno e, conforme Chevalier (2012, p. 904):

Devemos sempre notar as relações entre o triângulo de ponta para cima e o triângulo invertido, sendo o segundo um reflexo do primeiro: trata-se de símbolos respectivos da natureza divina do Cristo e da sua natureza humana.

Além da formação triangular composta pelo adro e pela igreja que retoma valores masculinos, devemos atentar para o campanário, pois este não está inserido no frontispício, mas recuado. Acreditamos que tal disposição visa manter o princípio triangular da fachada da igreja, bem como para destacar-se no conjunto, haja vista tal disposição ser uma característica das construções franciscanas.

Julgamos interessante, além do recuo, o revestimento de ladrilhos brancos da torre, pois apenas o muro delimitador do adro o é. Desse modo, supomos haver mais uma intenção espetacular, manifestada pelo branco luminoso e translúcido, bem como um princípio ascendente, pois, conforme Chevalier (2012, p. 889), “a torre é um mito ascensional e, como o campanário, traduz uma energia solar geradora transmitida à terra.

Nesse esteio o galo assume uma simbologia solar, e não assustadora como discutido anteriormente, pois se torna pregoeiro do dia, da aurora e, por conseguinte, símbolo do Cristo que anuncia a vida nova, simbologia que acreditamos ratificada pelo pedestal octogonal onde o galo repousa. Para Chevalier (2012, p. 458):

Como o Messias, o galo anuncia o dia que sucede à noite. Figura, também, no mais alto das flechas das igrejas e das torres das catedrais. Essa posição, no cimo dos templos, pode evocar a supremacia do espiritual na vida humana, a origem celeste da iluminação salvífica, a vigilância da alma atenta para perceber, nas trevas da noite que morre, os primeiros clarões do espírito que se levanta.

Entretanto, além de tantos símbolos ascensionais e espetaculares, devemos dar atenção aos símbolos noturnos rítmicos, pois devida a grande presença de imagens e símbolos do Cristo, a saber: nos painéis do adro, nos animais e no pedestal do cruzeiro, no galo do campanário e no brasão da ordem franciscana que fulgura no frontispício da igreja, supomos uma predominância do mito do Filho, o renascimento e, assim, a vitória sobre a temporalidade. Segundo Durand (2002, p. 300 e 306):

O Filho manifesta assim um caráter ambíguo, participa na bissexualidade e desempenhará sempre o papel de *mediador*. Que desça do céu à terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação, participa de suas naturezas: masculina e feminina, divina e humana. (...) São isomórficas deste mito dramático e cíclico do Filho todas as *cerimônias iniciáticas*, que são liturgias, repetições do drama temporal e sagrado, do Tempo dominado pelo ritmo da repetição. (...) a iniciação é mais que uma purificação batismal, é transmutação de um destino.

Além do mito do Filho como símbolo do domínio do tempo, deve-se dar atenção ao soberbo cruzeiro sobre um pedestal octogonal e circundado por quatro pelicanos e quatro águias bicéfalas. Para Durand (2002, p. 329): “a cruz cristã, é uma inversão dos valores tal como encontramos no *Regime Noturno* da imagem: emblema romano infame, torna-se símbolo sagrado, *spes unica*²⁹”. A simbologia da cruz estende-se por uma longa discussão, contudo esse não é o fim de nosso estudo e confiamos tal aprofundamento para trabalhos posteriores.

Inferimos que o ápice da renovação trazida pelos missionários franciscanos está recapitulado no brasão da ordem que domina o topo do frontispício da igreja, emblema que manifesta a identificação do Cristo com São Francisco através do cruzamento das mãos, uma a de Jesus, a outra do fundador da ordem, bem como pela chaga presente nas mãos do santo menor, ou seja, identificação plena com a divindade.

Desse modo, inferimos haver no imaginário do adro um apelo à iniciação, ao renascimento, ao domínio do tempo por meio dos símbolos cíclicos e progressistas da ressurreição e de uma vida nova, nesse caso particular, pela renovação cristã e franciscana.

3.3 O IMAGINÁRIO DA IGREJA

Após passarmos e sermos iniciados pelo adro adentramos no templo franciscano pela galilé e nos deparamos com um pórtico extremamente trabalhado, circundado por temas vegetais e com a uma cartela na haste superior figurando dois pelicanos com uvas no bico. Para Durand (2002, p. 291):

²⁹ Termo latino que significa: Única Esperança.

O “Bifronte” indica o duplo caráter do tempo, a dupla face do dever ao mesmo tempo virado para o passado e para o futuro. (...) A porta é ambiguidade fundamental, síntese das chegadas e partidas.

O tema da porta é caro à tradição litúrgica cristã, pois o Cristo denomina a si mesmo de porta, por onde as ovelhas devem entrar, também existem em algumas igrejas as Portas Santas que são abertas em Anos Jubilares, celebrações especiais do calendário litúrgico, bem como a Virgem Maria é chamada de Porta do Céu na ladainha lauretana. Chevalier (2012, p. 736):

[...] insistiu na importância da combinação da porta e do nicho. No nicho, ele acredita descobrir a imagem reduzida da caverna do mundo. Esta corresponde, segundo ele, ao coro da igreja e se torna o lugar da epifania divina, pois ela coincide com o simbolismo da porta celeste que designa um movimento duplo: o de introduzir as almas no reino de Deus, o que prefigura um movimento de ascendência, e o de deixar cair sobre elas as mensagens divinas.

A porta principal, (Ilustração 8), é ricamente trabalhada com formas geométricas de losangos e triângulos apontando para cima e para baixo, de tal maneira que lembra uma carapaça de tartaruga. Para Chevalier (2012) o losango é um símbolo feminino, pois lembra a vulva. Além disso, os triângulos presentes na porta são isósceles e estão adjacentes na base, mas interpostos com os losangos. Para esse autor, essa disposição pode significar o intercâmbio entre o céu e a terra, bem como a união entre os dois sexos.

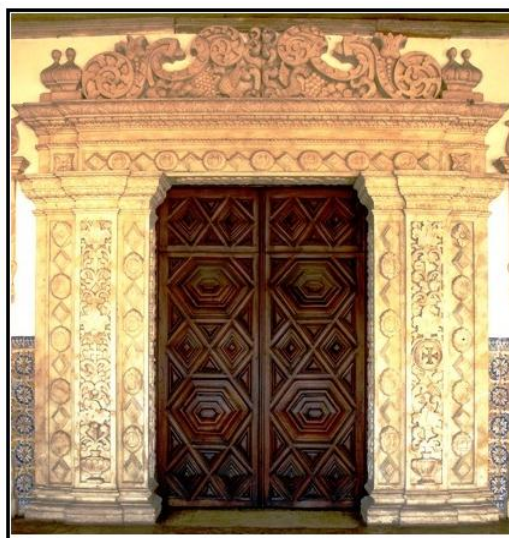


Ilustração 8: Portal da Igreja em pedra calcária. Fonte: Site do CCSF.

Assim, supomos por tais símbolos a ambiguidade característica do bifronte e a tendência a uma harmonia dos opostos, próprio do regime noturno sob uma disposição mística, destarte indicando a identificação da igreja como um útero, como uma gruta, em um movimento de descida à intimidade.

Nesse liame, é interessante perceber que na igreja de Santo Antônio, após se atravessar a porta principal, o ingressante põe-se debaixo do coro onde os frades recitavam a liturgia das Horas, e é recepcionado por duas pias de água benta, assim, resgatando a simbologia apresentada por Chevalier (2012). Contudo, um sinal importante é que a pintura do vestíbulo está virada para quem sai da igreja, enquanto a pintura do forro da nave central está voltada para quem aí entra.

Desse modo, entendemos ser o vestíbulo um lugar ambíguo de entrada e de saída, de acolhida e de envio, pois a pintura retrata a Virgem Maria refugiando sob seu manto membros da ordem franciscana e do clero enquanto a pintura da nave retrata traços da vida de São Francisco e a atividade missionária da Ordem.

O próprio templo adquire uma simbologia noturna com temas da intimidade, pois é a casa acolhedora, o útero materno, o esconderijo diante dos perigos. É um lugar de pouca iluminação que convida a um recolhimento. Existe um verdadeiro descanso dos olhos de quem atravessou o adro extremamente iluminado pelo sol e adentra no ambiente penumbroso da igreja. Para Durand (2012, p. 242):

O templo cristão é ao mesmo tempo sepulcro-catacumba ou simplesmente relicário tumular, tabernáculo, onde repousam as santas espécies, e também matriz, colo onde se reconcebe Deus.

Como símbolo matricial e de fecundidade, supomos a igreja de S. Antônio ser bastante profícua, pois o tema do renascimento está presente nas paredes e na pintura do teto. Acreditamos haver uma perseveração no mito do Filho.

Aquele que adentra na igreja pode escolher dois caminhos de contemplação, um que desenvolve no teto da nave com temas da vida de São Francisco e da capela mor que narra a vida de Santo Antônio de Pádua, outro que se desvela nas paredes revestidas de azulejos que a saga de José do Egito (Ilustração 9), cuja história encontra-se no livro de Gênesis da Bíblia.

A história de José do Egito, relatada no Livro de Gênesis 37-50, contempla a tentativa de um fratricídio, entretanto José é vendido como escravo, mas ao seu pai é dito que fora devorado por animais selvagens. Há aqui uma morte simbólica. Vendido como escravo é levado para o Egito onde, padece a inveja de uma mulher sedutora e é posto na prisão, segunda morte, mas devido ao seu talento de decifrador de sonhos galga um lugar de prestígio na corte do faraó e se torna administrador de todos os seus bens.



Ilustração 9: O sonho do faraó e a interpretação de José. Fonte: Acervo particular.

Além de gozar de prestígio no Egito, José torna-se o salvador de sua família e de seu povo que passava fome e foi à procura de alimento em território egípcio. Por uma artimanha José surpreende seus irmãos e revela-se à sua família. Nossa proposta não é aprofundar o sentido simbólico da história, mas apresentá-la no conjunto do patrimônio imagético da igreja de S. Antônio.

A história é lida da direita para a esquerda na sequência de quem entra na igreja, vai ao altar e volta mantendo a leitura, diferentemente das cenas da Paixão no adro que devem ser lidas da esquerda para a direita por quem está saindo da igreja e voltando a ela. Assim, supomos que se evidencia que são histórias sagradas reveladas apenas aos iniciados e o ponto comum de início está justamente no pórtico da igreja, esse lugar de ambiguidades, contudo há o detalhe que a narração da parede esquerda está fora de ordem, não sabemos se o está propositadamente.

Outro detalhe da narração bíblica consiste numa divisão da apresentação dos painéis. O conjunto de azulejos apresenta dezenove cenas, das quais quinze estão na nave e quatro no

transepto. O painel que dá sequência à figura do banquete dado pelo faraó, quando se realiza a interpretação dada por José dos sonhos do padeiro e do copeiro, localiza-se na parede esquerda da nave, de onde prossegue a narrativa até o vestíbulo. (Ver anexo II).

Contudo, os quatro painéis que estão no transepto isolam-se a sequência esperada, apresentando as cenas de José percorrendo o Egito, a da recepção da esposa que lhe foi dada pelo faraó, a do almoço que José oferece aos seus irmãos quando está presente Benjamim e outra cena que supomos ser a nomeação de José como administrador do Egito. Assim, percebemos neste conjunto pictórico o tema da vitória do herói. (Ver ilustração 10)

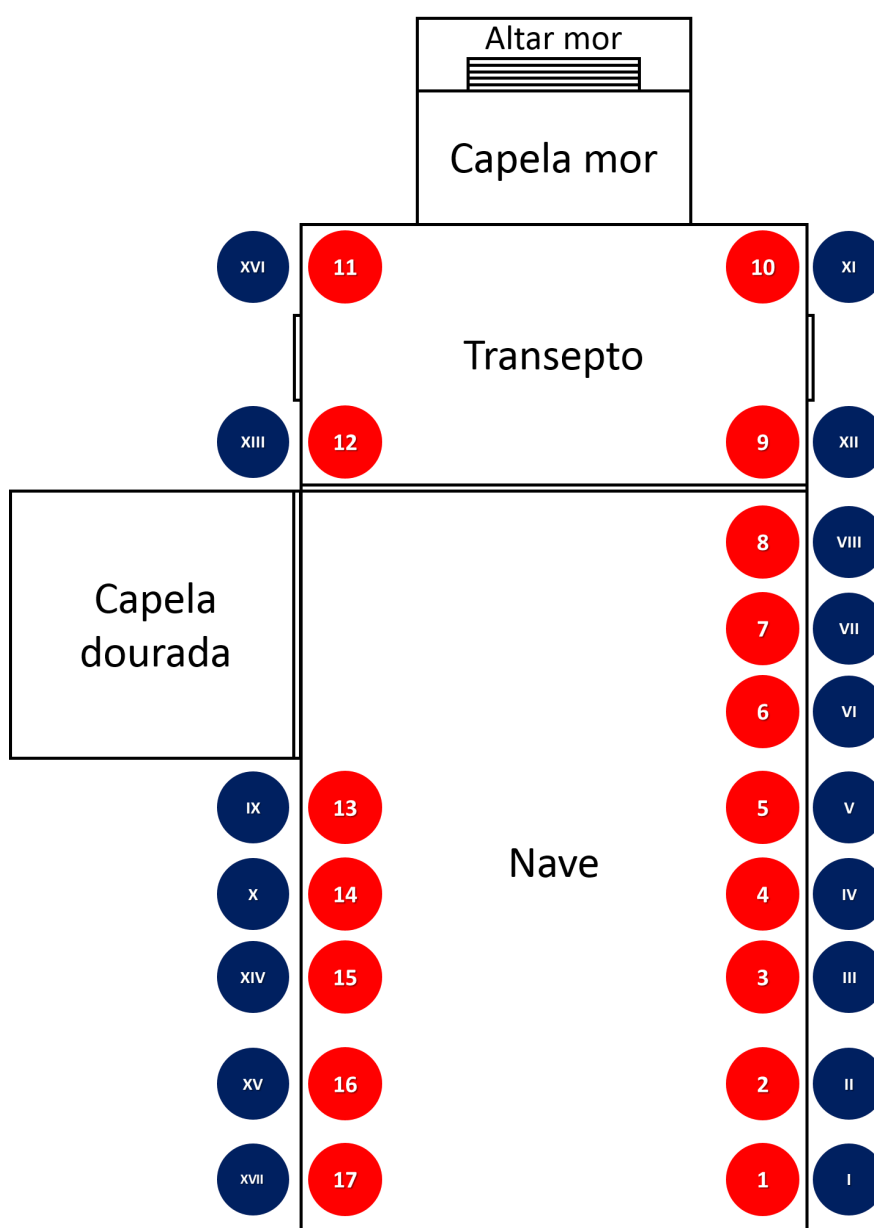


Ilustração 10: Planta baixa da igreja de Santo Antônio, os círculos vermelhos com número arábicos indicam a disposição dos painéis, enquanto os círculos azuis com números em algarismo romano indicam a proposta de leitura bíblica das imagens. Fonte: Jonas Periarde e Ramon Fonseca.

