



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Circulação de Imagens Lusitanas no Além-Mar: Cultura Histórica e Cultura Artística na azulejaria barroca de Teotónio dos Santos na Paraíba Colonial

Michael Douglas dos Santos Nóbrega

Orientadora: Prof^a Dra. Carla Mary S. Oliveira

**Área de Concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos**

**JOÃO PESSOA - PB
Fevereiro – 2015**

Circulação de Imagens Lusitanas no Além-Mar: Cultura Histórica e Cultura Artística na azulejaria barroca de Teotónio dos Santos na Paraíba Colonial

Michael Douglas dos Santos Nóbrega

Orientadora: Prof.^a Dra. Carla Mary S. Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

*Nunca desista dos seus sonhos, mas não esqueça os detalhes.
Os sonhos sem os detalhes não podem se realizar.*
Júlio César

*Ao meu querido sobrinho João Pedro, que me
inspira na caminhada acadêmica com sua
resistência, força de vontade, curiosidade e por ser
parte de mim no mundo.*

Michael Douglas dos Santos Nóbrega

**Circulação de Imagens Lusitanas no Além-Mar:
Cultura Histórica e Cultura Artística na azulejaria barroca
de Teotónio dos Santos na Paraíba Colonial**

Dissertação avaliada em ____ / ____ / 2015, com conceito

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO

Profª Dra. Carla Mary S. Oliveira
PPGH/ CCHLA/ UFPB
(orientadora)

Prof. Dr. André Cabral Honor
DH/ UnB
(examinador externo)

Prof. Dr. Mozart Vergetti de Menezes
PPGH/ CCHLA/UFPB
(examinador interno)

Prof. Dr. Ricardo Pinto de Medeiros
PPGA/ CFCH/ UFPE
(suplente)

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, Maria José, por seu amor e total apoio, jamais me esquecerei da frase que ela sempre me diz em momentos de angústia: “Os sonhos que sonhamos quando estamos acordados muitas vezes se tornam realidade”, e esse trabalho é fruto de um sonho que sonhamos juntos e hoje podemos contemplá-lo. Sou imensamente grato a meu pai, Carlos Alves, pelos bons e sábios conselhos, por me ensinar a encarar as lutas da vida e pelas indelévels rodas de viola no quintal de casa.

Aos meus irmãos queridos Willames, Willian e as maninhas Wellida e Gerdilane, por serem ponto de apoio pra mim nas mais diversas situações e barreiras enfrentadas ao longo dessa trajetória. Também agradeço as minhas queridas cunhadase aos meus sobrinhos maravilhosos, que me fazem sorrir diariamente para a vida. À Joana Darc, Genilda e Neves pelas palavras de carinho e estímulo. Vocês fazem parte dessa história!

Agradeço a minha querida orientadora, mãe acadêmica, amiga e conselheira, Carla Mary. Desde 2009 estamos juntos e foi graças a você que fui despertado para a arte barroca, e pude estar sendo preparado, de forma atenciosa, em sua oficina para as maravilhosas temáticas que percorrem o universo artístico. Você é um referencial pra mim, seu exemplo de vida é uma força que tenho sempre em mente e me orgulha ter trabalhado contigo durante todo este tempo.

Agradeço à UFPB, instituição que me recebeu desde 2008 e à CAPES, que me propiciaram incentivos e auxiliaram na continuação dos meus estudos, contribuindo assim para minha formação acadêmica e profissional. Ao PPGH/UFPB e aos professores que se doaram para a construção do meu trabalho, em especial Telma Fernandes, Barroso e Cláudia Cury, por me incitarem a refletir sobre a História e seus desdobramentos. Também sou grato às professoras Serioja Mariano, Solange Rocha, Susel Oliveira e ao querido professor João Bueno, vocês são inspiração pra minha produção por serem exímios pesquisadores, excelentes historiadores e amigos incríveis.

Agradeço muitíssimo às importantes contribuições da professora Maria Cláudia Magnani pelas importantes considerações dadas ao meu trabalho no seminário de dissertação

e aos professores Marília de Azambuja Ribeiro, Ivan Cavalcanti Filho e Mozart Vergetti de Menezes na banca de qualificação da pesquisa, ainda em agosto de 2014, para a definição dos rumos que tomaria este texto final. Ao professor André Cabral Honor, também egresso do PPGH-UFPB, agradeço pela disponibilidade em participar da banca de defesa final, ao mesmo tempo em que inicia um novo momento de sua trajetória acadêmica ao tornar-se docente do Departamento de História da Universidade de Brasília e, por isso mesmo, dispor de um tempo precioso, que envolvia também sua mudança de cidade e posse no cargo junto à UnB, para a leitura e preparação de sua arguição a esta dissertação.

Aos queridos pesquisadores que tive o prazer de conhecer num evento sobre Cultura artística, em Cachoeira, na Bahia: Myriam Ribeiro, Márcia Almada, Sabrina Sant’Anna, Magno Mello, Adalgisa Arantes Campos e a querida Zélia Machado. Sou grato pelas inúmeras contribuições em rodas de conversa descontraídas naquele cenário histórico.

Aos colegas de classe do PPGH, em especial a Aline Cavalcante, pela sincera amizade; Glaucy pela companhia em viagens pelo Brasil; as Isabelas pelo carinho, a Solange Mouzinho pelos estímulos e debates calorosos sobre o pensamento histórico e a Bárbara, pelo incentivo.

Devo gratidão aos amigos do PPG-FAU/UnB, que abriram as portas da capital federal para mim e foram muito carinhosos, em especial os professores Miguel Gally e Reinaldo, grandes mestres inspiradores, e aos queridos colegas Aline Zim, Isadora, Pilar, Osvaldo, Bernadeth, Hilton e Thiago, pelas maravilhosas discussões sobre arte e estética que contribuíram diretamente para minha produção e pela amizade de vocês.

Também agradeço o olhar atencioso do professor Márcio Noronha, exímio historiador da arte, que me recebeu afetuosamente na UFG e deu dicas valiosas para minhas pesquisas e meus estudos vindouros, obrigado pelo carinho, atenção e sincera amizade.

Aos meus queridos amigos, que são pecinhas de azulejos que formam o silhar da minha vida, sem eles certamente eu não estaria aqui compondo esse texto. Agradeço de coração o incentivo e presteza de Danielle Ventura, Dayse Monteiro e Mary Matias, amigas que conquistei em meados de 2008, e nossa amizade perpetua de forma sólida e consistente até hoje. Obrigado pelo apoio e cuidado que vocês tem dedicado a mim durante esse sete anos de caminhada juntos.

A Paulinha, por ser minha amiga, irmã, companheira, confidente, pela força e incentivo diário em busca do melhor que você me dá, sem sua presença em minha vida

as coisas seriam diferentes, amo você querida. A Kátia, que foi um presente da Jurema pra mim, obrigado pelas inúmeras coisas que pudemos compartilhar nesses anos, por dividir um ano de sua vida intensamente comigo e por aguentar as minhas birras e perguntas esquisitas sobre hermenêutica e outras coisitas, esse seu sorriso expressivo jamais deixará de ser ouvido por mim. A Janiffer, pela amizade intensa, pelo carinho espiritual, pelos conselhos e alegrias vividos juntos. A Fran, pelo apoio, esculta e por ter me acolhido tão bem em Brasília durante os momentos que estive estudando na UnB.

As queridas juremeiras, Sol Naya e Iara, por me ensinarem a olhar pro céu e sonhar com um leve sono sob uma vitória régia, a presença de vocês na minha vida é um sortilégio. Aos viajantes e companheiros de eventos acadêmicos, Tânia, Lurdinha, Thaís, Fernando e Thiago, pelas boas risadas e conhecimentos trocados nesse período que estivemos juntos.

Agradeço a amizade de Loianne, Elza Lima e Candida, por terem me recebido tão bem em Goiânia e pela atenção que sempre me foi dada. A Stelle, pelo carinho em Campinas e pela doçura de sua amizade e companhia. Aos amigos que surgiram nesse período de produção e me incentivaram no prosseguimento dos estudos: Mylla, Raquel, Maurílio, Bob, sou grato pelas experiências vividas com vocês e por ser tão afáveis comigo. Agradeço também a Malu, Joana e Nathy, pela presteza. A Renata Montenegro, por me dar sua amizade de presente, juntamente com seus desenhos ricos e fabulosos.

Aos queridos, Alê Galvão, Anderson, Brenno Ferraz, Eliezer, Leandro, Lucas, Marco Antônio, Rafael, Silvio, Spencer, Wanderson e Wilson pelos momentos de descontração durante o período de produção desse texto e por terem tido relevante importância na minha vida. As queridas Nanda e Indra, por fazerem parte da minha vida e estarem do meu lado nas horas de minhas conquistas, e a Leide Jane, Socorro, Bianca e Jair, pela energia contagiante que me deu forças e produziu muitos sorrisos durante a fase final de produção do texto.

A querida Piedade Farias, restauradora de arte colonial, por compartilhar parte de seu exímio e contagiante conhecimento comigo. E as amigas Aparecida Ramos, Mirthi, Raquel e Lorena, pelo carinho e confiança.

E por fim, agradeço aos deuses que me escolheram para dar sua proteção e me acompanham diária e incansavelmente na jornada da vida, salve a Jurema sagrada e todas suas reminiscências dentro de mim e dos meus irmãos.



RESUMO

Esta dissertação pretende analisar a circulação de imagens lusitanas no Além-mar, através do silhar de azulejaria lusitana que trata da saga de José do Egito, cuja autoria é atribuída por especialistas portugueses ao mestre azulejar Teotónio dos Santos – atuante em Lisboa na década de 1730 – e que se encontra instalado no convento franciscano erguido na sede da Capitania da Paraíba durante o período colonial, entre os séculos XVII e XVIII. Percorrendo as searas da História cultural, da Cultura Histórica e da historiografia especializada sobre a arte do azulejo mundo, com foco na Paraíba, pretende-se estabelecer uma comparação da dita obra com outras do mesmo artífice, algumas delas preservadas nas ilhas lusas do Atlântico e no próprio Portugal, traçando a trajetória do estilo de seu autor, ao mesmo tempo em que tentamos abarcar as fontes iconográficas de seu trabalho e, desse modo, perceber de forma mais aprofundada a circulação de modelos iconográficos pela América portuguesa.