Desse modo, inferimos uma proposta pedagógica dos construtores do templo, pois na nave desenvolve-se o drama da vida de José com suas peripécias, sendo esse ambiente símbolo das vicissitudes que assaltam o homem no seu cotidiano. Enquanto no transepto, ambiente de transição entre o altar e a nave, local, mais próximo do Sagrado, apresentam-se o gozo e a bem aventurança do servo fiel.

Outra narração de nascimentos desenrola-se no teto da igreja. A pintura que domina o forro apresenta a Trindade e a Virgem Maria portando o lábaro da ordem franciscana no plano superior e São Francisco circundado por quatro confrades missionários e seus respectivos ouvintes em um plano mais abaixo.

Enquanto no centro há um tema alegórico, em quatros painéis dispostos em cada ponto cardeal do forro, apresentam-se cenas de cunho histórico. Ao leste figura a conversão de Francisco ao despojar-se de suas vestes diante do bispo; a oeste está a pintura da exumação do corpo de São Francisco.

Já ao norte, sobre o arco da capela mor, fulgura o nascimento do santo o qual se deu em uma estrebaria, à semelhança do de Jesus; e ao sul, está retratado o momento em que Francisco de Assis recebe as chagas, assim, aumentando sua identificação com o próprio Cristo. No forro da capela mor está narrada, em vinte cenas, a vida de Santo Antônio que é o santo patrono e titular da igreja.

Cada cena da vida de São Francisco é encimada por uma cartela com um símbolo. O episódio do nascimento está regido por uma estrela de sete pontas que toma sua significação do número sete, portanto, remete à ideia, segundo Chevalier (2012), de perfeição e de totalidade do ser humano e de harmonia cósmica.

Desse modo, julgamos que a tradição franciscana interpretava no nascimento de seu fundador uma nova era, uma nova oportunidade para a propagação do Evangelho e para a glorificação da perfeição divina através da valorização da natureza e do cosmo, tema caro a essa nova espiritualidade.

Na pintura ao leste está a conversão de São Francisco sob um lírio. Chevalier (2012) apresenta o lírio como símbolo da pureza e da inocência, mas também como imagem da metamorfose e da sublimação de um amor intenso, portanto seria a flor da glória. Além disso, a sua conversão foi uma renúncia à riqueza e para Durand (1961) a inópia aparece arquetipicamente vinculada ao valor moral, à coragem e à liberdade.

Assim, supomos que a espiritualidade franciscana concebia na conversão uma glória e vitória sobre as influências malignas e pecaminosas. A pureza era fruto tanto de uma determinação divina, como de um esforço do ser humana que se despoja de seus vícios e pecados, a exemplo do santo que se desnudou diante do bispo.

A terceira cena, a oeste, que retrata, segundo Oliveira (2006), a exumação do corpo incorrupto de São Francisco é coroada por uma palma, um ramo que seria uma simbologia da vitória, do renascimento e da imortalidade. Além disso, o Santo apresenta-se de pé, em posição de ressurreto e vemos atrás de si uma urna que julgamos ser funerária. A vela na mão do papa e a lâmpada sugerem o renascimento.

Outro gesto significativo é um frade segredando ao ouvido de um bispo algo, o que nos parece indicar a origem da tradição oral desse evento, pois não são encontrados dados históricos sobre a incorruptibilidade do corpo de São Francisco. Entretanto, Muela (1998) afirma que o papa Nicolau encontrou o corpo do santo de Assis em estado de contemplação, com as mãos sob o hábito, os olhos abertos e com o rosto voltado para o alto.

Desse modo, inferimos haver uma compreensão de renascimento e de vitória dos ideais franciscanos, dada a preservação do corpo do fundador. Inferimos que a tradição da incorruptibilidade do corpo de São Francisco seja uma variante do tema da ressurreição e um sinal da eternidade da alma, bem como da pureza e da santidade do santo, pois a tradição cristã afirma que a morte é o salário do pecado, nesse esteio, a putrefação do corpo seria a vitória do mal.

Poderíamos fazer um paralelo com a pintura que domina o centro da capela da Ordem Franciscana secular, onde fulgura São Francisco em uma carruagem de fogo sendo arrebatado aos céus, ou seja, sendo preservado do padecimento da morte; clara alusão ao profeta Elias que, segundo o Livro Bíblico de Reis, foi arrebatado aos céus em uma carruagem de fogo.

Por último, a cartela em que fulgura a estigmatização do santo fundador que se encontra ao sul é encimada por um sol. Outro detalhe desse quadro é que ele é visto por quem está de saída da igreja e só é possível vê-lo enquadrado por um óculo que dá acesso ao coro e que está sob um resplendor revestido de ouro, uma imagem solar e brilhante, (Ilustração 11). Esse resplendor possui a imagem do Crucificado que é vista apenas por quem está no coro e não na nave. Para Chevalier (20120, p. 836): “o sol é a fonte da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes – ou espirituais – recebidas pela Terra”.



Ilustração 11: Os estigmas de São Francisco visto pelo óculo do coro. Fonte: Acervo próprio.

Acreditamos haver uma intenção mística muito forte nessa figuração, pois aquele que sai da igreja depara-se com o sol e a imagem de São Francisco “tocado”, estigmatizado pelo sol que é Cristo e, logo em seguida, contempla a pintura do vestibulo que apresenta a Virgem Imaculada Rainha dos Frades Menores albergando sob seu manto alguns fieis. Assim, supomos haver uma união entre o princípio masculino e o feminino, revelando uma biunidade da divindade, uma certa *coicindentia oppositorum*.

Um elemento que se destaca na nave da igreja é o púlpito, de onde eram proferidas as pregações. É uma peça decorada soberbamente. Apresenta rico e generoso revestimento de ouro, bem como refinados detalhes na talha. Estão presentes no baú do púlpito anjos, águias e o cordão franciscano que circunda quatro frutas. Na base, estão esculpidos o sol, que parece ter influência ameríndia, e um pinhão. No baldaquino estão talhados anjos e uma pomba e é encimado por uma imagem semelhante a um guerreiro empunhando uma lança.

Acreditamos que o caminho percorrido pelo pregador da igreja ao púlpito era eivado de significação, pois apesar da simplicidade de ornamentos de tal via, a escadaria que liga a igreja ao local da pregação é ornamentada com duas carrancas, cada uma nas extremidades da escada.



Ilustração 12: Carranca no início da escadaria do convento. Fonte: Acervo próprio.

São esculturas que se assemelham ao leão protetor que aparece no limiar do adro, (Ilustração 12). Assim, acreditamos que tais imagens compartilham da significação de purificação e de proteção convidando o pregador a ter pureza de coração para poder pregar aos fiéis, contudo, o leão pode assumir outra significação, segundo Chevalier (2012, p. 540), o leão “chegará a simbolizar não apenas o retorno do sol e o rejuvenescimento das forças cósmicas e biológicas, mas também as próprias ressurreições”. Talvez tal simbologia solar apresente uma relação com o sol esculpido na base do púlpito, (Ilustração 13).



Ilustração 13: Base do púlpito. Símbolo solar com influência ameríndia. Fonte: Acervo próprio.

Infelizmente, o altar mor foi destruído, de modo que impede uma maior compreensão do conjunto simbólico da igreja, pois supomos haver uma continuidade e contiguidade da narração simbólica nos elementos do retábulo³⁰ que revestia a capela onde repousava o altar.

3.4 A CATEGORIZAÇÃO ARQUETÍPICA

Nesta secção nos detivemos a arrematar o conteúdo das narrativas iconográficas do conjunto sagrado e a classificá-las conformes os arquétipos, as estruturas e os micro-universos apresentados pelo AT-9 de Yves Durand. Consideramos conveniente, para compreensão da análise, recapitular a literatura desenvolvida no conjunto arquitetônico.

No adro da igreja apresenta-se o drama da Paixão de Cristo em seis painéis. Recordamos que são cenas apenas referentes ao padecimento, não há morte, nem glorificação. Além das cenas de sofrimento de Jesus, no limar do adro estão dois leões guardiões e o cruzeiro em pedestal octogonal com oito aves.

Assim, tal cenário nos parece apresentar com vivacidade os arquétipos da queda e do monstro, logo, uma forte predominância da angústia existencial. No conjunto o Personagem, aqui o Cristo, está sofrendo os poderes maléficos da morte, o animal devorador que lhe tira a vida e que outrora fizera sucumbir a criação por meio da queda de Adão e Eva. O Cristo mostra-se vilipendiado e alquebrado, homen das dores.

Assome-se a tais sinais de morte, a estrutura trapezoide do átrio que também indica a finitude e a imperfeição, bem como o cruzeiro, como árvore petrificada, sinal rochoso tétrico que nos faz remeter ao Monte Calvário. Encontramos sinais do fogo e da água nas cartelas que apresentam os corações flamejantes, lacerados e alados.

Logo, entendemos que o adro impõe-se como um campo de batalha, destacando os lutadores, o duelo entre a vida e a morte, entre a graça e o pecado, contudo o herói apresenta uma arma mística, pois a cruz assume um valor positivo de amor e de redenção, sinal de sua resignação, tema desenvolvido pelos símbolos ascensionais dos corações alados.

³⁰ Retábulo é o nome dado ao painel de madeira ou pedra que domina o altar de uma igreja e que é esculpido ou pintado e ricamente decorado.

Desse modo, parece-nos que a estrutura imaginária recorrente seja a heroica, sendo o micro-universo heroico Impuro, pois como afirma Estrada (2002, p.25): introduz uma heterogeneidade porque um elemento fica como que justaposto, como corpo “estranho” evocando o universo místico, sem integração.

Na nave da igreja desenvolvem-se duas narrações, a saber: a de José do Egito nas paredes, e a vida de São Francisco de Assis no teto. Como apresentado anteriormente, a vida de S. Francisco é relatada de modo mais resumido, exatamente em quatro painéis, sendo o quinto, que prefigura no centro do teto a sua glorificação e a da ordem por ele fundada.

Na narração franciscana julgamos haver uma predominância do arquétipo de refúgio, onde os elementos ansiogênicos estão praticamente ausentes, pois o seu nascimento dá-se numa estrebaria, sua conversão e seu despojamento desenvolvem-se dentro de uma igreja, sua estigmatização desenrola-se num momento de êxtase espiritual e a quarta cena apresenta-o em uma cripta sepulcral de modo ressurreto.

Assim, compreendemos que a pintura do teto apresenta uma estruturação mística, pois, conforme Estrada (202, p.31): centrados na ação apaziguadora do personagem, ou seja, cria-se uma organização do espaço (refúgio e/ou natureza) e uma atmosfera de repouso, equilíbrio e harmonia. Nesse esteio, também identificamos o subtipo super-místico, haja vista que os elementos da queda e do monstro desaparecem.

A segunda narração delinea-se nas laterais, a vida de José do Egito. O relato josefino é bem mais detalhado e longo, com vários elementos que compõem a história. Há uma constante presença dos arquétipos da queda e do monstro: a sua captura pelos irmãos, sua descida no poço, o animal que o teria devorado, a sua venda como escravo, sua prisão acusado de adultério.

Em seguida identificamos traços místicos, pois o herói sempre encontra a complacência de seus algozes, evitando, desse modo, um combate evidente: a sua venda como escravo, ao invés da morte, o bem-querer de Putifar, sua função zeladora na prisão, sua capacidade de decifrar sonhos, sua ascensão como governador do Egito e o temor que seus irmãos lhe manifestam.

Desse modo, percebemos haver uma sequência de estrutura heroica e mística, apresentando um caráter cíclico e progressivo, o que identificamos como uma estrutura sintética, pois como afirma Melo (1994, p50): observa-se uma dupla atualização: heroica e

mística, com os elementos organizados em torno do esquema do retorno, com o arquétipo que gira privilegiado.

O terceiro conjunto pictórico do templo apresenta-se em vinte painéis do teto da capela-mor e narram os milagres de Santo Antônio, ou seja, sua vitória sobre o mal e o caos. Compreendemos ser tal obra regida pelo regime diurna, pois nos parece evidente a luta dos opositores, inclusive com cenas do demônio sendo rechaçado e exorcizado.

Desse modo, os arquétipos da queda e o animal devorador desenvolvem-se na queda moral do ser humano, o pecado, e na presença zoomórfica e teriomórfica de satanás. Nesse esteio acreditamos que o subtipo seja o super-herói, pois, como afirma Estrada (2002, p.31): este está centrado exclusivamente nos três elementos de base, fundamentalmente hipervalorizando o combate onde o monstro é hiperbólico, e os demais elementos são esquecidos.

Logo, percebemos que o conjunto imagético do templo e do adro parece revelar uma predominância diurna, heroica, sendo concorrente a estrutura sintética, progressiva. Nesse ambiente o herói é apresentado como modelo de combate, mas sendo a arma não propriedade do herói, pois este é vencedor devido menos a seu vigor físico que a sua comunhão com o Sagrado, de onde lhe provêm os meios de vencer o inimigo, a angústia existencial diante da efemeridade da vida e da morte perpétua.

4 O PATRIMÔNIO NOÉTICO DA CASA FRANCISCANA

Homem perfeito e verdadeiro é apenas quem possui o sentido estético ou artístico, religioso ou moral, filosófico ou científico – homem em geral somente é aquele que nada de essencialmente humano exclui de si mesmo. Homo sum, humani nihil a me alienum puto. (Ludwig Feuerbach).³¹

Como apresentado na introdução, nossa pesquisa objetiva compreender o sentido e o valor simbólico da igreja barroca de Santo Antônio, em João Pessoa, capital da Paraíba, no nordeste do Brasil, através de uma hermenêutica simbólica dos elementos míticos e simbólicos aí presentes e de sua compreensão logoteórica.

Acreditamos ser importante enfatizar que a Teoria Geral do Imaginário não é uma abordagem psicológica nem sociológica, mas postula um lugar independente e próprio do imaginário, ou seja, este não estaria condicionado a aspectos psicológicos, históricos, nem sociais, assim afirma Durand (2002, p. 392):

As derivações históricas e sociais, tal como as derivações características ou sexuais, embora pareçam seguir o recorte estrutural do imaginário em regimes diferenciados, não legitimam, pelo seu determinismo específico, essa liberdade soberana que a imaginação humana manifesta no poder de alternar, no mesmo indivíduo ou na sociedade, os regimes de imagens e as suas estruturas.

Contudo, Araújo e Baptista (2003) afirmam que tanto a psicologia, quanto o imaginário baseiam-se na mesma estrutura antropológica que são o biológico e o natural, destarte, ambos possuem origem similares, entretanto, cabe ao prisma psicológico uma abordagem mais construtivista e individual-relacional.