Palavras Chave: Século XVIII; Azulejos Portugueses; Paraíba.



ABSTRACT

This MsC thesis analyzes the circulation of Lusitanian images in Overseas through tiles panels which shows the Joseph of Egypt's saga, whose authorship is attributed by experts to the Portuguese tile master Teotónio dos Santos – active in Lisbon during the 1730's – and is installed in the Franciscan convent built in the Paraíba captaincy during the colonial period, between the 17th and 18th centuries. Walking through the fields of Cultural History, the Historical Culture and specialized historiography of tiles art, focusing on Paraíba, this work intends to establish a comparison of others panels of this craftsman with the same theme, some of them preserved in Lusitanian Atlantic islands and in Portugal itself, tracing its author style trajectory, trying to identify the iconographic sources of his work and also discusses the movement of iconographic models in Portuguese America.

Keywords: 18th Century; Portuguese Tiles; Paraíba.



LISTA DE SIGLAS

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

IHGP – Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba

IPHAN – Instituto de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LGPB – Livro dos Guardiães do Convento de Santo Antonio da Paraíba

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

SPHAN – Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFPB – Universidade Federal da Paraíba



LISTA DE IMAGENS

Figura 1 -	<i>HendrickjeStoffels se banhando</i> , 1654, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn. Óleo sobre madeira; 62 x 47 cm.	10
Figura 2 –	<i>Cristo ressuscitado</i> , Adro do Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba. Autoria atribuída a Policarpo Bernardes, primeira metade do século XVIII.	12
Figura 3 -	<i>A anunciação</i> . Évora. Autor: Francisco Niculoso. Primeiro trimestre do século XVI.	19
Figura 4 -	<i>Grande panorama de Lisboa - Terreiro do Paço</i> . Gabriel del Barco, 1700. Proveniente do antigo Palácio dos Condes de Tentúgal, Lisboa.	21
Figura 5 -	<i>Lenda da mulinha</i> . Teotónio dos Santos (atribuição), 1725. Capela da Rainha Santa Isabel Estremoz.	48
Figura 6 -	<i>Cenas da vida de José do Egito</i> . Mosteiro de São Gonçales, Açores. Teotónio dos Santos (atribuição).	50
Figura 7 -	<i>José fugindo da mulher de Putifar</i> . Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	52
Figura 8 -	<i>José fugindo da mulher de Putifar</i> . Michel Demarne. <i>Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes...</i> 2 vols. Paris, 1728-1730.	52
Figura 9–	<i>José fugindo da mulher de Putifar</i> . Anônimo, segunda metade do século XVIII. Capela da Jaqueira, Recife – PE.	53
Figura 10 –	<i>José interpretando o sonho dos prisioneiros</i> . Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	54
Figura 11 –	<i>José interpretando o sonho dos prisioneiros</i> . Michel Demarne. <i>Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes...</i> 2 vols. Paris, 1728-1730.	54
Figura 12 –	<i>José é retirado do poço e vendido como escravo</i> . Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	56
Figura 13 –	<i>José se revelando a Benjamim</i> . Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	57
Figura 14 –	<i>Banquete com os irmãos</i> . Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	58
Figura 15–	<i>Sono do Faraó</i> . Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	60
Figura 16–	<i>José falando ao Faraó</i> . Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio,	

	João Pessoa, Paraíba.	61
Figura 17 -	<i>José sendo nomeado governador do Egito.</i> Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	63
Figura 18 -	<i>José do Egito em triunfo a cavalo.</i> Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	64
Figura 19 -	<i>José do Egito percorre as terras do Faraó como seu representante.</i> Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	65
Figura 20 -	<i>José do Egito entregando sacos de trigo aos irmãos.</i> Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.	66
Figura 21 -	Detalhe do quadro. Igreja Matriz de São Tiago, Estômbar. Autoria: Teotónio dos Santos (atrib.).	92
Figura 22 -	Detalhe do quadro. Igreja Matriz de São Tiago, Estômbar. Teotónio dos Santos (atrib.)	
Figura 23 -	Escadaria nobre do hospital de São José, Lisboa. Teotónio dos Santos.	93
Figura 24 -	Viana do Castelo, Igreja da Misericórdia, Lisboa. Teotónio dos Santos.	94
Figura 25 -	<i>Cenas da vida de José do Egito.</i> Teotónio dos Santos, Mosteiro de São Gonçalo, Açores.	96
Figura 26 -	<i>Cenas da vida de José do Egito.</i> Teotónio dos Santos, Mosteiro de São Gonçalo, Açores.	97



LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - O uso das imagens pela Igreja (séculos VIII a XIX)	37
Quadro 2 - Obras azulejares com autoria atribuída a Teotónio dos Santos em Portugal ...	46
Quadro 3 - Documentação do Arquivo Histórico Ultramarino acerca de edificações religiosas na Paraíba	67
Quadro 4 - Principais obras feitas pelos Guardiões do Convento de Santo Antônio da Paraíba (1737-1841)	70



SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	
RESUMO	X
ABSTRACT	XI
LISTA DE SIGLAS	XII
LISTA DE IMAGENS	XIII
LISTA DE QUADROS	XV
1 - INTRODUÇÃO	1
2 – A CULTURA HISTÓRICA E HISTORIOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO AZULEJAR BARROCO EM PORTUGAL E NO ULTRAMAR	5
2.1 - O BARROCO E SUAS EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS NO MUNDO E NA AMÉRICA PORTUGUESA	6
2.2 - O AZULEJO E SUA PRESENÇA EM PORTUGAL E NA AMÉRICA PORTUGUESA	17
2.3 – HISTÓRIOGRAFIA DA AZULEJARIA NA AMÉRICA PORTUGUESA	22
2.4 – ENTRE AZULEJOS E PAPÉIS: FONTES E MÉTODOS APLICADOS NA ANÁLISE AZULEJAR	28
3 – DE PORTUGAL PARA O ULTRAMAR: A CIRCULAÇÃO DE GRAVURAS E A CULTURA ARTÍSTICA DO PATRIMÔNIO AZULEJAR BARROCO NA PARAÍBA COLONIAL	36
3.1 – A CIRCULAÇÃO DE MODELOS E GRAVURAS EUROPEIAS INSERIDAS NA AZULEJARIA LUSITANA	36
3.2 – TEOTÔNIO DOS SANTOS E SUAS OBRAS AZULEJARES	45
3.3 – ANÁLISE ICONOLÓGICA DA OBRA NA PARAÍBA	54
4 – NO CERNE DA COLÔNIA: CAMINHOS E COTIDIANO DAS CONSTRUÇÕES SETECENTISTAS NA PARAÍBA	68
4.1 – O COTIDIANO DAS CONSTRUÇÕES SETECENTISTAS NA PARAÍBA	73
4.2 – NAS TEIAS DA COLÔNIA: BARROCO E PERSUAÇÃO NO IMPÉRIO PORTUGUÊS	77
4.3 – A INFLUÊNCIA DOS TRATADISTAS PÓS-TRIDENTINOS E A ICONOGRAFIA RELIGIOSA	83
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
6 – REFERÊNCIAS	86
6.1 – FONTES IMPRESSAS	86
6.2 – BIBLIOGRAFIA	86

6.3 – SÍTIOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS	91
7 – ANEXOS	91
7.1 – OBRAS AZULEJARES DE AUTORIA ATRIBUÍDA A TEOTÓNIO DOS SANTOS	92
7.2 – PAINEIS AZULEJARES DE AUTORIA COMPROVADA DE TEOTÓNIO DOS SANTOS	92
7.3 – QUADRO 4: PRINCIPAIS OBRAS FEITAS PELOS GUARDIÕES DO CONVENTO DE SÃO ANTÔNIO DA PARAÍBA (1737-1841)	94
	98



1 – INTRODUÇÃO

O Convento Franciscano em João Pessoa – PB é uma das joias da arte colonial no Brasil. Localizado no centro da capital paraibana, o conjunto franciscano carrega consigo as mais diversas experimentações artísticas típicas do período Barroco, como a talha, pintura de tetos e azulejos. Dessas manifestações o azulejo é uma arte decorativa que se encontra bem expressiva nas paredes do conjunto.

O adro é preenchido por azulejos enxaquetados de azuis e possui nas paredes laterais, seis nichos azulejares retratando os paços da paixão de Cristo, produzido por volta de 1720. Adentrando o espaço, encontramos o claustro conventual adornado por azulejaria policromada de origem portuguesa. Dentro da nave conventual nos deparamos com um silhar azulejar de 23 metros, dividido nas paredes do espaço religioso, que retrata em suas pinceladas de cobalto, a edificante saga do personagem bíblico, do antigo testamento, José do Egito.

Esse silhar azulejar, que foi produzido na primeira metade do século XVIII está envolto, e é elemento participante, de toda teatralidade barroca presente na igreja conventual, que parte do cheiro de mirra, propagado pelo atrito da sandália dos frades no piso da sacristia, chegando nas pinturas em perspectiva, que decoram o teto da igreja. É dentro desse cenário barroco, de harmonia artística e de diferentes obras azulejares, que os fieis realizavam suas atividades religiosas, tendo contato com o sagrado através da transcendência que o lugar propõe.

A persuasão é um dos principais sentidos que o barroco manifesta em suas experimentações coloniais. Na América Portuguesa a história se constrói de forma plural, devido à junção dos elementos que contribuíram para a formação da identidade e para a colonização do Brasil (THEODORO, 1997). Várias influências advindas da modernidade e com um sentido colonizador, vieram de Portugal para o Brasil, dentre as quais se pode destacar o Barroco, compreendido de uma forma mais ampla, como um estilo artístico e também um conceito de época (MARAVALL, 1975). O barroco penetra no território da colônia e se desenvolve absorvendo elementos locais e adaptando outros, trazidos da Europa, à realidade tropical (DIAS, 2001). Além de seu uso artístico, o Barroco ampliou seus próprios limites, adentrando as fronteiras dos campos da política, da religiosidade e da vida cotidiana.