Por essa razão, queremos justificar a motivação deste capítulo que se propõe a compreender psicológica e logoteórica-existencialmente a obra da igreja de S. Antônio, pois o fizemos anteriormente em relação ao seu imaginário. Além do mais, Frankl (2011, p.190) afirma que “o homem é o ser capaz de criar símbolos; um ser que necessita de símbolos. As religiões do homem – assim como as suas linguagens – são sistemas de símbolos”.

³¹ FEUERBACH, Ludwig. Princípios da Filosofia do Futuro. Tradução: Artur Morão. Covilhã: Lusosofia Press, 2008, p. 72.

4.1 AS PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

A escolha do local para a construção do convento insere-se na tradição da espiritualidade franciscana e das demais ordens religiosas, bem como corresponde as suas atribuições tanto religiosas quanto civis e políticas, conforme afirma Ferreira-Alves (2008, p. 19):

Como a maioria das ordens religiosas no Brasil Colonial, os franciscanos situaram seus conventos e igrejas em elevações junto ao mar, enseada, lagoa ou foz de rio, impondo-os como elemento de destaque e ponto de referência na paisagem e população locais, quer por seu valor simbólico de representantes de uma Igreja a serviço de Portugal, mas também como elemento de proteção frente a eventuais ameaças de invasão estrangeira. Contudo, o faziam para além dos limites urbanos, em busca de um maior contacto com a natureza, que a Ordem privilegiava. (...) Na antiga cidade da Parahyba (atual capital João Pessoa), o Convento-Igreja de Santo Antônio representa uma das mais complexas e belas edificações barrocas no Brasil. Foi situado afastado da costa, mas acabou por se constituir no próprio centro urbano, a partir do adro transformado em Largo, que inclusive nomeou e de onde, até hoje, partem as procissões.

De 1589 a 1619, os frades lançaram a semente do cristianismo e da civilização europeia em cujos esteios a cidade recém-fundada desenvolveu-se, a capital da capitania real da Paraíba. O método de evangelização estava, de certa forma, condicionado ao projeto colonizador, ao qual os frades deviam adaptar-se.

Após apresentarmos a igreja e o adro em secções anteriores, convém descrever a Fonte de Santo Antônio, (Ilustração 14), para um maior entendimento de nosso objeto de estudo. Para tal fim, recorreremos à descrição feita por Burity (2008, p155):

A *Fonte de Santo Antônio* constitui um dos mais belos exemplos de arte barroca, na primeira metade de século XVIII (1717). Está situada no amplo sítio, onde encontra-se o Horto, anexo ao convento, ao sopé da colina onde este está edificado. No que se refere à parte ornamental, a Fonte de Santo Antônio, contida entre duas pilastras que fazem o muro de apoio, é tratada à maneira de um retábulo de altar. Dentro de uma composição coerente com o gosto dominante nas duas primeiras décadas do século XVIII, a fonte se encontra subdividida em dois corpos, um superior, onde se tem o nicho e outro, inferior, com o golfinho esculpido em pedra, de cuja boca escorre a água. Esta é acumulada, parcialmente, em um tanque despojado de qualquer adorno artístico. O corpo inferior, em três panos, se encontra dividido em tratamento semelhante ao superior. As inscrições se acham em cartelas, situadas: a maior, no trecho do corpo superior, numa cartela acima do nicho; a segunda, logo abaixo do nicho, e a terceira, em duas cartelas situadas nas divisões ornamentais do corpo inferior, que enquadram o golfinho.(...) a principal inscrição latina (...) encontra-se numa cartela ornamentada com elementos geométricos e fitomórficos, tudo apoiado em um entablamento com cornija e frisos, no qual se destacam duas flores de acanto. Logo em seguida observamos o nicho com sua arcada ornamentada, concha e

caneluras. Este nicho vem enquadrado por dois modilhões com carrancas e folhagens de acanto. Destacam-se ainda, ao lado dos modilhões, as volutas em curvas e contracurvas ornamentadas com folhagens. Finalmente, ainda no mesmo plano do nicho, e nas duas extremidades, destacam-se dois coruchéus com folhas de acanto. Relativamente ao corpo inferior onde se encontra o golfinho, destacamos quatro modilhões, dos quais dois, que enquadram o golfinho, contêm duas cartelas em que surge a terceira inscrição em frase bipartida. E, nas extremidades, as volutas em curvas e contracurvas, contendo cachos de alguma árvore frutífera.



Ilustração 14: Fonte de Santo Antônio. Fonte: Edgley Delgado, 2004.

Após resgatarmos o histórico da edificação do complexo franciscano julgamos necessário resgatar e enfatizar as bases metodológicas e teóricas de nossa pesquisa. Segundo Gomes (2011), a hermenêutica simbólica visa a assentar uma teoria geral da compreensão que afirma que só se compreende o todo, caso se compreenda as partes e vice-versa, sendo tal técnica denominada de círculo hermenêutico. É nesse círculo que o símbolo se instaura, de modo que a compreensão dá-se através de uma mediação simbólica, em que a repetição de símbolos permite a elaboração de um sentido. Como adotamos a Teoria Geral do Imaginário (Ilustração 15), entendemos que seja necessário reafirmar o que se entende por imaginação e imaginário, assim, consoante a Gomes (2013, p. 12):

A imaginação pode ser compreendida de dois modos: primeiro, como uma operação da mente, uma cognição que age evocando objetos conhecidos e, segundo, como uma faculdade de criar, é o próprio devaneio. Já o imaginário se manifesta nas

culturas humanas através das imagens e símbolos, cuja função é colocar o homem em relação e significado com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

Nossa análise elege como referência uma inscrição, por acreditar que um texto, conforme Santos (2001), ultrapassa os limites de uma combinação de elementos linguísticos, indicando, desse modo, um todo significativo e funcional que está vinculado hierarquicamente com todo o sistema o qual pertence. A mensagem da cartela maior parece-nos ser o resumo de toda a simbologia tanto da fonte, quanto do convento e da igreja.

Além disso, Durand (1964) apresenta uma classificação sumária do universo simbólico, apresentando os símbolos, conforme sua redundância de gestos, por exemplo, os rituais; de imagens pictóricas, conforme os ícones e esculturas; e segundo a perseveração de relações linguísticas, ou seja, textos gráficos, especialmente os mitos.

ESTRUTURAS ANTROPOLÓGICAS DO IMAGINÁRIO

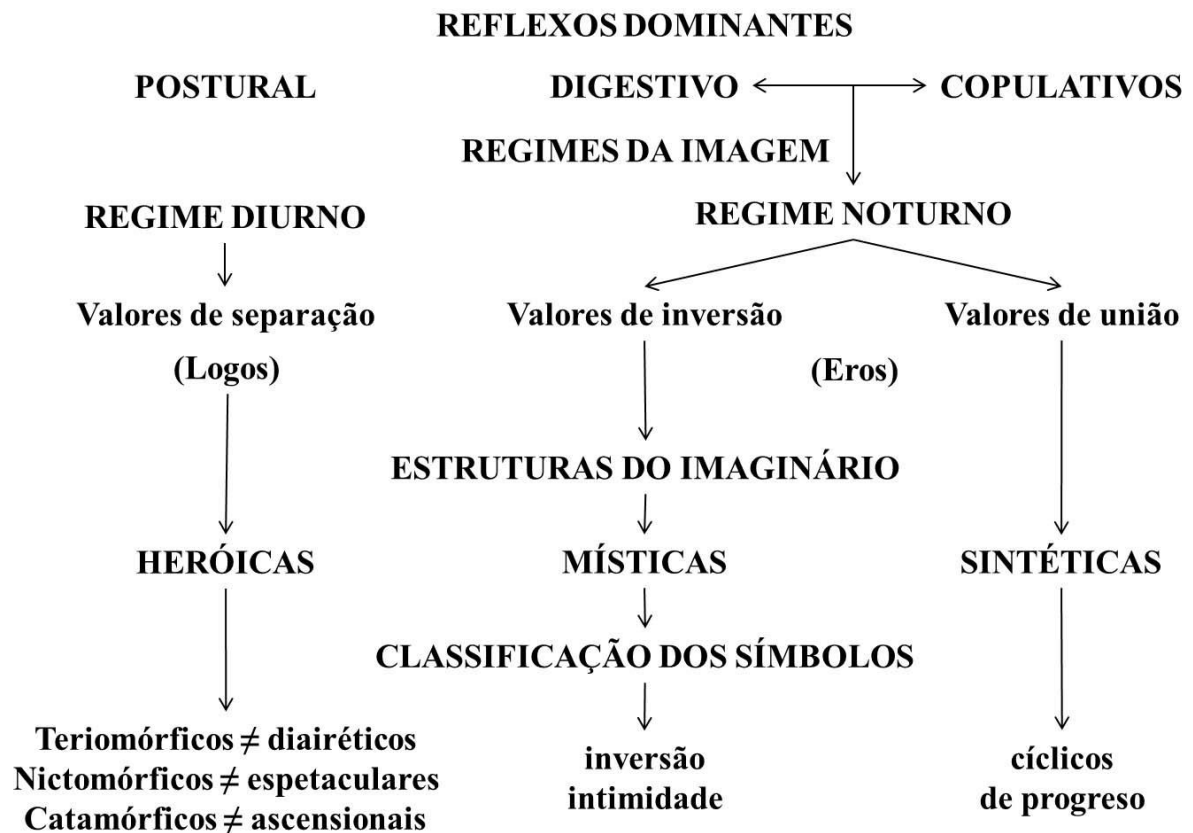


Ilustração 15: Esquema das Estruturas Antropológicas do Imaginário. Fonte: GUTIÉRREZ, 2012

Dessa maneira, compreendemos o texto presente na fonte do convento franciscano como um elemento simbólico, significativo e revelador do sistema ao qual pertence, assim, sendo o fulcro de elementos que indicam o imaginário de sua sociedade, bem como revela a dimensão noética dos construtores da referida casa de oração. Sodré (2007, p. 262) afirma:

A leitura e a narração não apenas ajudam a construir a própria identidade, mas também a interpretar e compreender a experiência humana, suas determinações psíquicas, éticas e sociais. Por meio do relato é possível reunir os eventos, dar-lhes um sentido, e a partir daí abrir uma perspectiva ética nas relações e realizações.

Acreditamos ser importante esclarecer que a Teoria Geral do Imaginário não é uma abordagem psicológica nem sociológica, mas postula um lugar independente e próprio do imaginário, ou seja, este não estaria condicionado a aspectos psicológicos, históricos, nem sociais, assim afirma Durand (2002, p. 392):

As derivações históricas e sociais, tal como as derivações características ou sexuais, embora pareçam seguir o recorte estrutural do imaginário em regimes diferenciados, não legitimam, pelo seu determinismo específico, essa liberdade soberana que a imaginação humana manifesta no poder de alternar, no mesmo indivíduo ou na sociedade, os regimes de imagens e as suas estruturas.

Ainda que a logoteoria não seja um método de investigação, mas uma abordagem psicológica elegemo-la devido a sua contribuição na descoberta da importância do sentido de vida do ser humano e da importância do símbolo para a sua realização, criando, assim, uma proximidade entre o pensamento simbólico e o logoteórico. Conforme afirma Jung (2008, p. 111):

O papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem. [...] É a consciência de que a vida tem uma significação mais ampla que eleva o homem além do simples mecanismos de ganhar e gastar. Se isso lhe falta, sente-se perdido e infeliz.

A logoterapia foi criada pelo psiquiatra e neurologista vienense Viktor E. Frankl (1905-1997), judeu sobrevivente de quatro campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. Sua mãe e seu irmão morreram no campo de Auschwitz. Sua escola psicoterapêutica é fruto de suas observações e investigações e foi corroborada após sua experiência nos campos de concentração.

Frankl (2005) percebeu que os prisioneiros, seus companheiros, que tinham uma razão externa às suas vidas e um sentido que os mantinha animados a sair do cárcere foram os que mais sobreviveram ao período de confinamento e se recuperaram de doenças, entretanto aqueles que não descobriam uma razão que lhes desse a esperança da libertação ou a expectativa de uma missão a cumprir padeciam de uma desorientação e de um estranhamento de si mesmos.

Essa desorientação e essa crise de identidade podem ser chamadas de “vazio existencial” termo cunhado pelo fundador da logoterapia Viktor Frankl. Para ele isso se deve a dois fatores. O primeiro é a incapacidade de o ser humano saber o que tem de fazer, determinado apenas por instintos, como são os animais, e, segundo, porque hodiernamente não existe mais uma tradição sólida que lhe diga o que deveria fazer.

O termo logoterapia pode ser traduzido como terapia através do sentido, mas deve ser entendida como psicoterapia centrada no sentido, pois para Frankl (2005, p. 23): “o homem procura sempre um significado para a sua vida. Ele está sempre se movendo em busca de um sentido de seu viver”.

Todavia, essa realização do homem de seu sentido dá-se, segundo Frankl (2005) quando o ser humano se despreocupa de si e doa-se, desse modo dirigindo suas intenções para além de si mesmo. Esse movimento foi denominado de autotranscendência, característica essencial para a descoberta do sentido de vida. Conforme Frankl (1978, p.11):

O homem, de fato, está sempre orientado para algo que o transcende, seja um sentido a realizar, seja uma pessoa a encontrar. De uma maneira ou de outra, sua natureza o leva a se ultrapassar. A transcendência de si mesmo constitui, assim, a essência da natureza humana.

Contudo, a despeito dessa orientação do ser humano à transcendentalidade, ou seja, à realização de um sentido, Frankl (1978) identifica um ambiente de frustração existencial,

denominado por ele de vazio existencial, que indica que o homem sente que a vida é sem sentido.

Desse modo, Frankl (1978) identifica as causas para esse vácuo existencial e redu-las a duas espécies, a saber: a carência instintiva e a quebra de tradição. E como consequências de tal vazio, ele indica o neuroticismo, caracterizado pelas neuroses denominadas noogênicas³²; o conformismo, quando o senso de responsabilidade do homem está obnubilado por critérios que lhe são alheios; e, por fim, o totalitarismo, caracterizado pelo tolhimento da liberdade humana, da sua criatividade e manifestação legítima.

Assim, Frankl (2011) esboça sua visão antropológica e revela a sua ontologia dimensional. Para ele o homem é composto por três dimensões, ainda que preserve uma unidade eivada de variedade, a saber: somática, psíquica e espiritual. Segundo Lukas (1989, p. 28):

A dimensão somática define-se da maneira mais simples: nela coordenam-se todos os fenômenos corporais do homem. [...] *Dimensão psíquica* entende-se a esfera da existência do homem com suas disposições, sensações, impulsos [...] seus talentos intelectuais, [...] costumes sociais. Na *dimensão espiritual* localiza-se a tomada de posição, livre, em face das condições corporais e de existência psíquica. Acham-se aí as decisões pessoais da vontade, intencionalidade, interesse prático e artístico, pensamento criativo, religiosidade, senso ético [...] e compreensão de valor.

Consoante a essa definição da dimensão espiritual, pode-se afirmar, conforme Lukas (1989), ser ela a porção especificamente humana, que, por conseguinte, a logoterapia denomina de *dimensão noética*³³, desse modo, as demais dimensões sendo chamadas de *subnoéticas*.

Além de sua visão tridimensional do homem, a logoteoria sustenta-se, segundo Lukas (1989) sobre três colunas: a liberdade de vontade, a vontade de sentido e o sentido da vida. A primeira coluna postula que todo homem é livre, ao menos potencialmente, de qualquer determinismo. A vontade de sentido apresenta-se como o âmago da concepção logoteórica de

³² São enfermidades de natureza menos mental do que espiritual, e não raro proveniente da convicção de que nada tem sentido. Frankl (1978, p. 16).

³³ O termo noético deriva da palavra grega *nous*, *noetos* que significa espírito, mente. (LUKAS, 1989, p. 29).

motivação. Enfim, o sentido da vida manifesta uma compreensão positiva do mundo, pois, assim a vida teria um sentido incondicional. Segundo Lukas (2002, p. 13):

Frankl focalizou a sua logoterapia claramente no homem. É ali que deve concentrar-se, este é o seu lugar profundo e indiscutível. Mas como o homem é um ser pluridimensional, embora não necessariamente um ser intermediário, também uma doutrina integral do homem, como a logoterapia, deve ter uma estrutura pluridimensional. Deve dar o devido valor ao corpóreo, ao psíquico, ao social e ao espiritual, levar a sério igualmente a herança animal do homem e sua necessidade religiosa, sem misturar as diferentes dimensões. A precisão ontológica da logoterapia no diagnóstico e na terapia é a sua marca. A sua capacidade de unir as ciências naturais e as ciências humanas e, mais do que isso, de transcendê-las ao unilas, é o seu selo de qualidade.

Para Frankl (2011), o ser humano apresenta três traços primordiais, que são os pilares da Logoterapia, a saber: liberdade da vontade, a vontade de sentido e o sentido da vida. A liberdade da vontade pressupõe que o homem é livre para escolher atitudes e comportamentos para enfrentar qualquer condição que surge diante dele, ainda que ele não seja livre de suas contingências, ou seja, mesmo limitado, o homem não é determinado peremptoriamente pelo meio.

A segundo traço do ser humano para Frankl (2011) é a vontade de sentido definida como o esforço mais basilar do homem no intuito de encontrar e efetuar sentidos e propósitos. Por sua vez, a vontade de sentido tem como derivantes a vontade de poder e a vontade de prazer, pois o prazer é concebido como o efeito da realização de sentido e o poder constitui um meio para um fim.

O terceiro princípio da logoteoria é o sentido de vida. Frankl (2011) indica que o homem vive por seus ideais e valores, e a existência humana só é autêntica se for vivida de maneira autotranscendente. Para ele, há um sentido para a vida, ou seja, um sentido que o homem sempre esteve a buscar e que tem a liberdade de comprometer-se ou não na realização desse sentido.

Frankl (2011) identifica os meios básicos pelos quais o ser humano encontra sentido em sua vida e que ele chamou de valores. Para ele existem três categorias de valores, a saber: a primeira, valores de criação, que se relacionam ao que o homem oferece ao mundo, ou seja, suas criações, sua contribuição; a segunda, valores de experiência, que diz respeito ao que o homem recebe do mundo, especificamente encontros e experiências; e, na terceira, os valores

de atitude, ou seja, a postura que se toma diante da vida quando se é confrontado com um destino que não se pode mudar.

Por sua vez, os valores de atitude podem ser destrinchados naquilo que Frankl (2011) denominou de tríade trágica, isto é, dor, culpa e morte. Ele salienta, assim, qual atitude devemos apresentar diante de um sofrimento irremediável, ou seja, encontrar nesse destino de dor um sentido, enquanto que a atitude referente a culpa indica a possibilidade do homem definir a si mesmo e superá-la.

Já o terceiro elemento da tríade trágica diz respeito à atitude diante da transitoriedade da vida, a morte. Neste caso, apresenta-se a história, o passado como lugar privilegiado da descoberta de sentido, pois, conforme Frankl (2011, p. 95):

Neste, nada está irremediavelmente perdido. Pelo contrário, tudo está inalteravelmente preservado e salvo. Absolutamente, nada e ninguém podem privar-nos do que entregamos ao passado. [...] O homem é responsável pelo que fizer, por quem amar e por como sofrer.

Diante de todo o conjunto de valores e de atitudes, de sua unicidade e sociabilidade, poderia haver choques, mas Frankl (2011) defende que existe uma hierarquia de valores através do qual priorizam-se uns, evitando, assim, o possível embate entre eles. Por isso, nessa perspectiva, Frankl (2011) afirma que os valores de atitude são os mais altos valores possíveis, pois o sentido do sofrimento, aquele que não se pode escapar ou arrefecer, é o mais profundo sentido possível.

Assim, para Frankl (1978), uma maneira de encontrar sentido nas coisas, no trabalho, no amor e no sofrimento é tornar-se atento às situações, ou seja, é assumir-se responsável, isto é, ser capaz de escolher e selecionar o que é essencial do acidental.

Essa responsabilidade, fruto da liberdade de escolha que permite que o ser humano eleja uma vida significativa ou não, exige um critério que o oriente em seu discernimento, função desempenhada, portanto, pela consciência, assim, ela se torna, segundo Lukas (1989), um órgão de sentido. (Ver ilustração 16)

Nesse esteio, a consciência funciona como um revelador do sentido objetivo dos valores do mundo. Para Frankl (2011, p. 28): “ser consciente pressupõe a exclusiva

capacidade humana de elevar-se sobre si mesmo, de julgar e avaliar as próprias ações e a própria realidade em termos morais e éticos”.

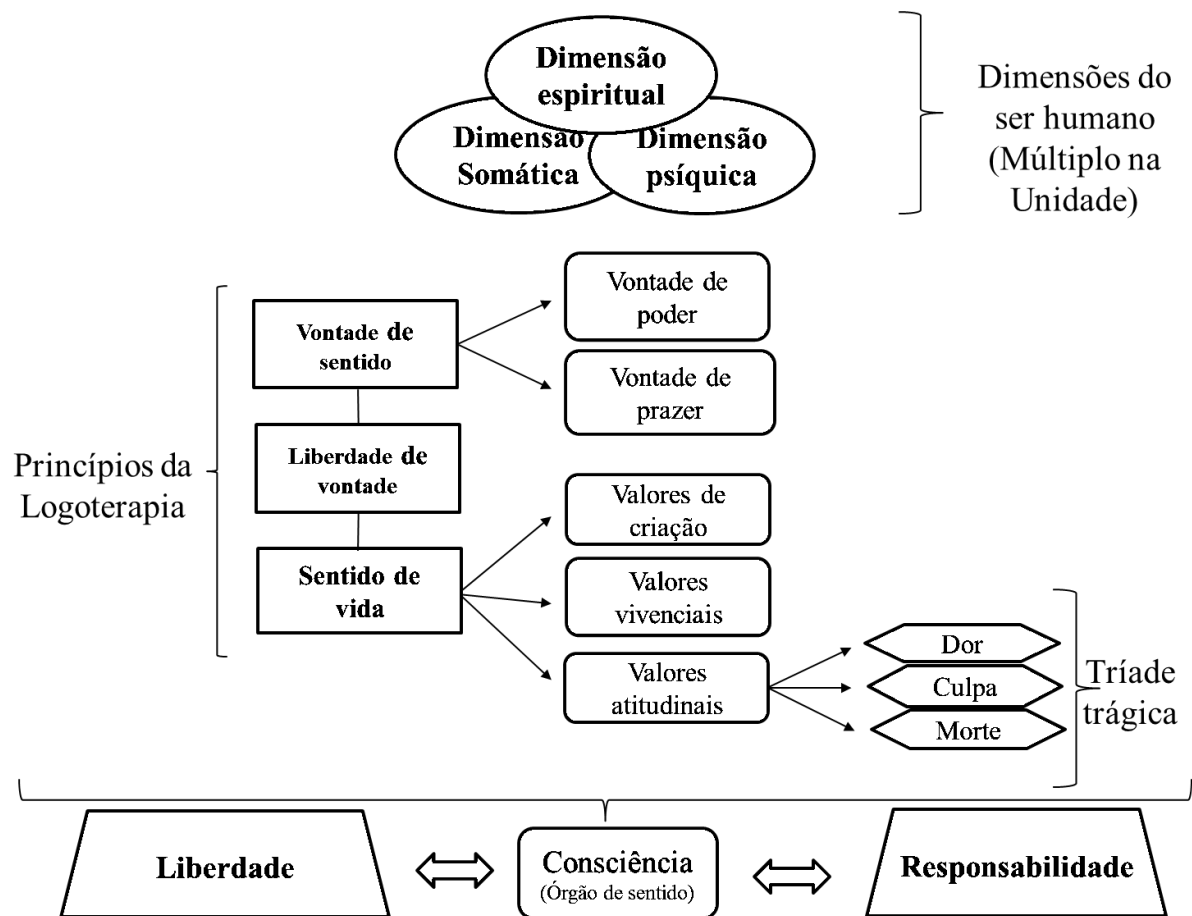


Ilustração 16: Esquema da logoterapia.

Contudo, Lukas (1989) afirma que a liberdade da dimensão noética, espiritual, do homem o permite de ser livre também em relação à sua consciência, pois esta se distingue do conceito de superego freudiano e pode, diferente dele, contribuir para que o indivíduo escolha segundo sua intuição ou de acordo com as convenções morais.

Assim, o homem torna-se responsável pela realização de seu sentido, de seus valores, amparado por sua liberdade de escolha, entretanto esse sentido é sempre único e situacional, referente ao próprio indivíduo, conforme afirma Frankl (2011, p. 29): “a unicidade relativa à consciência refere-se a um caráter singular de necessidade, a uma demanda única que alguém venha a enfrentar”.

Esse caráter de unicidade do sentido e da consciência, bem como sua situacionalidade, além da responsabilidade decorrente de sua liberdade implica uma noção de missão que o homem deve cumprir e que consiste primeiramente em descobrir que missão é essa e, por conseguinte, encontrar o sentido de vida o qual é único e irrepetível. Desse modo, Frankl (2003, p. 97) afirma:

Ora, o instinto que [...] conduz o homem às missões da vida que lhe são mais peculiares, guia-o também na resposta às perguntas da vida, na responsabilidade pela sua vida. Este instinto é a consciência. A consciência tem a sua “voz”, “falamos”, - eis um fato fenomenicamente indiscutível. Acontece, entretanto, que o falar da consciência é sempre e em cada caso um responder. E aqui, considerado psicologicamente, o homem religioso é aquele que, ao atender ao falado, experimenta a vivência de alguém que lhe fala, sendo, portanto, por assim dizer, homem de ouvido mais agudo do que o não religioso: no colóquio com a sua consciência – essa conversação mais íntima que se dá a sós consigo mesmo – o seu Deus é o interlocutor que o acompanha.

Assim, quando se discute as dimensões do homem, emerge um conceito que, segundo Lukas (1989), é essencial para a compreensão da logoterapia, a saber: o antagonismo noopsíquico que caracteriza a natureza humana. Segundo Frankl (1978, p. 165):

Este antagonismo corresponde, por inteiro, à capacidade do homem de se distanciar do psicofísico. Em vez de se identificar com os instintos, o homem distancia-se deles – embora possa, de tal distância, dizer-lhes sim. Finalmente, isto forma o que há de humano no homem: *que o homem pode distanciar-se dos instintos e não se deve identificar com eles.* [...] A logoterapia conta com a pessoa espiritual, com o poder do espírito de se colocar contra o psicofísico, com esse “poder de oposição” do espírito; recorre a esse poder, apela a esse poder.

Desse modo, podemos perceber a relevância que a logoterapia atribui ao poder de significação, de simbolização do ser humano compreendendo-o além dos condicionantes sociais e biológicos e atribuindo-lhe uma soberana liberdade e uma alienável responsabilidade, esta se inserindo na dimensão noética do homem, pois é evidente que as contingências da vida limitam o campo da ação humana, mas não da sua significação.

Assim, entre os sentidos que cada indivíduo descobre em sua vida e a missão a qual foi chamado a cumprir, surge a indagação do sentido do todo, do conjunto cósmico, da finalidade e do fim de algo que é superior ao ser particular. Nesse ponto, Frankl (2003)

chamará a resposta a tais indagações de suprasentido, pois apresenta o sentido como algo além do apreensível. Além disso, Frankl (2003, p. 61) identifica duas possibilidades de resposta:

Porque as possíveis respostas positivas a todos estes problemas pertencem propriamente ao domínio da fé. É por isso, aliás, que, para o homem religioso, que crê numa Providência, não há por via de regra, a este respeito, nenhuma problemática. Quanto aos restantes, a discussão de tais indagações teria que ser examinada, antes de mais, em termos de crítica gnoseológica.

Contudo, Frankl (2002) ainda sim postula a liberdade do homem diante desse mundo suprasensível e o coloca de maneira responsável e criterioso frente aos direcionamentos e destinos conjecturados por essa Providência superior.

Além da caracterização da fé e de sua efetivação como condição de acesso ao suprasentido, Frankl (2002) afirma também ser o amor o fundamento do ingresso na dimensão supra-humana. Amor que conjecturamos estar eivado de confiança e ser o substrato da resiliência diante da dor e do sofrimento.

Desse modo, acreditamos que o conjunto da igreja de Santo Antônio deve ser compreendido a partir dessa visão do suprasentido, pois é uma construção evidentemente eivada de valores religiosos e amorosos, fraternais. Portanto, supomos que a epígrafe do presente capítulo compendia e manifesta a ação significativa e de descoberta de sentido experienciada pelos construtores, habitantes e frequentadores do Convento franciscano.

4.2 A COMPREENSÃO SIMBÓLICO-EXISTENCIAL DO CONJUNTO FRANCISCANO

4.2.1 O PRISMA LOGOTEÓRICO-EXISTENCIAL

Nossa análise existencial da igreja partirá especificamente da inscrição deixada na fonte que se localiza ao sopé da colina onde foram edificadas a igreja e o convento, pois

assumimos, conforme Moraes (2011, p. 14), que “os textos são significantes em relação aos quais é possível exprimir sentidos simbólicos”.

Logo, supomos haver uma harmonia de significados entre o texto inscrito nas pedras da fonte e os símbolos componentes do patrimônio arquitetônico e litúrgico da igreja de S. Antônio, o que nos possibilita uma abordagem tanto logoteórica, a partir de tais inscrições, quanto imagética, partindo das relações simbólicas do templo.