Trabalhar com o Barroco deste modo ampliado, que vai além das fronteiras do estilo artístico, possibilita que se incorpore às análises historiográfica e artística certos elementos que se tornaram fulcrais para a formação das identidades locais. No Novo Mundo português, o Barroco vai adquirir a peculiaridade de introduzir uma realidade dinâmica e de relações muito mais demarcadas do ponto de vista hierárquico, uma linguagem sofisticada, calcada em discursos visuais de caráter catequético e doutrinário que utilizavam elementos alegóricos e também a ideia de exemplos para a vida na Colônia. Certamente o azulejo condensa e dissemina este tipo de abordagem, justamente por ser obra que chega pronta à América portuguesa, após um processo de definição temática e encomenda que até hoje permanece pouco estudado no Brasil, principalmente pela escassez de fonte.

Ao analisar a obra de Teotônio dos Santos, exposta no convento franciscano da Paraíba, pretendemos nos aproximar de uma análise que parta das culturas históricas e historiográficas em torno do imaginário barroco e também do universo franciscano no Brasil colonial, tentando relacioná-los por meios do viés da circulação de modelos iconográficos no Império colonial português.

Ao iniciar a pesquisa que originou esta dissertação, a pretensão era contribuir para a produção de saberes históricos sobre o período colonial, a partir do viés da Nova História Cultural, partindo da compreensão de que as representações são construídas e produzidas pela sociedade (BURKE, 2008) e de que o objeto de estudo aqui abordado constitui-se em apenas um rastro de sentido dentre aqueles tantos que compõe a realidade histórica da América portuguesa (PORTO, 2010) e, mais precisamente, da Paraíba.

Portanto, essa dissertação é fruto de dois ouvidos atentos a uma aula de campo, realizada pela professora Dra. Carla Mary Oliveira, durante a disciplina de Memória e patrimônio, no departamento de História da UFPB, ainda durante a minha graduação. Consequentemente, a curiosidade sobre o tema relacionou-se com os trabalhos da referida docente, e tive a oportunidade de pesquisar o tema de interesse ainda nos tempos de bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/UFPB/CNPq), entre os anos de 2009 e 2012, sob orientação da professora Dra. Carla Mary Oliveira, com a temática voltada para o Barroco na América portuguesa.

Na primeira pesquisa PIBIC sobre a circulação de artífices no Brasil Barroco, buscamos elementos presentes na dinâmica das construções barrocas na Paraíba,

sendo assim, analisamos documentos referentes ao patrimônio religioso da Paraíba, presente no acervo do Arquivo Histórico Ultramarino e do arquivo da Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia. Na segunda pesquisa pudemos revisar as principais teorias sobre o Barroco no Brasil, e com essa finalidade, analisamos as revistas do SPHAN/IPHAN (1937-2002) e do IHGP (1905-2002). Ambas as pesquisas contribuíram para o embasamento teórico acerca do Barroco e da História Colonial. Dessa forma, a pesquisa PIBIC repercutiu no projeto de monografia voltado para as culturas históricas, artísticas e historiográficas sobre o Barroco no mundo e no Brasil.

A dissertação que aqui se apresenta ao leitor, portanto, é fruto desta trajetória acadêmica e do interesse por abordar um objeto ainda pouco estudado em âmbito local: a azulejaria portuguesa que ornamenta um dos principais monumentos barrocos da capital paraibana, o Convento de Santo Antônio.

A análise que foi construída se inicia pela apresentação do uso do azulejo, tanto em Portugal, como no Ultramar, através de uma revisão bibliográfica dos principais autores da temática¹ procurando expor a especificidade do processo artístico e técnico envolvido na produção azulejar no Portugal do século XVIII.

O texto parte, no capítulo seguinte, para a discussão sobre a circulação de modelos e gravuras europeias na América Portuguesa e apresenta uma comparação das obras existentes na Paraíba com obras do mestre azulejar Teotónio dos Santos afixadas em outras localidades, contrapondo-as com a iconografia da chamada Bíblia de Demarne². Neste capítulo é feita uma análise iconológica da obra de Teotónio na Paraíba, ao mesmo tempo em que se tenta compreender melhor as questões relacionadas à encomenda, como as especificidades das edificações setecentistas na América portuguesa, especialmente na faixa litorânea do atual Nordeste brasileiro.

No último capítulo o foco se concentra sobre a importância da cultura imagética pós-tridentina no Mundo lusitano para a compreensão do contexto político e religioso do final do Antigo Regime, percebendo-o como um fenômeno artístico calcado num viés que envolve a persuasão por meio da imagem barroca na colônia.

Como base teórica para a costura de toda a dissertação foram imprescindíveis alguns autores, como Erwin Panofsky (1981), José Antonio Maravall (1975), Rodrigo

¹Dentre estes autores destacamos Hanna Levy (1944), Mário Barata (1955), José Miguel dos Santos Simões (1965) e José Meco (1985).

²*Histoire Sacrée de la Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes*, compilação iconográfica publicada por Michel Demarne em Paris, entre 1728 e 1730, hoje disponível para consulta e download integral e gratuito no portal Google Books.

Espinha Baeta (2012), Heinrich Wölfflin (1888/1915), José Miguel dos Santos Simões (1965), Peter Burke (2001) e também alguns conceitos específicos do campo da História da arte, como Giulio Carlo Argan (2004) e da estética relacional de Nicolas Bourriaud (2001).



2 – A CULTURA HISTÓRICA E HISTORIOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO AZULEJAR BARROCO EM PORTUGAL E NO ULTRAMAR

“O sorriso azul dos azulejos constitui certamente um dos meios decorativos mais largamente empregados nos conventos e igrejas do Brasil, e são uma das assinaturas do nosso barroco e do espírito decorativo da arte portuguesa.”

Reynaldo dos Santos, 1948.

A América portuguesa é berço e criadouro de diversas manifestações artísticas e culturais, fruto de uma sociedade formada pela junção de elementos distintos dos diversos povos – portugueses, indígenas e africanos, dentre outros – que contribuíram para a formação da identidade, e para a colonização do Brasil (THEODORO, 1997). Várias influências advindas do período moderno e os sentidos que o Império lusitano tomou no além-mar desembocaram em manifestações nascidas ou continuadas através do contato entre os mundos e os modos de governar até então (SOUZA; FURTADO & BICALHO, 2009). Uma dessas manifestações é o Barroco, que se constitui em um estilo artístico, literário e também em um conceito de época (MARAVALL, 1975), que penetra a fachada atlântica e se desenvolve paulatinamente em uma nova expressão, caracterizada por singularidades próprias dos localismos na América Portuguesa.

Além do uso artístico, o Barroco, tal como ocorreu no continente europeu, ampliou seus limites, adentrando as fronteiras políticas, religiosas, culturais e sociais, extrapolando os limites do estilo artístico e alcançando novas evidências que são contribuintes para a formação das múltiplas identidades que constituíram o mundo colonial.

Quando se pretende fazer um estudo historiográfico do Barroco, e uma de suas principais experimentações artísticas que é o azulejo, tem-se ciência que esse assunto, por muito tempo, foi marginalizado no campo da crítica e da História da Arte. No intuito de fundamentar o pensamento sobre o barroco, faz-se uso da cultura histórica. Tendo em vista que a cultura histórica visa “inventariar a articulação entre o processo histórico e a produção, transmissão e recepção do conhecimento histórico” (FLORES,

2007, p. 84), buscamos manter um foco não só nas produções acadêmicas, mas também na divulgação da temática por outros meios e em sua recepção.

A cultura histórica permite o uso de outras fontes, vindas de ciências auxiliares, a fim de contribuir para a construção do conhecimento histórico. Atentamos ainda para questões pertinentes às obras azulejares, levando em consideração que foram experimentações artísticas que chegaram prontas à América lusitana, recebendo influências indiretas do ultramar, seu destinatário.

Além da compreensão sobre a cultura histórica, a cultura historiográfica tende a contribuir significativamente para a análise sobre o Barroco e sobre a azulejaria colonial lusitana, possibilitando a compreensão acerca da historiografia dos azulejos nas colônias deultramar.

Entende-se por cultura historiográfica uma junção de matrizes envolvendo diversos paradigmas sobre a matriz disciplinar da história, o interesse pelo conhecimento sobre o passado, onde as perspectivas teóricas, as metodologias e os debates teóricos, se voltam para as experiências historiográficas refletidas sobre a modernidade. A cultura historiográfica é ampla, abordando também o debate em torno do texto histórico-historiográfico e o debate sobre as reflexões advindas da tensão existente entre a modernidade e pós-modernidade (DIEHL, 2010, p. 17).

Desse modo, um foco sobre a cultura historiográfica foi essencial para o desenvolvimento dessa dissertação. Para tal empreendimento, partimos da análise de obras clássicas, como as de Heinrich Wölfflin (1888), Aloïs Riegl (1908), Walter Benjamin (1928), Erwin Panofsky (1955) e João Miguel Simões (1965), até obras mais recentes, como a de Rodrigo Baeta (2012).

Neste sentido, a contextualização do Barroco, através dos historiadores e pesquisadores de áreas afins, pioneiros nessa temática, é salutar na definição do conceito e caracterização do estilo, com o objetivo de compreendermos os seus desdobramentos e diferentes manifestações nos trópicos brasileiros.

2.1 – O Barroco e suas experimentações artísticas no mundo e na América Portuguesa

A Europa moderna, inserida num ambiente de pompa e fausto advindos da cultura política de seus governantes, foi berço para a criação do estilo Barroco. Um

estilo que nasceu no cerne da corte e exerceu sua influência em praticamente todos os estamentos da sociedade europeia do Antigo Regime e chegou ao Novo Mundo por intermédio dos conquistadores/colonizadores. Tratava-se de uma sociedade em paradoxos, organizada a partir da obtenção de riquezas para o Estado por meio de uma estrutura burocrática complexa, que levou a conflitos sangrentos, mortandade e capitulação de populações inteiras. Foi nesse contexto que o estilo se desenvolveu, complementando elementos cuja origem vinha do Renascimento, e trazendo consigo novos caracteres que possibilitaram a superação dos limites do campo artístico alcançando suas formulações até o âmbito de ele ter se constituído, na verdade, em uma cultura de época, marcante pelo uso político de um discurso influenciador de mentalidades e imaginários.

Para compreender a formação do Barroco e sua capacidade de influenciar a sociedade luso-brasileira, é preciso buscar a compreensão de suas raízes por meios da discussão de sua constituição como um conceito que transcende a ideia de um estilo meramente artístico e literário.

Ao longo do século XX diversos estudos buscaram conceituar o Barroco, mas a abordagem de maior relevância continua a ser aquela do historiador da Arte, o suíço Heinrich Wölfflin, que introduziu uma concepção do Barroco, extremamente inovadora à sua época— segunda metade do século XIX— e oposta às ideias então em voga, que possuíam uma visão depreciativa sobre o estilo.

Até o século XIX, o Barroco era visto e pensado nos círculos intelectuais europeus como algo de menos valor, numa compreensão que o tornava de modo pejorativo, associando a ele uma boa dose de imperfeição, de exagero nas formas e teatralidade. Wölfflin, em seus estudos comparativos, fez emergir o caráter de originalidade do Barroco, que ressignificava elementos advindos do Renascimento, num modelo formalista de essência dicotômica, que o historiador estabeleceu a partir de cinco pares conceituais organizados em torno de uma ideia muito clara do “clássico”, ao qual se contrapunha o “não-clássico” cristalizado no Barroco.

Wölfflin foi um dos principais precursores nesta abordagem positiva e formalista do Barroco, tendo contribuído para os estudos sobre o estilo em duas obras fulcrais: *Renascença e Barroco*, de 1888³, onde utilizou o método comparativo, profusamente disseminado entre os historiadores da arte daquele período e *Conceitos fundamentais*

³ WÖLFFLIN, 2005.

de *História da Arte*, de 1915⁴, onde estabeleceu seus famosos pares conceituais que foram amplamente divulgados no Brasil por diversos pesquisadores como, por exemplo, a historiadora da arte Hannah Levy que estudou o intelectual suíço em sua tese de doutorado defendida em Paris em 1936⁵ e logo em seguida fugiu do nazismo na Europa Central, abrigando-se por alguns anos com seu companheiro, Fritz Deinhard, no Brasil, onde ministrou cursos aos técnicos do SPHAN, no Rio de Janeiro entre o final da década de 1930 e meados dos anos de 1940⁶.

Na primeira obra, Wölfflin traça um paralelo entre o Renascimento e o Barroco, estabelecendo diversos pontos que diferenciem ambos os estilos, a fim de chegar a uma ideia conceitual e concreta acerca do segundo. Seus estudos trazem à luz características próprias do Barroco, que contribuem para a fundamentação do estilo, conferindo-lhe um sentido autônomo e original.

Morfologicamente o termo *Barroco* passou por uma série de transformações conceituais e etimológicas até alcançar a concepção que o termo “Barroco” possui hoje. Desde o fim do século XIII a palavra *balocco* teve um valor taxativo e grosseiro (TAPIÉ, 1983, p. 05). Affonso Romano de Sant’Anna descreve como era entendida a palavra *barroca*:

Uma pérola.
 Uma pérola defeituosa. Não redonda. Não perfeita.
 Mas uma pérola com reentrâncias e concavidades. De uma pérola assim é que veio a palavra Barroco. Aliás, não da pérola em si, mas do lugar onde esse tipo de pérola era encontrado facilmente, na Índia; lá onde os navegantes portugueses desembarcaram em 1510 e começaram um lucrativo comércio de pérolas.
 As pérolas meio retorcidas vinham de Broakti, cidade cujo nome os portugueses pronunciavam como “Baroquia”. Não tardou muito para que ‘Baroquia’ virasse ‘Barroca’. E todas as pérolas que não fossem perfeitas passaram a ser chamadas de ‘pérolas barrocas’.
 (SANT’ANNA, 1997, p. 28)

⁴ WÖLFFLIN, 2006.

⁵ A tese intitulada *Henri Wölfflin: as théorie, sesprédécesseurs*, foi defendida junto à Faculdade de Letras da Universidade de Paris. Ver KERN, 2013; BAUMGARTEN & TAVARES, 2013.

⁶ Hannah Levy publicou cinco interessantes artigos na *Revista do SPHAN*, todos gravitando temas do universo Barroco: “Valor histórico e artístico: importante problema da história da arte” (n. 4, 1940), “A propósito de três teorias sobre o Barroco” (n. 5, 1941), “A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos” (n. 6, 1942), “Modelos Europeus na Pintura Colonial” (n. 8, 1944) e “Retratos Coloniais” (n. 9, 1945).

Sant'Anna deixa claro como a palavra que denomina o estilo barroco se formou. O Barroco era visto, pelos doutrinários franceses do século XII, como um superlativo do bizarro, e o conceito de bizarrice se referia, na arquitetura, a um gosto avesso aos princípios harmônicos estabelecidos até então pelo Renascimento e pela valorização da cultura clássica de origem greco-romana. Essa classificação do Barroco, como algo bizarro e grotesco, é vista nos escritos do arquiteto francês Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy⁷ (1755-1849), que escreve no terceiro volume da *Encyclopédie Méthodique—Architecture* (1778), dando uma definição de Barroco na arquitetura:

Em arquitetura o barroco é uma gradação do bizarro. Ele é, se se quer o refinamento (*sic*), ou se fosse possível o dizê-lo o abuso. A austeridade está para a sabedoria do gosto, como está para o bizarro, do qual é superlativo. A ideia do barroco implica a do excesso de ridículo. (TAPIÉ, 1983, p. 4)

O historiador da arte Emil Kaufmann, em *La arquitectura de lailustración*, expõe essa ligação que supostamente o barroco tem com o exagero: “La exageración de los detalles, que se ha considerado con razón una característica peculiar del Barroco, era una simple consecuencia de la tendencia del sistema a dramatizar la propia representación”(KAUFMANN,1955, p. 106).

Percebe-se, portanto, que a conceituação acerca do Barroco vem sendo construída de forma progressiva desde a obra de Wölfflin. Voltando a seus escritos é possível atentar que a característica marcante do Barroco é o uso do estilo pictórico, caracterizado, principalmente, pelo uso de luz e sombras (claro – escuro). Um exemplo desse efeito é visto na pintura de Rembrandt, que mostra sua esposa banhando-se num córrego (Figura 1).

⁷Sobre os estudos de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, ver: PEREIRA, Renata Baessa; *Quatremère de Quincy e a ideia de tipo*. In RHAA, número 13, pp. 55-76.

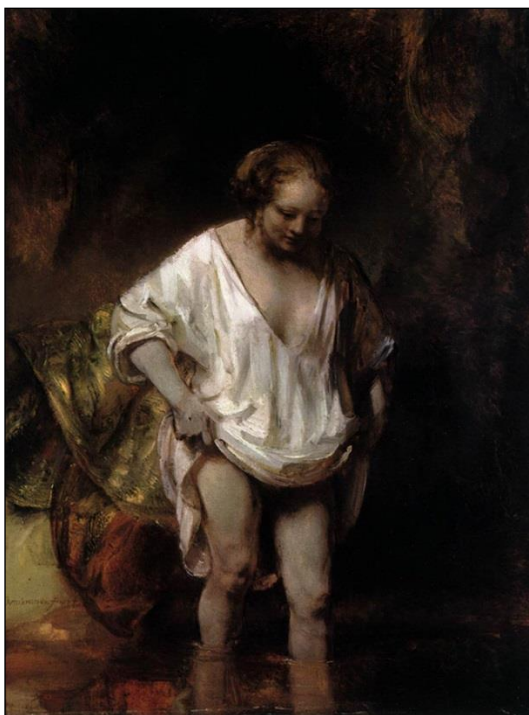


Figura 1 – *Hendrickje Stoffels se banhando*, 1654, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.
Óleo sobre madeira; 62 x 47 cm; National Gallery, Londres.
Fonte: Web Gallery of Art.

O estilo pictórico consiste na liberdade das formas. As formas são configurações, frequentemente tridimensionais, que compõem uma obra de arte. Sua principal característica é o uso do efeito de contraste entre claro/escuro, característica muito presente nas pinturas barrocas. Com o estilo pictórico, a forma se sobressai em relação à expressão, que migra dos contornos para a parte interna da forma. Como o próprio Wölfflin esclarece:

As possibilidades da arte pictórica começam no momento em que a linha é desvalorizada enquanto elemento delimitador. É como se de repente, todos os pontos fossem animados por um movimento misterioso. Enquanto o contorno fortemente expressivo mantém inabalável a forma, determinando igualmente a aparência, está na essência da representação pictórica conferir a ela um caráter indeterminado: a forma começa a brincar: luzes e sombras transformam-se em elementos independentes que se buscam e se unem de altura a altura, de profundidade a profundidade; o todo ganha a aparência de um movimento que emana incansável e infinitamente. Não importa se o movimento é trêmulo e impetuoso, ou apenas uma vibração e um tremeluzir silencioso: para o espectador, ele é apenas inexaurível. (WÖLFFLIN, 2006, p. 22)

Outra característica que Wölfflin destaca é o contraste entre plano e profundidade. O plano é uma característica comum do Renascimento, já a profundidade é uma aliada fiel do estilo Barroco. No Barroco, o observador se vê obrigado a invadir a cena, ele é parte dela e a complementa. Esse sentido de profundidade traz à cena certas características, como a impressão de relevo e figuras postas em diagonal, constantemente:

A obtenção de tal efeito não depende forçosamente de recursos plásticos. Para sugerir o movimento em direção à profundidade, o Barroco opta por determinada maneira de conduzir a luz, de distribuir a cor e desenhar perspectivas; são meios que possibilitam a representação em profundidade, mesmo que esta não tenha sido objetivamente preparada por meio de motivos de caráter plástico-espacial. (WÖLFFLIN, 2006, p. 89-90)

Vale deixar claro que essa questão da profundidade não se aplica apenas à pintura. A decoração arquitetônica no plano também é transformada em profundidade. A pintura de autoria atribuída ao mestre azulejar Policarpo Bernardes (figura 2), por exemplo, exemplifica a questão da profundidade e do jogo de luzes que o Barroco utiliza. Essa discussão é importante, pois suscita o questionamento quanto ao efeito que a pintura exercia (e ainda exerce) sobre os seus espectadores.