Julgamos conveniente citar novamente o texto herdado da Ordem dos Frades Menores e da Ordem Terceira Franciscana³⁴, pois são as iniciais que assinam a inscrição:

Posteritati. Quod cernis, lector, quaeris quo munere factum? Amor fraternus egit hoc opus sumptibus. Fontes dicite hymnum Domino. S. Antoni ora pro nobis.³⁵

A mensagem é dedicada à posteridade, o que nos indica a consciência dos construtores da transitoriedade da própria vida e da passagem do tempo. O edifício religioso foi construído para permanecer, para testemunhar o esforço, a fé e o amor de um grupo transitório. Parece-nos bastante importante a ideia de herança e de efemeridade presente nessa dedicatória, mas também a noção de memória e de perpetuidade.

Supomos que os construtores encontraram o sentido de suas vidas, pois não se deixaram abater pela ideia da finitude, ao contrário, dedicaram-se a construir o convento e a igreja mais suntuosos da Paraíba. Construíram e depositaram na segurança do passado, da posteridade os seus feitos.

Desse modo, compreendemos que pela unicidade do sentido da vida e pela responsabilidade diante da existência revela-se a finitude do homem, portanto, essa transitoriedade é um fator provocador de sentido, ao invés de ser sua anulação, assim, Frankl (2003, p 109 e 111) afirma:

³⁴ A Ordem Terceira Franciscana é uma agremiação de fiéis leigos, seculares, que adotam e praticam a espiritualidade franciscana. Atualmente é denominada de Ordem Franciscana Secular.

³⁵ *À posteridade. O que tu aprecias, ó leitor, indagas com que trabalho foi feito? O amor fraterno construiu esta obra com muito custo. Ó fontes, dizei um hino ao Senhor. Santo Antônio, rogai por nós.* Inscrição latina presente nas cartelas da fonte de Santo Antônio que se encontra ao sopé da colina onde foram construídos a igreja e o convento. A tradução é do professor Afonso Pereira da Silva (*in memoriam*) (BURITY, 2008).

A finitude, a temporalidade, não é apenas, por conseguinte, uma nota essencial da vida humana; é também constitutiva do seu sentido. O sentido da existência humana funda-se no seu caráter irreversível. Daí que só se possa entender a responsabilidade que o homem tem pela vida quando a referimos à temporalidade, quando a compreendemos como responsabilidade por uma vida que só se vive uma vez. [...] O homem deve – no tempo e na finitude – levar alguma coisa até o fim, isto é, arcar com a finitude e contentar-se conscientemente com um fim.

Nesse esteio, julgamos que a percepção da efemeridade da vida estivesse presente na consciência dos construtores, inclusive pela característica da espiritualidade franciscana que tratava a morte como uma irmã, uma criatura de Deus. Assome-se a isso as próprias limitações da medicina da época, pois, segundo Cardoso (2008) a expectativa de um brasileiro não escravo no período colonial era de 27 anos.

Acreditamos que o cultivo da memória da morte dava-se também pelo costume de inumar os fiéis na cripta e no claustro, o que propiciava um contato permanente com os antepassados, com a transitoriedade do tempo, assim, supomos que essa ambiência com a morte incitava a uma significação da vida, a descobrir seu sentido, pois tal empreitada não poderia ser adiada, porque provavelmente não existiria um amanhã.

Sob essa perspectiva, Frankl (2005) apresenta o passado como o local das realizações, como o patrimônio inalienável da significação da vida de uma pessoa. Para ele o futuro ainda não é; o presente assoma como a oportunidade para encontrar sentido no fazer, no amar e no padecer; mas é no passado que tudo permanece garantido e estável, tornando-se, assim, um pretérito perfeito, desse modo, Frankl (2005, p. 97 - 100) constata que:

Nada podemos levar conosco quando morremos. Mas aquela totalidade de nossa vida, que completamos no momento definitivo de nossa morte, fica fora da sepultura e fora permanece – e isso é assim não apesar de, mas exatamente porque ela entrou no passado. Assim, o que tivermos esquecido, o que tiver escapado da nossa consciência, não foi eliminado da realidade; passou a fazer parte do passado e permanece como parte da realidade. [...] O arquivo eterno não pode ser perdido – o que é um conforto e uma esperança. Mas também não pode ser corrigido – o que é um alerta e uma advertência. Adverte-nos que, uma vez que nada pode ser removido do passado, com maior razão é dever nosso salvar as possibilidades que escolhemos, remetendo-as para o passado.

Assim, entendemos que Frankl (2003) afirma que dominar a morte não significa encontrar sentido, pois ele censura aqueles que esperam na procriação a perpetuação da vida. Para ele a vida só é transcendente quando tende para um sentido.

Além disso, Frankl (2011) afirma que o sentido de vida pode ser encontrado por meio de três vias, ou seja, pela realização de três valores, a saber: os valores criativos, referentes ao que o homem dá ao mundo; os de experiência vital, relacionados com o que se recebe do mundo; e os valores de atitude, que diz respeito à postura adotada diante da vida quando se limitam as possibilidades de escolha e de liberdade.

Assim, acreditamos que na inscrição da fonte encontramos as pistas de tais valores que propiciam ao homem o encontro do sentido da vida. O escritor conjectura uma indagação feita pelo leitor e a responde: *O que tu aprecias, ó leitor, indagas com que trabalho foi feito? O amor fraterno construiu esta obra com muito custo.*

Primeiro identificamos o que acreditamos ser um destaque do valor criativo, pois o conjunto arquitetônico apresenta-se como uma obra dada e realizada por alguém, uma feitura do engenho humano, uma intervenção cultural na paisagem natural, uma herança para a geração subsequente, ou seja, *é trabalho feito*. Segundo Frankl (2003, p. 160):

Enquanto os valores criadores ou a sua realização ocupam o primeiro plano da missão da vida, a esfera de sua consumação concreta costuma coincidir com o trabalho profissional. Em particular, o trabalho pode representar o campo em que a unicidade do indivíduo se relaciona com a comunidade, recebendo assim o seu sentido e o seu valor. Contudo, este sentido e valor é inerente em cada caso, à realização (à realização com que se contribui para a comunidade) e não à profissão concreta como tal.

Desse modo, acreditamos que os construtores tinham a consciência da contribuição deles para a sua comunidade e para além do seu tempo, ou seja, para a posteridade. Supomos serem pessoas que encontraram sentido em seu empreendimento e cumpriram a missão que descobriram ter, podendo ser a missão evangelizadora através da arte e do engenho arquitetural.

Nesse campo de trabalho, todos devem ter encontrado a significação de seu esforço, desde os dirigentes, os engenheiros, os arquitetos, que muitas vezes eram os próprios frades, até os trabalhadores que investiram sua força de trabalho, com remuneração ou sem, pois para

Frankl (1978) o valor da obra não está em o quanto se fez, mas sim em como se fez, ou seja, quanto de significativo, qual a qualidade com a qual se realizou o feito.

Contudo, Frankl (2003) adverte que a relação do homem com seu campo de trabalho, com a realização dos valores criativos, pode ser desviada e deteriorada devido aos vínculos dominantes do trabalho, nesse caso, o trabalho seria apenas um meio para o sustento da vida, ou uma imposição de outrem, destarte, Frankl (2003, p. 167) afirma:

Com efeito, a dignidade do homem proíbe-o de se transformar num meio, um simples meio do processo de trabalho; denega-lhe a degradação de vir a ser puro meio de produção. A capacidade de trabalho não é tudo, não constitui razão necessária nem suficiente para encher a vida de sentido. Um homem pode perfeitamente ser capaz de trabalhar e, no entanto, levar uma vida sem sentido; e pode dar-se também o caso de um homem incapacitado para o trabalho infundir verdadeiro sentido à sua vida.

Assim, não negamos a existência de relações de trabalho em que muitos eram obrigados, pela escravidão ou pela precariedade das condições sociais, a reconhecerem no trabalho apenas um meio de sustento, bem como se perceberam como uma peça dentro dessa ordem social e trabalhista, sem a possível realização de um sentido criador.

Desse modo, compreendemos que tal situação revela a liberdade e a responsabilidade que os homens têm sobre suas vidas e as dos outros, assim, sua possível culpabilidade em não agir com valores criativos nem vivenciais.

A despeito dessa mácula social, julgamos que muitos dos participantes da edificação da igreja encontraram sentido e cumpriram valores, tanto criativos, como vivenciais, pois como a inscrição afirma: *O amor fraterno construiu esta obra com muito custo.*

Assim, identificamos a segunda via para a descoberta do sentido de vida, isto é, os valores de vivência, o amor fraterno. Esse amor que está esculpido e pintado em variados símbolos desde o adro aos recônditos e detalhes da igreja, bem como está presente na espiritualidade cristã e especialmente na franciscana. Para Frankl (2003, p. 172):

[...] o amor representa o campo onde de um modo especial são realizáveis os valores de vivência. O amor é, afinal, a vivência em que, pouco a pouco, se vive a vida de outro ser humano, em toda a sua unicidade e irrepetível!

Esse amor pode ser compreendido tanto como amor conjugal, quanto o amor alargado, aquele que abarca uma comunidade, um povo, mas, sobretudo, esse amor deve ser compreendido como uma experiência passiva, ou seja, o valor vivencial é caracterizado pelo que se recebe do mundo das relações e dos encontros.

Desse modo, podemos supor que a passividade do valor vivencial também se manifesta no trecho: *O que tu aprecias, ó leitor*, pois este está contemplando algo que lhe foi concedido, uma obra que não lhe custou, ele apenas goza do fruto do esforço e do amor de outrem de maneira gratuita.

Assim, Frankl (2003) defende que esse valor é uma experiência de gratuidade, pois é o caminho do ser amado, por conseguinte, sentir-se querido por aquilo em que o amado é único e irrepetível, portanto, Frankl (2003, p. 173) conclui:

A verdade é esta: o homem que é amado “não tem culpa” de que, em sendo amado, já se realize o que há de irrepetível e de único em sua pessoa, isto é, o valor de sua personalidade. Não é “mérito” o amor, antes é graça.

Desse modo, acreditamos que essa experiência de gratuidade seja potencializada entre os construtores da igreja devido à sua religiosidade, pois a fé cristã preconiza o amor gratuito de Deus por sua criação e por seus filhos. Eles tiveram, portanto, uma experiência primeira em ser amados pela divindade, como afirma o Catecismo da Igreja Católica (1999, n.1696):

Nossa justificação vem da graça de Deus. A graça é o favor, o socorro gratuito que Deus nos dá para responder a seu convite: tornar-nos filhos de Deus, filhos adotivos, participantes da natureza divina, da Vida Eterna.

Contudo, a inscrição especifica que tipo é o amor vivenciado pelos edificadores da obra, eles afirmam que é o amor fraterno que supomos ter como amálgama a fé cristã e a

espiritualidade franciscana, entretanto esse caráter sobrenatural desse amor não diminui o seu perfil humano, pois Frankl (2003, p. 176) afirma:

O amor é um fenômeno humano no sentido exato da palavra. É um fenômeno especificamente humano, quer dizer: não se pode reduzir, sem mais, a um fenômeno sub-humano, nem de um fenômeno sub-humano se pode deduzir. Enquanto “fenômeno originário” que, como tal, é impossível reduzir a alguma coisa que “a rigor” esteja por trás dele, - o amor é um ato que caracteriza a existência humana no que ela tem de humano; por outras palavras, um ato existencial. Mais ainda: é o ato co-existencial por excelência; porque o amor é aquela relação entre dois seres humanos, que os põe em condições de descobrir o outro em toda a sua unicidade e seu caráter irrepetível. Numa palavra, o amor caracteriza-se pelo seu caráter de encontro; e encontro significa sempre que se trata de uma relação de pessoa para pessoa.

Assim, acreditamos que esse amor genuinamente humano seja eivado pelo sentimento de transcendentalidade, de uma experiência do supra-sentido, e esse amor que é correspondido, esse amor feliz, Frankl (2003) afirma ser criador, tal potência criativa supomos manifestar-se na inscrição quando afirma que *O amor fraterno construiu esta obra*.

Todavia, essa mensagem completa-se com mais uma informação, ou seja, o modo como a obra foi construída, além de ser motivada pelo amor, ela está marcada por muito custo, muito esforço, entendemos, assim, está imbuída de muito sofrimento.

Esse sofrimento, supomos, está relacionado com os valores atitudinais, que segundo Frankl (2011, p. 91) referem-se “à postura que se adota diante da vida, quando se é defrontado com um destino que não se pode mudar”.

Contudo, poderíamos questionar como o sofrimento de uma edificação pode ser algo do destino, haja vista que uma construção é uma ação volitiva e interventiva do homem, portanto, algo que poderia ser evitado.

Assim, compreendemos que o sofrimento advindo do engenho construtivo é inevitável porque o homem não pode negar a si mesmo, renunciar à sua missão, pois, conforme Ferreira-Santos (2012, p. 14):

O ser humano é um ser criador, não apenas um reprodutor ou criador inicial, mas um ser que cria constantemente. Se ele cria, ele também pode transpor sua criação e, portanto transmitir ao outro, ao diferente, às novas gerações, enfim, dar comunicabilidade ao que foi criado.

De todo modo, julgamos necessário destacar que o sofrimento a que Frankl (2003) refere-se é àquele que não pode ser evitado, que limita as possibilidades de ação e de enfrentamento, pois, se assim não fosse, estar-se-ia fazendo apologia ao masoquismo ou ao heroísmo prosaico, assim, Frankl (2003, p. 93) afirma:

A logoterapia ensina que devemos evitar a dor, quando isso for possível. Mas logo que um doloroso destino se apresente como imutável, esse sofrimento não só deve ser afirmado como deve ser transformado em algo significativo, numa conquista.

Assim, percebemos que o sofrimento torna-se uma via para a consumação do sentido da vida mediante a atitude que o homem padecente assume diante do seu sofrer inevitável, ou seja, como o homem concebe, aceita e nobilita o seu destino.

Partimos do pressuposto de que os construtores da igreja e do convento aceitaram a carga de sacrifício necessário para efetivarem os seus valores criativos e vivenciais, pois supomos que o custo da construção, tenha sido enobrecido pelo amor fraternal e religioso que animou tal empreendimento.

Além do mais, conjecturamos que tenha havido uma identificação do sofrimento dos construtores com os do Cristo, pois Jesus foi obediente ao Pai até a morte de cruz, para anunciar o Reino de Deus e a salvação dos homens, semelhantemente, os trabalhadores poderiam ter transformado seu esforço em sacrificio piedoso a Deus para cumprirem a missão de anunciar a Boa Nova.

Todavia, Frankl (2003) apresenta três elementos componentes dos valores atitudinais, pois para ele tal conceito abrange mais que encontrar sentido no padecimento. Aos três elementos ele chamou tríade trágica: dor, culpa e morte. Assim, esclarece Lukas (1989, p. 164):

Todo sofrimento é ao mesmo tempo impulso para um processo de amadurecimento: o homem cresce no sofrimento, e, para usar uma imagem, aprende a penetrar no fundo partindo da superfície. Não que seja desejável ao homem o sofrimento, mas a partir dessa perspectiva o sofrimento é simplesmente aceitável. A culpa, ao contrário, pode ser considerada como um impulso para a transformação interior e a reparação. Nem sempre a reparação é possível no mesmo objeto de que o indivíduo se tornou culpado, mas ela oferece, retroagindo, possibilidade de atribuir abundante sentido ao passado. Sim, mesmo a morte pode ser vista de diferentes perspectivas. De certo modo, ela é até nosso estímulo para a vida: se tivéssemos para tudo um tempo eternamente longo, não teríamos nenhuma razão para agir aqui e agora. Mas como não temos esse tempo eternamente longo, por isso é tão importante colher e realizar as possibilidades de sentido do dia de hoje, pois amanhã poderiam ter desaparecido.

Depois de a mensagem manter um diálogo entre o escritor e o leitor, ela desloca seu destinatário do mundo humano, para o sobre-humano, para o divino, contudo sem negar o mundo tangível, melhor, incluindo o mundo humano e natural na dimensão divina, assim está escrito: *Ó fontes, dizei um hino ao Senhor. Santo Antônio, rogai por nós.*

Desse modo, surge uma oração. Primeiro um convite à natureza a cantar um hino ao Senhor, em seguida, uma súplica a um homem morto, mas crido como participante da divindade, por sua intimidade, enquanto vivo, com Deus. Logo, entramos explicitamente na dimensão do religioso e da fé.

Entretanto, consideramos importante perceber que se cria, dessa maneira, uma relação entre a psicoterapia e a religião, mas se deve ficar claro que são áreas colaborativas, mas não equivalentes, nem concorrentes, conforme explica Frankl (2003, p. 178):

A logoterapia não quer cruzar a fronteira entre a psicoterapia e a religião, mas deixa a porta aberta a esta, deixando ao paciente escolha de passar por ela ou não. É ao paciente que cabe a decisão a respeito de como ele venha a interpretar a própria responsabilidade; se, em última instância, ela diz respeito à humanidade, à sociedade, à própria consciência ou a Deus. É o paciente quem decide, diante de si, por quem ou por que ele é responsável.

Além disso, Frankl (2003, p. 180) considera a religião como um possível fator para alcançar a saúde mental, bem como para promover um sentimento de segurança, assoma-se a isso, a sua compreensão de que “quando comparada à dimensão antropológica, a teológica se mostra dimensionalmente superior, naquilo que tem de mais abrangente e inclusiva”.

Tal compreensão de Frankl sobre a dimensão teológica faz lembrar-nos da obra de Eliade (1992) que explicita o pensamento do homem religioso e, destarte, afirma que o mundo só o é, quando compreendido sob o prisma do sagrado, para ele:

Todo o mundo é obra dos deuses, porque foi criado diretamente pelos deuses e consagrado – portanto “cosmizado” – pelos homens, ao reatualizarem ritualmente o ato exemplar da Criação. Isto é o mesmo que dizer que o homem religioso só pode viver num mundo sagrado porque somente um tal mundo participa do ser, existe realmente. Essa necessidade religiosa exprime uma inextinguível sede ontológica. O homem religioso é sedento do ser. O terror diante do “Caos” que envolve seu mundo habitado corresponde ao seu terror diante do nada. O espaço desconhecido que se estende para além do seu “mundo”, espaço não cosmizado porque não consagrado, simples extensão amorfa onde nenhuma *orientatio* foi ainda projetada e, portanto, nenhuma estrutura-se esclareceu ainda – este espaço profano representa para o homem religioso o não ser absoluto. Se, por desventura, o homem se perde no interior dele, sente se esvaziado de sua substância “ôntica”, como se se dissolvesse no Caos, e acaba por extinguir-se. (ELIADE, 1992:36)

Assim, supomos que os construtores entendem o seu mundo como sacralizado, por conseguinte, a natureza é participante do ser divino e, assim, pode ser convocado para entoar louvores, como acontece no convite feito às fontes para dizerem um hino ao Senhor, ou seja, não só o ser humano ora, mas todo o cosmos.

Desse modo, Frankl (2011) afirma que o sentido último, isto é, o suprasentido, escapa do campo intelectual, para ser compreendido no âmbito existencial, ou seja, no da fé. Para ele “a fé num sentido último é precedida pela crença em um Ser último: pela crença em Deus”. (FRANKL, 2011, p 181).

Dessa maneira, supomos ressoar essa fé no derradeiro pedido da mensagem da gravada no chafariz, na sua última súplica, que compreendemos ser tão simples e tão profunda, pois pede a interseção de Santo Antônio a Deus, ao Ser último, o suprasentido do homem, a sua constituição do ser em si e ser no mundo.

Assim, acreditamos que a logoteoria auxilie na compreensão do homem total e de suas aspirações, da sua saúde mental e de seu equilíbrio espiritual e que nos tenha ajudado a reconhecer a dimensão noética da igreja de Santo Antônio, pois, conforme Lukas (2002:15) a logoteoria não

[...] ignora a personalidade espiritual do ser humano, a “centelha divina” na “argila”, que dá testemunho de uma indômita força criadora. É uma cura de almas, mas uma cura médica de almas, é uma psicologia, mas uma psicologia espiritual.

4.2.2 O PRISMA IMAGÉTICO-SIMBÓLICO

Após analisarmos a inscrição presente na Fonte de Santo Antônio dedicamo-nos a compreender sua linguagem imaginária e simbólica, detendo-nos nos sinais e símbolos arquitetônicos que a compõem e que formam um conjunto significativo com as inscrições anteriormente contempladas.

Compreendemos haver uma percepção da efemeridade do tempo bastante vívida em toda a obra artística, pois a inscrição dirige-se à posteridade, o que indica a consciência plena da transitoriedade da existência dos construtores, sua possível temeridade diante do porvir e do esquecimento, ou seja, da não perenidade.

Além disso, a própria fonte a jorrar, no caso, a escorrer água vomitada da boca do golfinho faz-nos perceber o desgaste da vida, sua passagem. A água, fonte de vida, simplesmente escorre, cai em um tanque e transborda, volta à terra de onde emergiu. Como afirma Durand (2002, p. 96):

A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. [...] a água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva. Este devir está carregado de pavor, é a própria expressão do pavor.

Portanto, esse entendimento da água como figura da morte mostra-nos a face nictomorfa e catamórfica do tempo, a morte tenebrosa e contumaz, provocando a angústia humana diante de sua fugacidade diante da qual o homem reage por meio de símbolos espetaculares, luminosos, ou seja, no meio das trevas, brilha a luz, bem como ascencionais.

Assome-se ao simbolismo da água como passagem irrevogável do tempo, a localização da Fonte no sopé da colina onde o convento foi construído, coincidindo com o lado do poente. No fim do dia, a fonte é iluminada pelo sol crepuscular, evocando o ritmo da vida que nasce e morre, o sol que aquece e a água que refrigera.

Nesse esteio, identificamos como símbolos diurnos da vitória sobre a morte as folhas de acanto que estão presentes no entablamento da Fonte, nos modilhões e nos coruchéus. Essa repetição parece-nos indicar o esforço com o qual todo o conjunto arquitetônico foi edificado, assim, vencendo as intempéries da natureza e as vicissitudes da atividade laboral. Conforme Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 10):

O simbolismo da folha de acanto, muito usada nas decorações antigas e medievais, deriva, essencialmente, dos espinhos dessa planta. O acanto ornamentava os capitéis coríntios, os carros fúnebres e as vestimentas dos grandes homens, porque os arquitetos, os defuntos e os heróis haviam sido homens que souberam vencer as dificuldades de suas tarefas. Aquele que estiver ornado por essa folha venceu a maldição bíblica: *O solo produzirá para ti espinhos e cardos (Gênesis, 3,18)*, no sentido de que a provação vencida se transformou em glória.

Dessa maneira, podemos identificar a harmonia existente entre o corpo arquitetônico e a inscrição da Fonte quando esta estampa: *O que tu aprecias, ó leitor, indagas com que trabalho foi feito? O amor fraterno construiu esta obra com muito custo*. Assim, supomos que o triunfo sobre os espinhos e sobre as dificuldades deu-se pelo amor. As folhas de acanto simbolizam esse custo e esse amor vencedor, os valores criativos que animam o homem pleno de sentido (*nous*).

Consoante a essa compreensão diurna e heroica da Fonte, identificamos as duas carrancas que se destacam dos dois modilhões que enquadram o nicho onde deveria ficar a imagem de Santo Antônio. É um enfrentamento dos espíritos maléficos, dos símbolos teriomórficos que intentam devorar o ser humano.

Nesse esteio, a carranca remete ao mito das Górgonas³⁶. Este é compreendido como um meio de reflexão pessoal, da própria culpabilidade e responsabilidade. Olhar as Górgonas é reconhecer em si o que urge ser purificado exigindo, assim, uma justa medida da ação, uma atitude reparadora. Seria esse apelo ao auto-conhecimento e à justiça a razão das carrancas ladearem o nicho de Santo Antônio, aquele que venceu o maligno e a vaidade e pode empunhar as folhas de acanto? Além do mais, conforme Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 791):

³⁶ Monstros terrificantes da mitologia grega: três irmãs: Euríale, Esteno e Medusa. Quem as olhasse ficava petrificado.

O rosto simboliza a evolução do ser vivo das trevas à luz. É a qualidade de sua irradiação que irá distinguir o rosto demoníaco do rosto angélico. A fronte do diabo é riscada de profundas linhas horizontais e de chifres que a obscurecem. Quando o rosto já não exprime qualquer vida interior, não passa de *uma prótese...de uma máscara elástica*.

Assim, percebemos que há um apelo à transfiguração do ser humano em um ente luminoso, livre das influências demoníacas e purificado pelas águas lustrais que jorram da boca do golfinho. Tal intenção nos parece evidente quando se pede a interseção do santo na cartela que está sob o nicho: *S. Antoni, ora pro nobis*. Nesse esteio, compreendemos a que a crença na ação ativa de um falecido, manifesta a vitória do imaginário sobre a angústia existencial da finitude.

Contudo, os sinais do Regime Diurno do Imaginário não implicam a ausência dos do Regime Noturno, desse modo, acreditamos haver tanto um enfrentamento direto da angústia existencial, quanto uma eufemização desse pavor da morte, pois, Conforme Durand (2002, p. 193):

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atividade imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos do Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um designo eterno. O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes.

Enquanto no plano superior da Fonte perfilavam-se carrancas e sugerem uma atitude de enfrentamento do maléfico, uma face teriomórfica, amedrontadora do tempo, bem como um apelo à conversão moral e a um comportamento de iluminação da mente, pelo Regime Noturno, o monstro do tempo torna-se um amigo, um arrefecimento do medo da fugacidade, ou seja, há uma inversão da significação do mostro devorador. (DURAND 2002).

Ao invés de sermos devorados pelo monstro, ou submergidos pelo seu vômito, destaca-se a capacidade de continente do animal, migrando-se, dessa maneira, para uma

significação de arca, de baluarte ou de refúgio. Assim, o ventre da besta torna-se um ventre, um local de renascimento e de regeneração. Para Durand (2002) a simbologia do peixe destaca a característica involutiva e intimista do engolimento, bem como a reabilitação dos instintos primordiais.

Esse ventre do golfinho-peixe remete ao renascimento do cristão, à fé na ressurreição, o que indica uma característica sintética-progressista do Regime Noturno, em que o tempo é dominado, passando a ser prelúdio de algo vindouro, ou seja, momento de gestação, como afirmam Paula Carvalho & Badia (2005, p. 23): (...) a Ressurreição supõe, em sua economia redentora, um tempo judaico-cristão, de teor progressivo no envolver escatológico, em suma, um *tempo histórico*.

Essa simbologia apresenta-se na figura do golfinho-peixe, animal aquático prefigurando na parte inferior da Fonte de Santo Antônio. Desse modo, entendemos que existe um convite ao homem que contempla a fonte a se deixar engolir pelo peixe, deixar-se regenerar e descer lentamente para o útero, de onde retornará e poderá encarar as carrancas, e alcançar a beatitude da visão divina. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 475): “O golfinho se tornou símbolo da regenerescência. É também símbolo da adivinhação, da sabedoria e da prudência”.

Contudo, mesmo na emergência o Regime Noturno, o Diurno mantém-se predominante, assim, as águas assumem o caráter de servas do Criador, dóceis às suas ordens e companheira dos homens, de tal modo que se associam ao louvor que estes tributam a Deus. Novamente apresentam-se como águas lustrais e refrescantes. Essa compreensão manifesta-se pelas cartelas que ladeiam o golfinho onde se ostenta a frase bipartida: *Ó fontes, dizei um hino ao Senhor*.

Desse modo, compreendemos a submissão da natureza ao designo divino, devendo esta ser dominada e manter-se submissa às ordens naturais e universais. Na nossa compreensão, esse convite às *fontes do Senhor* indica uma atitude ascensional, pois se remete a uma transcendência dignificante da criação, além de haver uma personificação da água como sujeito de louvor.

Por fim, no arremate da Fonte de Santo Antônio, conforme Burity (2008, p. 155), encontra-se a cartela com a maior inscrição latina ornamentada com elementos geométricos e

fitomórficos, tudo apoiado em um entablamento com cornija e frisos, no qual se destacam duas flores de acanto.

Essa consonância entre mensagem e escultura, a variação entre os regimes, a presença de diferentes estruturas, a heroica, a mística e a sintética, correspondem ao próprio momento do barroco. Os entabulamentos, remate da estrutura mural, em vez de continuarem retos curvam-se, deslocam-se ou degeneram em formas contrárias à sua própria forma, e os frontões abrem-se oferecendo as maiores fantasias. A parede adquire significado dinâmico através de um rico repertório de formas côncavo-convexas. Camacho (1997, p. 15) afirma:

A ideia de “continuo espacial” é fundamental na cenografia teatral, onde se procura a união entre espaço em perspectiva do cenário e o espaço real do auditório. De um modo geral, é evidente a ligação da cultura barroca ao teatro; a Igreja reforça a teatralidade das funções litúrgicas, e as celebrações, religiosas e profanas, requerem montagens espetaculares, com grandiosas decorações onde apesar do caráter efêmero, colaboravam os artistas de maior destaque.

Característica intrínseca da alma barroca é a conjunção dos componentes plásticos com o espaço e com a luz, serviçal de uma ideia, com o escopo de transmitir uma mensagem. Propicia-se um encontro do espírito com a divindade por meio da arquitetura, da expressividade das imagens, do fausto da decoração, do estarecimento cenográfico e da sublimidade musical, principalmente a do órgão.

Há uma associação das expressões artísticas e um anuviamento de suas distinções. Como afirma Kitson (1978, p. 34):

A arquitetura tornou-se mais escultural, a escultura mais pictórica e apropriada pintura, mais estritamente interessadas nas aparências visuais, isto é, por uma ênfase maior na luz, na sombra, e na cor do que na forma e na linha, a pintura acabou reproduzindo mais fielmente o que os olhos viam, em oposição ao que se sabia estar ali.