Na figura 2, o Cristo ressuscitado aparece plano, com os olhos atentos aos céus, com uma vestimenta usual, e ao fundo temos outros personagens da história bíblica. Mais atrás é visível a profundidade do quadro, que se alonga nas árvores. O céu também se expande através de dois turbilhões de nuvens, possivelmente expressando o poder do Cristo. O anjo, centralizado na parte superior da cena, é um dos principais elementos barrocos da cena, ele é a figura que demonstra a profundidade do quadro.



Figura 2 – *Cristo ressuscitado*, Adro do Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.
 Autoria atribuída a Policarpo Bernardes, primeira metade do século XVIII.
 Foto: Michael Douglas dos S. Nóbrega (2013)

Outra categoria usada na análise wölffliana diz respeito às formas abertas e fechadas (atectônicas e tectônicas). A forma fechada é típica por representar a imagem como uma realidade limitada em si mesma. Já a forma aberta é totalmente o contrário disso: ela foge da limitação, há uma busca por aquilo que parece ilimitado, o sentido estético é algo constante. O Barroco nos traz a ideia de uma realidade viva:

A arte clássica é a arte das verticais e das horizontais bem definidas. Os elementos manifestam-se com total nitidez e precisão. Quer se trate de um retrato ou de uma figura, de um quadro que narre uma história, ou de uma paisagem, no quadro predominavam sempre as oposições entre as linhas horizontais e as verticais. Todos os desvios são medidos em relação à forma primitiva pura. Em contrapartida, o Barroco apresenta a tendência, não de reprimir esses elementos, mas de dissimular o seu contraste evidente. Uma estrutura tectônica demasiado nítida é vista pelo Barroco como algo rígido demais e contrário à ideia de uma realidade viva. (WÖLFFLIN, 2006, p. 137)

Além dessas categorias trabalhadas na conceitualização do barroco, no livro *Conceitos fundamentais da história da arte*, de 1915, Wölfflin trabalha também outras duas categorias/ contraposições: pluralidade X unidade e clareza X obscuridade. Sobre a pluralidade, vemos que o Barroco não conta com ela, uma vez que trabalha com uma unidade absoluta, na qual cada parte é interdependente na formação de um todo. A unificação do barroco acontece de várias maneiras, como por exemplo, através de uma anulação uniforme da autonomia das partes (WÖLFFLIN, 2006, p. 176). Para ficar claro é preciso entender que essa unidade do Barroco é necessária para alcançar todos os objetivos do estilo.

Sobre a clareza e obscuridade, percebemos que o Barroco opta pelo escurecimento da obra. Esse escurecimento da imagem barroca é visto como um dos recursos que o estilo usa, destinado à intensificação do prazer. O Barroco encontrou beleza na obscuridade e utilizou frequentemente tal efeito em suas manifestações: “O Barroco rejeita esse grau máximo de nitidez. Sua intenção não é a de dizer tudo, quando há detalhes que podem ser adivinhados” (WÖLFFLIN, 2006, p. 219). Eis aí a explicação para as conhecidas alegorias barrocas, tão presentes nas experimentações artísticas do estilo. Fazendo uma junção de todas essas categorias previamente mencionadas, encontramos o cerne da caracterização do estilo Barroco: ele expressa a emoção de modo instantâneo, que traz excitação, exercendo um efeito poderoso, mas de menor duração do que aquela suscitada pela Renascença, causando uma espécie de náusea ou estranhamento no observador, motivada pelas referências eloquentes às coisas da fé.

Além dessas categorias artísticas, o Barroco transpõe essa condição inicial de um estilo artístico-literário e se torna um elemento formador da identidade cultural brasileira. Enfim, o conceito de Barroco envolve toda essa capacidade de dissimulação, de abertura dos limites entre real e imaginário e também de trânsito entre as ideias de sujeito e de coletividade. O esforço que o Barroco caracteriza é sempre o de construção. Ele é um fenômeno histórico determinado tanto no tempo como também no espaço.

A plasticidade, que o Barroco carrega o ajudou nesta construção, a da formação de uma identidade colonial. Ele tinha por objetivo fundar a sua identidade, daí as suas diferenças locais, visto que em várias paragens esse processo foi plural e de diversificado, pois o homem barroco construía as suas raízes com o material

disponível, apropriando-se do que fosse necessário para sua constituição. O Barroco entra nas terras brasileiras através do Império português. A expansão marítima traz o Barroco para a nova colônia, sendo ele uma das primeiras manifestações culturais e artísticas vinda da Europa para o Novo Mundo.

Partindo deste pressuposto, de que o Barroco é, no Brasil, uma arte pioneira, se observa que a plasticidade é o que lhe dá a capacidade de englobar novos elementos para continuar vivo, e se reinventar ao longo dos processos históricos que o atravessam. Dessa forma, ele tem a sua caracterização modificada e transformada, para atender aos novos padrões e condições que lhe são impostos, como assinala Kaufmann:

El carácter plástico de los rasgos aislados y la transformación antropomórfica o animista de los elementos tectónicos llegaren a ser las características principales de la producción barroca. (KAUFMANN, 1955, p. 108)

Além disso, o Barroco tinha que se modificar para exercer sua função política e religiosa na colônia⁸. Era necessário evangelizar e catequizar os *silvícolas infieis*, e como o Barroco é sinônimo de persuasão, como afirma Giulio Carlo Argan (2004), suas implicações estéticas sobre o imaginário local foram essenciais para a colonização do *Novo Mundo*, e para atuar no processo civilizador que Portugal acreditava estar trazendo para o Ultramar.

Os estudos teóricos sobre o Barroco tiveram merecida atenção com o trabalho de Wölfflin no fim do século XIX, sucedendo a ele temos os estudos do filósofo e crítico de arte catalão Eugenio D'Ors⁹ que trazem o Barroco como uma categoria trans-histórica oposta aos estudos de Jacob Burckhardt e Benedetto Croce. D'Ors traz o conceito de *éon* para explicar sua teoria sobre o Barroco. Ele via na arte clássica o *éon*¹⁰ da estabilidade e da medida, e no Barroco o *éon* do movimento e do excesso. “O *éon* do Clássico é um olhar, o *éon* do Barroco uma matriz.” (D'ORS, 1935, p. 132).

⁸Sobre a função política e religiosa do barroco na colônia, ver: OLIVEIRA, Carla Mary S. *O barroco na Paraíba: arte, religião e conquista*. João Pessoa: Ed. Universitária/ UFPB; IESP, 2003.

⁹Sobre as ideias de Eugênio D'Ors, ver: D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Paris: Gallimard, 1935.

¹⁰Segundo Meneses (2008), *éon* é: “[...] Termo grego que procede do neoplatonismo e foi empregado, sobretudo, pela Escola de Alexandria. Entre os neoplatônicos agnósticos, era concebido como o conjunto de potências eternas emanadas de um ser supremo e que tornam possível sua ação sobre o mundo e as coisas. Na concepção iogue, é um período cósmico. Eugenio D' Ors lembra: ‘Um *éon*, para os Alexandrinos, significava uma categoria que, apesar de seu caráter metafísico, possuía no

Sendo assim, D'Ors aponta a multipolaridade-pluralidade dos centros tectônicos produtores do Barroco e a continuidade dessa produção. Esse pensamento de D'Ors contribuiu para os estudos subsequentes sobre a teoria do Barroco, transpondo a percepção do estilo como um mero fenômeno cultural historicamente delimitado. Segundo Meneses, D'Ors é um filósofo empiricista e sensista, que firma seu pensamento na Dialética, na Poética e na Patética. Essa tríade expõe que seu pensamento é voltado para uma concepção que denota a forte componente estética em sua filosofia (MENEZES, 2008, p. 66). Essa explanação do barroco como uma categoria trans-histórica também vai ser desenvolvida nos estudos do italiano Giulio Carlo Argan.

O historiador da arte italiano contribuiu de forma intensa para a fundamentação teórico-filosófica do Barroco. Argan expõe que foi o Barroco que inventou a modernidade (ARGAN, 2004, p. 08), e o define como uma forma artística da retórica, totalmente voltado para a arte da persuasão. Os artistas da época foram pioneiros na compreensão de arte como cultura. Em seus estudos ele faz uma vinculação da linguagem do Barroco com a pintura e poesia de Aristóteles. Segundo Aristóteles, a poesia é um forte componente visual e sua interpretação pode diferir entre a percepção de quem a produz e de quem a recebe, Argan pensa a imagem de forma semelhante (SOULAGES, 2008, p. 99).

O pensamento aristotélico traz a poética com um regulador da produção estética, ou seja, ela traz a normativa a partir da qual o efeito estético deve ser produzido, Aristóteles (2003) aponta três conceitos fundamentais sobre a produção da obra de arte, que são: a mimese, a verossimilhança e a eloquência. A mimese é voltada para a imitação de algum objeto, que pode ser um personagem referencial, um herói; a verossimilhança diz respeito ao que é possível, convincente, voltado para uma ação verdadeira; e a eloquência, que é onde o artista reproduz o verossímil e deve estar atento para persuadir o receptor.

No Barroco o conceito de mimese se refere à verossimilhança e a retórica tem a função de estabelecer normativas do discurso. O importante, para Argan, é a relação artista/ público, notando que o Barroco age como um programa cultural que tem o sentido de organizar a vida social, política e cultural das pólis.

entanto um desenvolvimento inscrito no tempo, possuía de algum modo uma história.' [1935, p. 73]"(apud MENESES, 2008, p. 66).

Para Argan, a força de persuasão é a noção primordial da estética do *Seicento*. Até então, a arte devia despertar a fruição ante a beleza ou a perfeição da natureza; mas no sec. XVII, um dualismo do espectador e da obra intervem na concepção do artista, e a obra já não é mais um fato objetivo, mas um meio de agir, fazendo crescer a importância dos valores ilusionistas da forma, e da função do deleite a serviço da docência. (MENESES, 2008, p. 58)

A noção de persuasão se faz fundamental no Além mar. A Igreja Católica Romana, como já foi profusamente discutido na bibliografia especializada, utiliza o Barroco para propagar sua fé, através de imagens que eram produzidas no sentido de alcançar os mais diversos objetivos. As imagens coloniais são colocadas nas igrejas para que os que não leem livros possam ler olhando as paredes (BURKE, 2001, p. 59).

Dessa forma, o artífice barroco utilizava elementos e materiais presentes em seu cotidiano para trabalhar nas suas obras: “Foi então que o Barroco, que havia surgido cerca de cento e cinquenta anos na Itália, vê surgir no Brasil uma de suas manifestações mais originais” (SANT’ANNA, 1997, p. 76). Sendo assim, vemos o grande uso de pedra sabão em Minas Gerais e da pedra calcária no Nordeste brasileiro, materiais presentes e de fácil acesso para os artífices e construtores.

Na verdade, esses monumentos expressam com um momento de intensa articulação, entre a nova terra e uma população tão pobre de bens materiais, quanto carregada de motivações espirituais que os eleva à alturas hoje impensáveis (AMARAL, 1997, p. 65).

É importante salientar que o Barroco não se constitui de forma unívoca no Brasil, possui em si características próprias, advindas de suas raízes europeias e que se reconfigura nas diversas localidades do extenso território brasileiro. O estilo barroco se caracteriza justamente por essa diversidade e beleza. Elementos que partem dele até o Rococó se encontram e amalgamam uma identidade local determinante. Essa identidade vai se expressar em igrejas, contendo detalhes que vão de santos católicos até exuberantes cachos de bananas, abacaxis e pitombas entalhados em altares de madeira ou na cantaria de pedra calcária de suas fachadas.

Ora, a ideia fulcral da alegoria barroca é justamente esta: deixar claro, somente aos iniciados, uma mensagem específica, transcrita em símbolos e representações que adquirem um novo sentido, dependendo do contexto e local em que são utilizados (OLIVEIRA, 2009, p. 159).

Com base nesse intuito evangelizador, que era algo necessário, visto que os portugueses precisavam de mão de obra indígena urgentemente, a Igreja usa de alegorias para impressionar os ditos *pagãos* indígenas e também os colonos iletrados, para fortificar mais a fé dos poucos fiéis que habitavam a região. Partindo do pressuposto que os indígenas – além da esmagadora maioria dos homens livres – não sabia ler e não compreendia o idioma português, a estratégia foi trabalhar com imagens, já que os olhos captam tudo e são capazes de captar as mensagens cristãs que a Igreja quis passar para o público atendido pelos missionários.

2.2 – O azulejo e sua presença em Portugal e no ultramar

O azulejo, em si, consiste numa placa de barro cozido, moldado com formas quadradas, em sua maioria, aplicados em revestimentos parietais. Ele é constituído por duas faces: uma, externa, vitrificada e decorativa e a outra, em barro, constituindo a chacota, que é a face interna do azulejo. A palavra azulejo é originada do árabe *azuleich*, significando “pequena pedra cintilante”. Alguns etimologistas discordam quanto à origem da palavra azulejo, concordando, porém, quanto à origem persa da palavra azul, vinda da Mesopotâmia, definindo uma pedra semipreciosa, de coloração intensa, chamada de lápis-lazúli. Seu uso carrega uma dupla utilidade, pois protege as paredes dos locais, impedindo a impermeabilização de água, onde estão inseridos e traz um tom decorativo, que pode estar carregado de um sentido alegórico.

No geral, a ideia de pedra lisa e escorregadia com tons azuis, caracteriza o azulejo. “assimilada pela civilização islâmica, foi introduzida na Península Ibérica, sendo sua aplicação no Alhambra, em Granada” (ALCÂNTARA, 2001, p. 29). As técnicas¹¹ de sua produção são diversas, e aliadas as transformações artísticas que ocorriam na Europa e que influenciavam os artífices, as características estéticas do azulejos passaram por transformações paulatinas no decorrer dos séculos.

¹¹ Segundo Machado (2003), existiram várias técnicas para a produção azulejar, tais como a técnica do alicatado (séc. XII e XIV), a dos azulejos de aresta (séc. XV e XVI), a técnica majólica (séc. XVI), a de azulejos de caixilho e a de azulejos de tapete (estes os mais encontrados no Brasil).

Em finais do século XV o azulejo é introduzido na Europa através da chegada dos árabes na Península Ibérica expandindo-se para a Espanha, Holanda e Portugal, nesses países sua técnica é aprimorada, e são inseridas figuras humanas, flores e animais na sua composição estética (BARATA, 1955). Nos séculos XII a XIV a técnica do alicatado, que consiste numa composição cerâmica formada pela justaposição de fragmentos geométricos resultantes da cisão de placas vidradas de diferentes cores, foi introduzida na Andaluzia, onde se iniciam as grandes aplicações de cunho decorativo.

Nos séculos XV e XVI, os territórios de Sevilha, Málaga e Toledo se consolidaram como os principais produtores de azulejos de aresta, técnica que consiste na aplicação de um molde no qual se imprimia um desenho no barro ainda cru, resultando em relevos, que permitiam a separação de esmaltes coloridos.

Nos fins do século XV, a técnica hispano-mourisca da corda seca se torna conhecida. Essa técnica consistia em gravar o desenho numa placa de cerâmica, ainda úmida e a separação das cores, ou motivos, é feita a partir da abertura de ranhuras na peça. Para evitar que os esmaltes se misturassem durante as cozeduras, as ranhuras obtidas eram preenchidas com uma gordura misturada com óxido de manganês e óleo de linhaça.

Paulatinamente, as inspirações árabes foram substituídas pelos desenhos de motivos italianos, influenciados pela arte da Renascença, em justaposição com o início da técnica majólica, introduzida por Francesco Niculoso (figura 3) na Península Ibérica, no início do século XVI, segundo Simões (1965), essa técnica foi utilizada frequentemente pós Niculoso. É a partir do século XVI, por volta de 1560, que a produção de Portugal se inicia, em Lisboa.

Essa técnica consiste e cobrir o corpo cerâmico com um esmalte estanífero branco, deixando a superfície preparada para receber a pintura, esta base impossibilitava a mistura de cores durante a cozedura. A pintura é feita sobre a peça já cozida, que logo em seguida é vitrificada, sucedendo esse processo é inserido um líquido a base de esmalte estanífero branco que vitrifica na segunda cozedura. Os pigmentos são rapidamente absorvidos pela peça, podendo ser feitas correções posteriores. O azulejo então é colocado novamente no forno revelando, após a cozedura, as respectivas cores utilizadas.

“[...] A azulejaria no século XVIII alcança níveis de qualidade e de originalidade como nunca tinha acontecido anteriormente em território português” (ALMEIDA, 2005, p. 261). A utilização dos azulejos é comum no patrimônio integrado de diversos países como Holanda, Irã, Turquia, Espanha e Portugal. Mas em Portugal ela tem um papel significativo, devido à longevidade do seu uso, ao seu modo utilizado na arquitetura e por ser entendido não como uma mera arte decorativa, mas como um suporte de renovação do gosto e do registro do imaginário lusitano¹².



Figura 3: A anunciação. Primeiro trimestre do século XVI.
Autor: Francisco Niculoso. Évora.
Acervo da web¹³.

O azulejo que chegou às terras brasileiras se constitui numa experimentação artística tipicamente portuguesa. Na fachada atlântica ele alcança uma expressão que testemunha a influência lusitana e demonstra o sentido da colonização, através de seus

¹² Informações extraídas do sítio eletrônico do Instituto Camões, acessado em 20 de maio de 2013.

¹³ Disponível em: <<http://www.geschichte-der-fliese.de/portugal.html>>. Acesso em: 16 jan. 2015.

modificados temas. Seu uso na arte lusitana iniciou-se no fim do século XV, com propriedades apenas decorativas, e se estendeu alcançando um valor primordial para a arte, principalmente no século XVIII, no qual se tornou uma experimentação de elevada influência e valor. Em Portugal foi que o azulejo obteve maior desenvolvimento e originalidade funcional. A sua capacidade de regularizar espaços arquitetônicos, através de cercaduras e escalas corretoras dos conjuntos, homogeneizando os revestimentos através das variações dos módulos decorativos, aliada a capacidade de absorção de variados elementos, sem perda de personalidade, contribuiu para potencialização do mesmo no mundo lusitano:

Fechados sobre as suas escassas possibilidades e progressivamente privados de contactos com os meios europeus mais eruditos, os artífices portugueses fizeram do azulejo a forma barata de emprestar riqueza visual à arquitectura. (MECO, 1998/1999, p. 05)

A arte azulejar portuguesa recebeu influência de várias manifestações artísticas europeias e pelos elementos exógenos que chegavam a Portugal através das rotas marítimas (MECO, 1998-1999, p. 05), tais como “chinesices” e elementos da mitologia europeia – como sereias. Entre os séculos XVI até o início do século XIX, Lisboa teve importância fulcral na produção dos azulejos, sendo responsável pela produção central de azulejaria nesse período, que culminou na criação de padrões. O historiador da arte José Meco, expõe que outras cidades também foram importantes produtoras de azulejos, a exemplo de Porto e Coimbra, só que a produção dessas cidades não teve um significado expressivo para a arte colonial.

No período final do século XVII, as encomendas holandesas alteraram o gosto das clientelas nacionais, com as suas pinturas exclusivamente a azul sobre branco, numa clara referência à influência determinante da porcelana chinesa. No fim daquele século, os artistas adquirem uma nova consciência, devido a sua formação acadêmica e passam a assinar suas obras. A principal obra daquele período é do espanhol Gabriel del Barco, fabricada por volta de 1700: o painel *Grande Panorama de Lisboa* (Figura 4). Trata-se de um silhar com 23 metros de azulejos onde se reproduzem vistas de Lisboa a partir do Tejo, em diferentes e dinâmicas perspectivas (MATOS, 2008, p. 09).

Este conjunto azulejar é de extrema relevância para a arte lusitana por dois motivos principais: primeiro, por ser uma obra de exímia qualidade artística, com uma

pintura liberta do controle rigoroso do desenho; segundo, por se constituir num documento iconográfico para a cidade de Lisboa, quase inteiramente destruída pelo um terremoto seguido de uma *tsunami* que assolou a cidade em 01 de novembro de 1755. Na reconstrução da cidade se utilizou de obras– como essa– para auxiliar no planejamento da nova capital que se ergueu das ruínas e destroços resultantes da avassaladora tragédia natural que se abateu sobre ela.



Figura 4 - *Grande panorama de Lisboa - Terreiro do Paço*. Gabriel del Barco, 1700. Proveniente do antigo Palácio dos Condes de Tentúgal, Lisboa. Foto: Antônio Branco Almeida.