Desse modo, parece-nos interessante perceber o destaque que se dá à inscrição, pois a cartela é bem maior que as demais, está disposta no ápice da Fonte e envolvida não só com as folhas, mas ladeada pelas flores de acanto. É perceptível a abundância da folhagem que

envolve a inscrição, quase não havendo espaços intersticiais, forma-se quase um bloco único, dando-nos a sensação de que a cartela brota da ramagem.

À *posteridade*. A dedicação da inscrição revela a concepção passageira do tempo, como também a sua progressividade. A história continua, terá um escopo, uma realização, desse modo, existe o desejo de os construtores legarem um memorial de sua ação de sua existência.

Essa compreensão progressista do devir indica-nos a estrutura sintética e dramática do Regime Noturno do Imaginário. Como afirmam Ferreira-Santos & Almeida (2012, p. 27): “A estrutura de sensibilidade dramática é responsável pelo ritmo, pelo devir, pelo tempo domesticado”. Nesse esteio afirma Rocha Pitta (2005, p. 20): “Uma das características da estrutura sintética é sua especificidade quanto a estruturar tempo e espaço”.

A vegetação é sinal do progresso, pois apresenta certo controle sobre o porvir, a ramificação, a evolução, nesse esteio o vínculo entre o passado, presente e futuro está na constância e força do amor, o responsável pela construção do templo e que também faz o apreciador, o amante, extasiar-se diante dessa obra prodigiosa. Na frase enfrentam-se o deleite do leitor e o sofrimento do construtor: *o que tu aprecias, ó leitor, indagas com que trabalho foi feito? O amor fraterno construiu esta obra com muito custo*. Assim, como afirma Strongoli (2005, p. 168):

Na modalidade sincrética (...), percebe-se a busca da harmonização das duas modalidades mediante a criação de sistemas, de síntese e formulação conceptuais. Seu princípio é causalidade e seus processos, sincrônicos ou diacrônicos, desenvolvem a dialética do tempo e do espaço, promovendo deslocamentos de pontos de vista, progressões temáticas ou argumentativas

A Fonte apresenta-se como um memorial, um monumento honorífico aos que passaram e um testemunho de vida e de amor aos que estão por vir. Mesmo as folhas e flores de acanto manifestam uma compreensão de vitória e de dever cumprindo, apresentando-se como um troféu. Como afirma Burity (2008, p. 162):

A inscrição reflete claramente dois aspectos essenciais do espírito daqueles que construíram o monumento: a consciência do valor artístico do que estavam criando e o senso de história que é o corpo do tempo humano. Tinham certeza eles de que as obras de arte se perpetuariam no futuro. Daí a mensagem “a posteridade”.

Desse modo, entendemos que ao enveredarmos pelo patrimônio simbólico de nossos antepassados e pela análise existencial de suas construções, estamos descobrindo a nós mesmos, vivenciando a atualidade e desvelando nosso futuro, pois como afirma Lapoujade (2005, p.129): “ Com base na vida atual e no passado, ou seja, na tradição, trata-se de elevar o olhar para ser os protagonistas do nosso futuro³⁷”.

Portanto, para encontrar sentido, assim rechaçando o vácuo existencial e para enfrentar a angústia primordial da morte, parece-nos mister rejeitar nada que seja humano, inclusive os fenômenos e realidades que não se permitem tolher pela ciência cartesiana e moderna, pois concordamos com Feuerbach (2008, p.72):

Homem perfeito e verdadeiro é apenas quem possui o sentido estético ou artístico, religioso ou moral, filosófico ou científico – homem em geral somente é aquele que nada de essencialmente humano exclui de si mesmo. *Homo sum, humaninihil a me alienum puto.*

³⁷ Con base en la vida actual y en el pasado, es decir en la tradición, se trata de levantar la mirada para ser los protagonistas de nuestro futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta pesquisa nos apresentamos como intérpretes, pois essa é a compreensão que Durand possui daqueles que se debruçam sobre o imaginário humano, julgamos importante repetir a citação:

Pois bem, nós somos intérpretes. O que devemos fazer, na ciência do homem em geral, é sempre interpretar uma proposição textual ou contextual – contextual para o sociólogo, quer ele seja etnólogo ou sociólogo da nossa sociedade. Esta aí a única finalidade da nossa profissão. Somos mestres de leitura. Somos pessoas que aprendemos a fazer ler melhor um texto ou a fazer melhor decifrar um contexto. Durand (1983, p. 61)

Desse modo, entendemos que realizamos uma interpretação, uma leitura do fenômeno religioso paraibano por meio de uma tradução logoteórica e mitológica do Convento Franciscano, pois concebemos a este como emblema e patrimônio do imaginário daquela sociedade e, conforme Gomes (2011), por ver no religioso, especificamente no mítico, a sociedade expressa em símbolos. Nesse esteio, convém indicar alguns temas que identificamos ao longo de nossa leitura-interpretação.

Julgamos poder haver uma colaboração entre a Teoria do Imaginário e a Logoteoria no tangente ao bem estar psíquico do ser humano. Com as concepções de Angústia Existencial, para Durand, e de Vazio Existencial, para Frankl, percebemos que ambos identificam a causa do sofrimento do homem. As teorias foram adotadas para que se pudesse ampliar as análises e as interpretações do imaginário humano e de sua significação.

Durand (2002) afirma que a angústia existencial provém da consciência da morte, da passagem do tempo e que o imaginário é a reação a tal sofrimento. Ele vê no símbolo o poder de significação da vida, ou seja, a possibilidade do equilíbrio psíquico e social, isto é, a saúde e a felicidade humana. Assim, apresentando o imaginário uma função de Esperança Essencial.

Para Frankl (2005) é a falta de sentido de vida que causa no gênero humano o vazio existencial, ou seja, a falta de significação da vida em suas vitórias e sofrimentos, a falta da capacidade de transcendência de si mesmo. Ele propõe, destarte, uma terapia que convide o

ser humano a descobrir seu sentido, sua autotranscendência. Logo, entendemos que a significação da vida é fonte de saúde, por conseguinte, extinção do vazio existencial e descobrimento de uma vida plena.

O primeiro ponto de colaboração nos parece ser a necessidade de significação, para a obtenção de uma qualidade de vida. Portanto, vemos no patrimônio simbólico do Convento Franciscano uma elaboração significativo-simbólica da existência humana, por meio do prisma do símbolo religioso, do Sagrado.

Assim entendemos quando se propõe para a contemplação dos relatos exemplares da vida de Jesus Cristo, de Francisco de Assis, de José do Egito e de Antônio de Pádua, bem como os demais símbolos. Nesse sentido, parece-nos que a sociedade colonial pessoense possuía claramente um modelo e uma proposta de resolução de sua angústia, bem como de seu vazio existencial.

A segunda intersecção que vemos consiste no convite ao *amor fati*. Identificamos o Convento como uma proposta pedagógica, uma educação do imaginário, para o imaginário, visando a descoberta do sentido da vida. Desse modo entendemos que seja uma educação de sensibilidade que, segundo Ferreira-Santos (2012), visa a exteriorizar a humanidade potencial que há nas pessoas, ou seja, que o homem aprenda a ser quem ele é, que se auto-realize, que descubra o amor ao próprio destino, entendido como *amor fati*.

Nesse esteio, compreendemos que a pedra angular, a chave mestra que desvela todo o significado da obra está na dedicatória da Fonte de Santo Antônio “a posteridade”. Parece-nos haver na sociedade pessoense religiosa colonial uma tangível maturidade ao assumir-se a morte, assim, enfrentando a angústia existencial, o medo primordial.

Assim, identificamos um arcabouço imagético sintético, harmonizando a razão prometeica e a ebriedade dionisíaca caracterizando o patrimônio simbólico da Fonte conventual. Para Frankl (2005) o vazio existencial dá-se pela falta de sentido, pela não realização dos valores criativos, relacionais e os atitudinais. O sentido é essencial para a saúde total do homem.

Em nossa opinião, os construtores da Fonte, por conseguinte, do Conjunto Conventual, foram seres de amor. Amantes do presente, do passado e do futuro, de modo que perpetuaram sua memória, ou seja, amantes de seu próprio destino. Assim, percebemos haver um imaginário predominantemente de estrutura sintética progressiva, o que nos parece estar em

harmonia com a concepção de tempo própria do cristianismo, ou seja, um tempo evolutivo que tende para a sua consumação no Juízo Final.

Por fim, julgamos haver uma proposta educacional que apresenta a morte como maléfica, de onde aparecem os traços de enfrentamento típicos do Regime Diurno, estrutura heroica, de modo identificável nos exorcismos praticados por Santo Antônio. Subsequentemente, surgem traços noturnos místicos, quando a morte é compreendida positivamente como portal para a obtenção da eternidade e o sofrimento é suportado de maneira complacente, e por vezes ele é amado como necessário para o progresso espiritual. Isso está evidente nas imagens da caveira aos pés de S. Francisco e nas suas chagas.

Dessa maneira identificamos a vitalidade da elaboração simbólica em seus diversos âmbitos, mas especificamente a relevância da simbologia religiosa, para a obtenção de um equilíbrio psíquico-social, bem como, ressaltamos a importância do processo educativo sensível, para a descoberta do sentido de vida.

REFERÊNCIAS

- AGÜI, E. La dimensión simbólica del castillo plenomedieval. In: *La Fortaleza Medieval: Realidade y Símbolo*. España: Ed. Universidad de Murcia, 1998, p. 345-356
- ALVES, R. *O que é religião?* 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984
- AQUINO, Thiago Avelar. *Logoterapia & educação: fundamentos e prática*. São Paulo: Paulus, 2010
- AQUINO, Thiago Antonio Avelar de, *Logoterapia e análise existencial: uma introdução ao pensamento de Viktor Frankl*. São Paulo: Paulus, 2013
- ARAÚJO, Alberto Filipe; BATISTA, Fernando Paulo (coord.) *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003
- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fonseca, 1994
- BARBOZA-FILHO, Rubem. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*. v. 19, n1-2 (jan./dez. 2006). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006
- BARDI, P. M. *Historia da arte brasileira*, São Paulo: 3 ed, Melhoramentos, 1975
- BARROS, João de Deus Vieira. *Imaginário da brasilidade em Gilberto Freyre*. 2 ed. São Luís/MA: EDUFMA, 2009
- BÍBLIA DE JERUSALÉM, São Paulo: Paulus, 2002.
- BRASIL, Presidência da República, Secretaria dos Direitos Humanos. *Diversidade Religiosa e direitos humanos: reconhecer as diferenças, superar a intolerância, promover a diversidade*. Organização: Marga Janete Ströher, Deise Benedito, Nadine Monteiro Borges. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, 2012
- BURITY, G. M. N. *A presença dos franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio*. João Pessoa: Ed. JB, 2008
- BUYST, Ione. *Celebrar com símbolos*, São Paulo: Paulinas, 2001.
- CAMACHO, Rosário. *O melhor da arte Barroca 1*. Lisboa: G&Z Edições, 1997
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Loyola, 1999
- CARDOSO, Adalberto. *Escravidão e sociabilidade capitalista: um ensaio sobre inércia social*. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 80, Mar. 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-

33002008000100006&lng=en&nrm=iso>. access
on 18 Apr. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002008000100006>.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

CONTI, Flavio, *Como reconhecer a arte barroca*, São Paulo: Empresa Gráfica Feirense, 1986

CRUXEN, E. B. *Castelos e Fortificações como Documentos Histórico-Arquitetônicos: Símbolos para o Estudo das Estruturas de Poder na Península Ibérica Medieval*. In: XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH; 2011, São Paulo, SP. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300208701_ARQUIVO_EdisonCruxenCasteloseFortificacoesANPUH2011.pdf. Acesso em: 10 maio 2012

DURAND, Gilbert. *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme: contribution à l'esthétique du roman*. Paris: Librairie José Corti, 1961

DURAND, Gilbert. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Tradução: Nuno Júdice. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983

DURAND, Gilbert. *Beaux-arts et archétypes: La religion de l'art*. Paris, Presses Universitaires de France, 1989

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998A

DURAND, Gilbert. Passo a passo mitocrítico. In: *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998B, p 245-259

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. 3 ed. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo, Martins Fontes, 2002

DURAND, Y. *L'exploration de l'imaginaire*. Paris: L'espace bleu, 1998

DURKHEIM, Émile. Cap.1 - Definição do fenômeno religioso e da religião e Conclusão. In: *As formas elementares da vida religiosa*. 3 ed. São Paulo: Martins Editora, 2003

ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992

ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: ASA, 1997

ESTRADA, Adrian Alvarez. *O teste AT-9 na escola: considerações preliminares acerca do universo da angústia*. EDUCERE – Revista da Educação, vol. 2, n.1: jan/jun. 2002

FERREIRA-ALVES, Natália Martinho (Coord.). *Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras I*. Porto, Portugal: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2008

FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Pessoa, imaginário & arte: perspectivas antropológicas em pesquisa*. In: *Imagens da cultura: um outro olhar*. Texeira, Maria Cecília Sanchez. São Paulo: Ed Plêiade, 1999.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012

FEUERBACH, Ludwig. *Princípios da Filosofia do Futuro*. Tradução: Artur Morão. Covilhã: Lusosofia Press, 2008

FRANKL, Viktor E. *Fundamentos antropológicos da psicoterapia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores: 1978

FRANKL, Viktor E. *Psicoterapia e sentido de vida: Fundamentos da Logoterapia e análise existencial*. 4 ed. São Paulo: Quadrante, 2003

FRANKL, Viktor E. *Um sentido para a vida: psicoterapia e humanismo*. São Paulo: Ed Ideias & Letras, 2005

FRANKL, Viktor E. *A vontade de sentido: fundamentos e aplicações da logoterapia*. Tradução: Ivo Studart Pereira. São Paulo: Paulus, 2011

FREYRE, G. *Casa Grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. São Paulo: Global, 2006

FREYRE, G. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004

FUSCO, R. *Arquitetura como “mass médium”*: Notas para una semiología arquitectónica. Barcelona: Anagrama, 1970

FIORES, Stefano de; GOFFI, Tullo (Org.). *Dicionário de espiritualidade*. São Paulo: Paulinas, 1989

GOMES, Eunice Simões Lins. *A Catástrofe e o Imaginário dos Sobreviventes: quando a imaginação molda o social*. 2 ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011A.

GOMES, Eunice Simões Lins. *Em busca do mito: a mitocrítica como método de investigação do imaginário*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011B.

GOMES, Eunice Simões Lins. *Um baú de símbolos na sala de aula*. 1 ed. São Paulo: Paulinas, 2013

GOMES-DA-SILVA, Pierre Normando, GOMES, Eunice Simões Lins. *Malhação: corpo juvenil e imaginário Pós-moderno*. João Pessoa: Ed.UFPB, 2010

GRESCHAT, Hans-Jürgen. *O que é religião?* São Paulo: Paulinas, 2005

GUTIÉRREZ, Fátima Gutiérrez. *Mitocrítica*. Naturaleza, función, teoría y práctica. Lleida: Editorial Milenio, 2012

HOCK, Klaus. *Introdução à Ciência da Religião*. São Paulo: Loyola, 2010

IRIARTE, Lázaro. *História Franciscana*. Petrópolis: Ed Vozes, 1985

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

LOPES, Fernando Félix. *Florinhas de Santo Antônio*. Braga, Portugal: “Edição do Boletim Mensal”, 1947

KITSON, Michael. *O Mundo da arte*: Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos: O Barroco. Tradução: Álvaro Cabral, Áurea Weissenberg, Donaldson Garschagen, Henrique Benevides, Lélia Contijo Soares, Sílvia Jambeiro e Vera N. Pedroso. São Paulo: Expansão Editorial, 1978

LAPOUJADE, Maria Noel. *Aportacion de unImaginariolatinoamericano y Universal em elConstructivismo pictórico de Joaquin Torres Garcia*. In: *Ritmos do imaginário*. Danielle Perin Rocha Pita, org. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2005

LIMA, C. F. *Dom Adauto*: subsídios biográficos. 1855-1915. 2 ed., João Pessoa: Ed. UNIPÊ, 2007

LIMA, I. A. *Religiosidade na Parahyba Colonial*: o trabalho da catequese franciscana entre os nativos. João Pessoa: UFPB, 2009

LIMA, I. A. *A ordem de São Francisco no Brasil colônia*: um apanhado histórico. Disponível em:
http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais/st_trab_pdf/pdf_st3/idelbrando_lima_st3.pdf

LOPES, Fernando Félix. *Florinhas de Santo Antônio*. Braga, Portugal: “Edição do Boletim Mensal”, 1947

LUKAS, Elisabeth. *Logoterapia* “A força desafiadora do espírito” Métodos de logoterapia. São Paulo: Loyola, 1989

LUKAS, Elisabeth. *Psicologia espiritual*: fontes de uma vida plena de sentido. São Paulo: Paulus, 2002

MAFFESOLI, M. *No Fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996

MAFFESOLI, M. *O instante eterno*: o retorno do trágico na sociedade pós-moderna. São Paulo: Zouk, 2003

MARDONES, José Maria. *A vida do símbolo*: a dimensão simbólica da religião; tradução Euclides Martins Balancin. São Paulo: Ed Paulinas, 2006.

MARTINS, G. A. *Manual para elaboração de monografias e dissertações*. 2 ed, São Paulo: Atlas, 2000

MELLO, G. B. R. de, 1994 *Contribuições para o estudo do imaginário*. Em Aberto. Brasília, INEP/MEC, ano XVI, n. 61, jan./mar. p: 45-52

Missal cotidiano, missal da assembléia cristã. 7 ed. São Paulo: Ed Paulus, 1985

MORAES, Roque; GALIAZZI, Maria do Carmo. *Análise textual discursiva*. 2 ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2011

MUELA, Juan Carmona. *Iconografía Cristiana* Guía básica para estudiantes. Madrid: Akal, 1998

NAVARRO, Cristóbal Belda. *O melhor da arte Barroca 2*. Lisboa: G&Z Edições, 1998

OLIVEIRA, C. M. S. *Arte, Religião e Conquista: os sistemas simbólicos do poder e o Barroco na Paraíba*. *Mneme*, Natal, v.5, n. 12, out./nov. 2004. Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/artes/artigos/111.pdf>, Acesso em: 09 de maio de 2012

OLIVEIRA, C. M. S. *A “Glorificação dos Santos Franciscanos” do Convento de Santo Antônio da Paraíba: Algumas questões sobre pintura, alegoria barroca e produção artística no período colonial*. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 3, nº 4, 2006. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 1 de maio de 2013

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 2005

PAPADAKIS, Aristeides, MEYENDORFF, Jean. *L’orient chrétien et l’essor de la papauté: L’Église de 1071 à 1453*. Paris: Éditions du cerf, 2001

PARAÍBA, G. *Quatro séculos de arte sacra: a Igreja de São Francisco, o Convento de Santo Antônio e a Capela da Ordem Terceira*. Rio de Janeiro, Bloch Ed., 1990

PAULA CARVALHO, José Carlos de; BADIA, Denis Domeneghetti. *Mitocrítica e Educação Fática em Le Martyre de Saint Sébastien de d’Annunzio e Debussy*. In: *Ritmos do imaginário*. Danielle Perin Rocha Pita, org. Recife: Ed Universitária da UFPE. 2005

ROCHA PITTA, Danielle Perin. *Fractais de Arte Pernambucana*. In: *Ritmos do imaginário*. Danielle Perin Rocha Pita, org. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2005

SANCHEZ, José Luis, ALMARZA, Meritxell. *História Das Religiões: Crenças e práticas religiosas do século XII aos nossos dias*. Tradução: Carlos Nougué. Barcelona: Ed Folio, 2008, Coleção Grandes Livros da Religião

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco Alma do Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicação Máxima, 1997

SCHLESINGER, Hugo; PORTO, Humberto. *Dicionário Enciclopédico das Religiões*. Petrópolis, SP: Vozes, 1995

SILVEIRA, F. Ildefonso; REIS, Orlando (Org). *São Francisco de Assis: Escritos e biografias de São Francisco de Assis, Crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano*. 3 ed, Petrópolis: Vozes, 1983

SODRÉ, Olga. *Linguagem, símbolo e mito na sociedade pós-secular: a fenomenologia hermenêutica e a experiência inter-religiosa*. In: Temas em Psicologia da Religião. Irene GaetaArcuri, Marília Ancona-Lopez (organizadoras). 1.ed. São Paulo: Vetor. 2007

SPOTO, Donald. *Francisco de Assis: O santo relutante*. Tradução de S. Duarte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003

STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. *Encontros com Gilbert Durand* Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o Imaginário. In: *Ritmos do imaginário*. Danielle Perin Rocha Pita, org. Recife: Ed Universitária ds UFPE, 2005

TEIXEIRA, Celso Márcio. *Fontes Franciscanas e Clarissas*. Petrópolis: Vozes, 2008

THOMAS, P.C. *Os Concílios gerais da Igreja*. Aparecida, SP: Editora Santuário, 1999

TIMES, *Millennium Top Ten*, out. 1992. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,976745,00.html>, Acesso em: 23 de novembro de 2012

TIRAPELI, Percial. *Arte Colonial: barroco e rococó – do século 16 ao 18*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006

WEBER, Max. Capítulo V -Sociologia da Religião: Tipos de Relações Comunitárias Religiosas. In: *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva - Volume I*.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997

ZAMORA, Maria Isabel Álvaro. *O melhor da arte Barroca 3*. Lisboa: G&Z Edições, 1998

LISTA DE ANEXOS

ANEXO I – EPISÓDIOS DA VIDA E MILAGRES DE SANTO ANTÔNIO



Ilustração 17: Pregação de S. Antônio aos peixes. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 18: A mula faminta ajoelha-se diante da Eucaristia. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 19: Hereges tentam envenenar S. Antônio. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 20: O exorcismo de um noviço. Está escrito em latim: " AECIPE.SPIRITUM. S.". Tradução livre: Recebe o Espírito Santo. Fonte : Acervo próprio.



Ilustração 21: S. Antônio salva uma criança da morte em um caldeirão de água fervente. Foto: Acervo próprio.



Ilustração 22: A visão de S. Antônio do Menino Jesus. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 23: S. Antônio enxerta o pé amputado de um jovem. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 24: O demônio tenta sufocar o S. Antônio. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 25: A aparição do Santo a alguns paduanos que queriam matar um sacerdote, (pós morte). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 26: A cura da filha da rainha de Portugal, Dona Tereza. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 27: Um recém-nascido reconhece o pai. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 28: Supomos que seja a pregação de S. Antônio convidando à conversão alguns pecadores. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 29: Autorização de S. Francisco para que S. Antônio lecion Teologia aos seus confrades. O texto em latim: “PLACET STUDIUM CUM PIETATE” faz alusão à carta de S. Francisco ao Santo Antônio. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 30: S. Antônio manda trazer o cofre onde jaz o coração do homem avaro. Fonte. Acervo próprio.



Ilustração 31: A volta ao convento do frade que o deixara lavando o saltério de Santo Antônio, depois de ser ameaçado pelo demônio a ser jogado da ponte. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 32: Supomos, nesta cena, a conversão da mulher que tinha o demônio por camareira. Chama-se atenção a hipertrofia do médio do Santo, o que pode indicar o poder de sua palavra (CHEVALIER, 2012). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 33: O salvamento de uma criança afogada. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 34: Supomos que esta cena faça alusão à intimidade que o Santo tinha com a Sagrada Escritura e seu empenho como anunciador do evangelho. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 35: Não identificado. Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 36: O Santo liberta um endemoniado impondo-lhe seu hábito. Fonte: Acervo próprio.

ANEXO II – OS PAINEIS EM AZULEIJO DA HISTÓRIA DE JOSÉ DO EGITO



Ilustração 37: José é lançado na cisterna (Gênesis, cap. 37, vers. 23-24). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 38: José é retirado da cisterna (Gênesis, cap. 37, vers. 28). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 39: José é vendido aos madianitas (Gênesis, cap. 37, vers. 28). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 40: A túnica de José é tingida de sangue de cabrito. (Gênesis, cap. 37, vers. 31). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 41: Jacó reconhece a túnica de José (Gênesis, cap. 37, vers. 33). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 42: José e a sedutora esposa de Putifar (Gênesis, cap. 39, vers. 11). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 43: José na prisão interpreta os sonhos dos oficiais do faraó (Gênesis, cap. 40, vers. 9-19). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 44: A previsão de José sobre os oficiais do faraó se cumpre (Gênesis, cap. 40, vers. 20-22). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 45: O sonho do faraó e a interpretação de José (Gênesis, cap. 40, vers. 1-8). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 46: O faraó nomeia José superintendente de todo o Egito (Gênesis, cap. 41, vers. 40-43). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 47: O Faraó dá Asenet em casamento à José (Gênesis, cap. 41, vers. 45). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 48: José percorre as terras do Egito (Gênesis, cap. 41, vers. 45-46). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 49: José vende alimento aos Egípcios em período de fome (Gênesis, cap. 41, vers. 55-57). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 50: O primeiro encontro de José com seus irmãos e a venda de mantimentos à eles. (Gênesis, cap. 42, vers. 3-10). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 51: José ordena ao seu intendente para levar seus irmãos à sua casa para uma refeição (Gênesis, cap. 43, vers. 16). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 52: Refeição de José com seus irmãos (Gênesis, cap. 43, vers. 31-34). Fonte: Acervo próprio.



Ilustração 53: A taça de José na saca de Benjamim (Gênesis, cap. 44, vers. 10-13). Fonte: Acervo próprio.

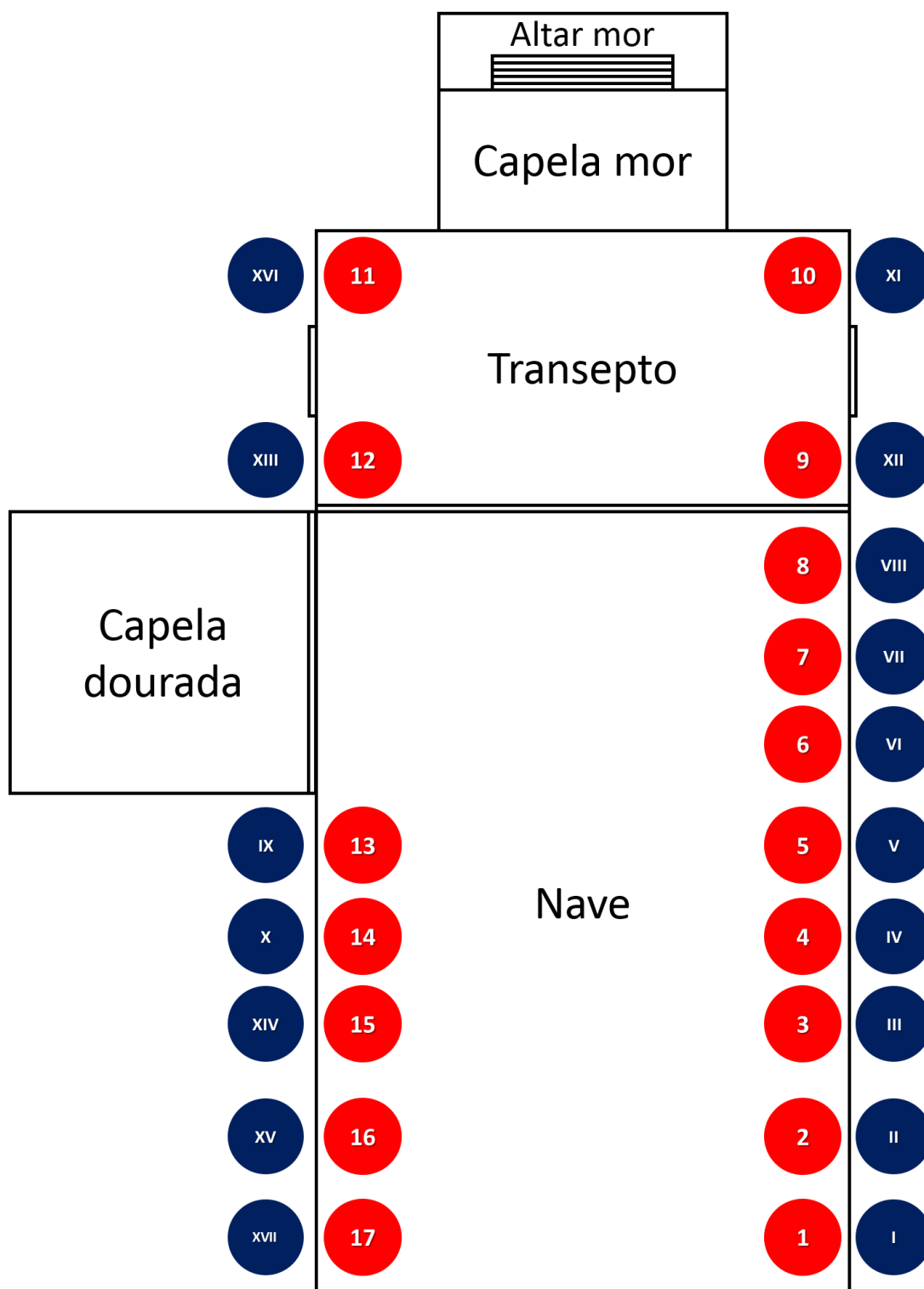


Ilustração 54: Planta baixa da igreja de Santo Antônio, os círculos vermelhos com número arábicos indicam a disposição dos painéis da direita para a esquerda, enquanto os círculos azuis com números em algarismo romano indicam a proposta de leitura bíblica das imagens, conforme apresentado nas ilustrações apresentadas no anexo.
 Fonte: Jonas Raimundo e Ramon Fonseca.