Essa obra marcou o início do chamado Ciclo dos Mestres, período em que as imagens se expandiram nos revestimentos eclesiásticos, no qual os pintores tiveram uma liberdade mais acentuada quanto ao uso de gravuras e no preenchimento dos mais variados espaços arquitetônicos. Os principais autores desse período foram Antônio Pereira, Manoel dos Santos e o monogramista P.M.P. Devido à capacidade técnica que os artistas haviam alcançado e as demandas que apareceram, surgem nesse período as chamadas *figuras de convite*, que são painéis representando personagens em tamanho natural e que eram colocados no acesso dos edifícios ou de passagens, escadarias, etc. para dar boas-vindas ou para indicar o percurso ao público que adentrava as construções (MATOS, 2008, p. 10). Esses azulejos figurativos eram criados em função do espaço sagrado, ou civil, a que se destinavam. Assim, as oficinas produziram verdadeiros repertórios de gravuras, utilizadas em encomendas diferentes.

O terremoto de Lisboa em 1755 obrigou à reconstrução da cidade. O Marquês de Pombal incentivou à produção de azulejos e nesse período Portugal implanta um projeto de industrialização manufatureira no país. Daí, então, vieram a ser criadas as

fábricas: Fábrica de Loiça do Rato, que simplificou os padrões dos azulejos existentes e a Fábrica Sant'Anna, em 1741, que funciona até hoje com a produção de azulejos e faianças através da técnica manual.

Na segunda década do século XVIII, a exploração de ouro e pedras preciosas brasileiros possibilitou o exibicionismo do rei e da Corte, gerando um aumento na produção de revestimentos cerâmicos, estendendo-se seu uso mesmo aos territórios coloniais – incluindo ilhas oceânicas e a costa brasileira - iniciando-se o que veio a ser designado por Grande Produção Joanina, caracterizada pela importância crescente de molduras elaboradas e muitas vezes recortadas (MATOS, 2008, p. 10).

O azulejo e a talha dourada continuam então a ser os elementos mais aptos a suprir as pretensões faustosas desta sociedade, compatibilizando-se os seus custos relativamente baixos com os recursos sempre limitados daquela. (MECO, 1989, p. 55)

Paulatinamente, o azulejo foi alcançando um espaço enquanto consciência da sua especificidade artística nacional. O aumento das produções e encomendas fomentou a utilização de composições seriadas e não permitiu, nas obras historiadas, a pintura individualista, típica da época dos mestres (MECO, 1989, p. 55). A utilização de gravuras nesse período é algo corrente: os principais autores são Nicolau de Freitas, Teotónio dos Santos e Valentim de Almeida. A utilização de gravuras vindas de outras praças da Europa obrigavam os pintores a uma transposição de escala.

Como os azulejos frequentemente eram encontrados em igrejas ou conventos, lugares públicos muito frequentados, tiveram um papel importante na divulgação de um conhecimento mais geral, para boa parte da população. (ALCÂNTARA, 2001, p. 38)

No século XIX os revestimentos passam a ser aplicados nas fachadas. No século XX a azulejaria passou a ser interesse de grandes artistas que passaram a exprimir as novas linguagens artísticas nas obras (MATOS, 2008, p. 12).

2.3 – Historiografia azulejaria na América Portuguesa

A arte colonial do Brasil é parte inseparável da História da Arte portuguesa. Portugal e Brasil caminharam de mãos dadas nas construções dessas experimentações

que estão presentes atualmente no patrimônio brasileiro, e não se pode negar que as influências lusitanas são fulcrais na relação colônia/ metrópole. Sobre os portugueses, Gilberto Freyre afirma:

Um povo com uma capacidade única de perpetuar-se em outros povos. Dissolvendo-se neles a ponto de parecer ir perder-se nos sangues e nas culturas estranhas mas ao mesmo tempo comunicando-lhes tantos dos seus motivos essenciais de vida e tantas das suas maneiras mais profundas de ser que, passados séculos, os traços portugueses se conservam na face dos homens e na fisionomia das casas, dos móveis, dos jardins, das embarcações, das formas de bolo. (FREYRE, 1937, p. 41)

Freyre, com seu discurso saudosista, à marcante influência do povo luso sobre a cultura, os usos e costumes de paragens por onde foi exercido o poder colonial português. O azulejo, diferentemente da pintura e da talha, é uma obra que chega pronta; as influências que recebe são do espírito coetâneo à sua produção. Desse modo, os artífices azulejares não tiveram, em sua maioria¹⁴, atuação direta na América Portuguesa, já que tais ideias estavam presentes na circulação de viajantes e informações.

O azulejo não foi estranho a este processo, recorrendo preferencialmente à gravura na organização das suas composições, mas utilizando-a de uma forma livre, adaptando escalas, retirando ou juntando figuras, simplificando ou complexificando cenários, invertendo as imagens, entre muitas outras opções. Reconhecer esta pluralidade de entendimentos da gravura implica aceitar e destacar o carácter inventivo dos artistas nacionais e a sua capacidade de interpretação e adaptação aos espaços arquitectónicos, para os quais conceberam revestimentos, por vezes, absolutamente excepcionais, que ultrapassavam, em muito, a mera transposição das pranchas. (CARVALHO, 2007, p.29)

A circulação de artífices, estampas e modelos, como também as ramificações que o barroco perpetua no ultramar, são marcas dessa influência lusitana. Juntamente com outras experimentações advindas do Barroco, o azulejo penetra a colônia portuguesa complementando o cenário artístico, contribuindo para a proteção do elemento arquitetônico¹⁵ e transmitindo informações através de suas imagens e cenas.

¹⁴O artista português Policarpo Bernardes esteve no Brasil em meados do século XVIII.

¹⁵O azulejo foi importante na fachada atlântica, levando em conta que é uma experimentação que não sofreu com as intempéries do clima tropical, devido a certas vantagens, como: Impermeabilidade adquirida pela aplicação do esmalte na superfície; resistência ao ataque dos ácidos, álcalis, umidade

“Estes, tirando partido das suas potencialidades narrativas, e apesar das diferenças de erudição entre si, souberam revestir os templos, e outros espaços, de imagens doutrinárias de grande significado” (CARVALHO, 2007, p. 05). Daí pode-se perceber as amplas funções do azulejo nas colônias ultramarinas.

A azulejaria teve intervenções marcantes neste meio, assumindo por vezes uma expressão autônoma, quando reveste integralmente as paredes de cintilações, de jogos de profundidade ou de ilusões espaciais através de efeitos de *trompe l'oeil*, mas com frequência associando-se harmoniosamente com as várias artes ornamentais, como a talha dourada ou a pintura decorativa, em especial em algumas igrejas magníficas. (MECO, 1998/1999, p. 53)

Devido à dispersão geográfica dos azulejos, existe uma dificuldade voltada para os estudos do tema. A temática azulejar foi marginalizada durante anos na produção historiográfica, a maioria dos autores não o via como objeto merecedor de atenção, por isso lhe atribuíam apenas menção de existência. A partir da segunda metade do século XX, é que o tema passa a receber a merecida atenção. Tanto no Brasil como em Portugal, esses estudos tomam rumo e carregam um caráter qualitativo, no tocante à exposição de obras e à busca da cultura histórica do patrimônio azulejar brasileiro. Estudar os azulejos portugueses trazidos para o Brasil tornou-se mais comum, a partir dos mais variados enfoques¹⁶.

Em Portugal, a obra clássica para o estudo do azulejo no período colonial brasileiro é de autoria do historiador da arte João Miguel dos Santos Simões. Ele inicia seus estudos sobre o tema após ouvir uma palestra proferida pelo historiador Reynaldo dos Santos, na qual o próprio palestrante foi o primeiro a expor a temática da azulejaria portuguesa no Brasil, revelando que os azulejos no Brasil são assinaturas do nosso Barroco e do espírito decorativo da arte portuguesa (SIMÕES, 1965, 5).

Simões trabalhou durante anos em um projeto de pesquisa, catalogação e identificação dos azulejos em Portugal e no ultramar, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e apoiado pela Universidade do Recife (depois UFPE), o pesquisador viajou ao Brasil por duas vezes em 1959 e em 1964, para complementar seus estudos sobre o acervo brasileiro. O projeto intitulado *Brigada de Estudos de*

e vapores, nas condições normais de utilização; resistência a manchas; facilidade de aplicação e baixa expansão térmica (EGON *et al*, 1972).

¹⁶ Como se pode observar nos trabalhos de Acoli (2002), Cavalcanti (2006) e Borges (2010), que trazem uma história azulejar voltadas para a estética aliada a elementos socioculturais, políticos e econômicos.

Azulejaria é o maior inventário sobre a arte azulejar lusitana no Atlântico e gerou dois grandes livros de suma importância para a temática, o primeiro intitulado *Azulejaria portuguesa nos Açores e na Madeira* (1963) e o segundo, *Azulejaria portuguesa no Brasil* (1965). No livro referente ao Brasil Simões sintetiza grande parte do patrimônio azulejar lusitano no país, contribuindo para suas pesquisas futuras e abrindo um leque de possibilidades e encaminhamentos para os estudiosos de História da arte e afins. Segundo Câmara (2008), o autor lusitano se interessa em inventariar a dita azulejaria, e escreve uma carta apresentando seu projeto ao presidente da Fundação Calouste Gulbenkian. O projeto consistia em realizar a sistematização dos exemplares que ilustravam a evolução da arte do azulejo em Portugal (CÂMARA, 2008, p. 421).

Para a realização do projeto, ele percorreu Portugal, Brasil, Ilha da Madeira e os Açores, no intuito de documentar as obras azulejares do antigo Império, bem como realizar uma obra total sobre o tema.

Para além de validar o registo do património azulejar, a *Brigada de Estudos*, procurou ter outras funções: sensibilizar os artistas e o público para a valorização e legitimação do azulejo no panorama da Arte Portuguesa, realizar conferências e palestras, apoiar instituições e particulares, fornecer pareceres com a finalidade de salvaguardar e valorizar o azulejo e, basicamente desenvolver uma importante acção de restauro de painéis de azulejo, quer em Portugal, quer no Brasil. (CÂMARA, 2008, p. 424)

Simões defendia a azulejaria como uma categoria estético-artística independente da cerâmica. Tendo ciência da amplitude de sua pesquisa, ele formulou uma metodologia de trabalho, consistindo nos seguintes passos: inicialmente era efetuada a localização dos núcleos. Esse processo era realizado com o envio de inquéritos às Câmaras Municipais e Paróquias, bem como pela publicação de pequenos artigos em jornais locais, solicitando a colaboração da população na tarefa de descobrir novos azulejos. A segunda etapa consistia no trabalho de campo propriamente dito, no qual ele verificava os dados e informações recolhidas, anotando em livros de campo e registrando o acervo azulejar por meio de fotografias. Finalmente, todo o material era compilado e organizado na produção de fichas de texto para cada edifício visitado. Cada ficha possuía um índice temático, que facilitava a busca posterior e também uma

imagem fotográfica. Nessas fichas a cronologia e análise das obras eram realizadas de forma criteriosa (CÂMARA, 2008, p. 424).

Essa ênfase na inventariação do azulejo possibilitou o surgimento de estudos temáticos específicos sobre o universo azulejar. O projeto da Brigada do Azulejo não se concluiu nos estudos de Simões. Entre os anos de 2005 e 2007, por meio de um convênio entre o Museu Nacional do Azulejo, a Fundação Calouste Gulbenkian e Instituições de ensino superior de Portugal, retomou-se o projeto e se procedeu a revisão da obra de Simões, atualizando dados e complementando informações, o que resultou no *Inventário do patrimônio em Azulejo do século XVIII em Portugal Continental*.

Para Simões os ceramógrafos portugueses cujas obras são clássicas para o estudo azulejar são Joaquim de Vasconcelos, José Queiroz e Virgílio Correia, mesmo que nenhum desses tenha se ocupado da temática no Brasil, talvez por não terem contato direto com as obras. Outro pesquisador lusitano de suma importância para o estudo azulejar é José Meco, autor de diversas obras sobre a História dos Azulejos e sua análise crítica. Meco hoje é o responsável pela maior parte dos trabalhos relevantes de catalogação de azulejos portugueses e detextos imprescindíveis para o entendimento da temática.

A produção historiográfica brasileira está diretamente ligada ao surgimento da *Revista do SPHAN*¹⁷, que trouxe a público diversos artigos referentes à temática. Ao contrário do que se poderia imaginar a partir da realidade editorial no campo das Ciências Humanas e Sociais de hoje, durante muitas décadas a *Revista do SPHAN* foi praticamente o único veículo de divulgação dos estudos sobre os temas objeto do órgão. Foi em suas páginas que começou a ser esboçada uma História Geral da Arte e da Arquitetura do Brasil colonial, inclusive com a presença de intelectuais estrangeiros pioneiros no que se refere à pesquisa sobre o Barroco, como Hanna Levy e Robert Smith.

Em 1943, Carlos Ott escreve um artigo intitulado “Os azulejos do convento de São Francisco da Bahia” Nesse artigo, o pesquisador alemão radicado na Bahia traz

¹⁷ O SPHAN, órgão de proteção ao patrimônio cultural criado por Getúlio Vargas em 1937, por meio do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro daquele ano, tornou-se responsável, desde então, por uma série de pesquisas e levantamentos documentais acerca dos bens históricos, artísticos e culturais brasileiros. Dessa forma, surgiu já naquele ano a *Revista do SPHAN*, com o intuito de divulgar os resultados de tais pesquisas e contribuir para a circulação das ideias sobre os temas foco da instituição. O SPHAN também é citado como DPHAN ou IPHAN (NÓBREGA, 2013).

questões pristinas e relevantes para esse estudo feito no Brasil. Ott revela a datação aproximada para os painéis azulejares e levanta possibilidades na busca da olaria que os produziu de sua possível autoria.

Em 1944, Hanna Levy¹⁸, escreve o artigo “Modelos europeus na pintura colonial”, onde inicia uma discussão sobre a circulação de modelos, trazendo à luz gravuras que serviram de inspiração para o pintor mineiro Manoel da Costa Ataíde. Nesse artigo, a autora também se refere a trabalhos azulejares. Quase a mesma época o embaixador Joaquim de Sousa-Leão publica um trabalho voltado para a temática azulejar do Brasil. Em 1955, Mário Barata escreve uma tese sobre azulejos no Brasil, texto que foi de grande importância para os estudos da área, ressaltando que tanto a importação como a instalação dos azulejos acompanharam o desenvolvimento artístico da época. O estudo de Mario Barata é um dos clássicos para a historiografia azulejar, considerando a riqueza de detalhes e ideias por ele trabalhadas.

No ano de 1959, o pesquisador lusitano João Santos Simões também escreve para a referida *Revista do SPHAN* e ressalta a falta de estudos voltados para essa temática: “Cabe aos autores brasileiros, naturalmente, maior quinhão nos estudos e referências à azulejaria, não tantos nem tão suculentos como seria de esperar dos detentores dessas importante representação artística” (SIMÕES, 1965, p. 08). Naquele mesmo ano, participando do IV Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, o pesquisador João Pereira Dias disserta sobre os azulejos presentes no Claustro da Ordem Terceira de São Francisco, abordando o mesmo tema na Revista de Belas Artes, publicada em Lisboa. Diversos autores trabalharam as questões azulejares no Brasil, tais como Wasth Rodrigues, Frei Bonifácio Muller - O. F. M., Manuel Mesquita dos Santos e Dr. José Antonio Gonçalves de Mello.

No que diz respeito à historiografia mais recente, diversas obras, principalmente dicionários e materiais de abordagem geral, tem se ocupado da temática azulejar, como o da professora Sylvia Tigre de Hollanda Cavalcanti, que trata do azulejo na arquitetura religiosa de Pernambuco e o dicionário temático elaborado por Vera Lúcia Costa Acioli, acerca dos artistas e artífices de Pernambuco. Ambos englobam os séculos XVI ao XIX e são úteis para quem deseja ter um conhecimento mais aprofundado sobre o tema.

¹⁸ É interessante observar, que os estudiosos fora do eixo Brasil-Portugal, tinham opiniões diferentes sobre o tema, daí sua importância, pois se contrapunham ao lusitanismo saudosista de Freire e de Simões.

2.4– Entre azulejos e papéis: fontes e métodos aplicados na análise azulejar

Os estudos históricos sobre a América Portuguesa foram durante muitos anos, voltados preferencialmente para questões de cunho político, administrativo e econômico. Desde as últimas duas décadas do século passado nota-se uma ampliação nas temáticas abordando o período, incluindo temas que partem de aspectos econômicos e vão até os socioculturais. A História Cultural se tornou, a partir de dado momento, o campo teórico preferencial para estudos sobre diversos temas, quer seja pelo tratamento diferenciado dado às fontes, quer seja pela ampliação da base documental disponível para a análise do historiador, e é dentro dessa abordagem culturalista que tomamos como objeto de estudo uma experimentação artística, bastante difundida no mundo português durante o período colonial, que possibilita uma série de caminhos de pesquisa possíveis para a área da História Colonial, que é o azulejo.

Durante anos a História havia deixado de lado a importância das imagens como registros de uma época, e a tradição positivista e marxista contribuíram diretamente para isso. Com o advento da História Cultural, a imagem passa a se tornar relevante para o pesquisador, sendo tida como um registro de uma época: “As imagens, assim como as histórias, nos informam” (MANGUEL, 2001, p. 21).

Para entender essa relevância histórica que a imagem alcançou é preciso compreender os caminhos tomados pela abordagem culturalista da história.

Nos anos 70, fruto de inovações advindas da escola dos *Annales* a História passa por uma transição, que é a chamada *virada cultural*¹⁹, caracterizada por uma mudança de paradigma. “A elevação da dimensão cultural a um domínio mais relevante da história” (GODOY, 2010, p. 47) vai ser marcante nesse período.

¹⁹ Nesse período ocorre uma saída da abordagem quantitativa para uma perspectiva qualitativa. A prática historiográfica vai se mostrar de uma nova forma, diferenciada. Desde o século XIX novas fontes passam a ser validadas como documento, e isso amplia o alcance de uma abordagem hermenêutica da História (GADAMER, 1998). O método iconológico e iconográfico de Panofsky traz uma nova abordagem no tocante às fontes: se tem uma aproximação de métodos próprios da História da Arte e da Cultura para outras áreas. O método historiográfico, antes baseado na corrente dos *Annales* e no marxismo, passar por mudanças epistemológicas que fundamentam uma abordagem culturalista da História (PESAVENTO, 2008).

Alguns historiadores culturais trabalham intuitivamente, como Jacob Burckhardt declarou fazer. Poucos tentam usar métodos quantitativos. Alguns descrevem seu trabalho em termos de uma procura de significado, outros focalizam as práticas e as representações. Alguns veem seu objetivo como essencialmente descritivo, ou acreditam que a história cultural, como a história política, pode e deve ser apresentada como uma narrativa. O terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações. (BURKE, 2008, p.08) [grifos meus]

Contudo, é necessário esclarecer que, mesmo diante do seu caráter inovador e da sua busca por romper com paradigmas anteriores, a abordagem proposta por autores da História Cultural tem raízes profundas na literatura neomarxista inglesa e na Escola dos Annales (SERNA& PONS, 2005). Ambas as correntes de pensamento, trazem consigo os primeiros impulsos de renovação propostos pela História Cultural.

A História Cultural se define paulatinamente com o alargamento do conceito de cultura, iniciado no século XIX. Ela vai se definir através da influência significativa de estudiosos como Jacob Burckhardt, cuja obra *A cultura do Renascimento na Itália* (1860) tem destaque especial e do holandês Johan Huizinga, cuja obra *O outono na Idade Média* (1919) traz, igualmente, o enfoque da cultura.

O século XX é cenário de um período ímpar para a História. A era moderna passou a despertar novas questões na sociedade, nas quais os métodos então vigentes na pesquisa histórica não davam conta da complexidade que se apresentava aos pesquisadores. Reflexões sobre diversas temáticas entraram em cena, e gradativamente alguns dos métodos historiográficos se modificaram, adequando-se para atender a essa ampla temática. Essa modificação da escrita da história, com novos temas, novas abordagens e novas questões, resultou na Nova História Cultural.

Até meados da década de 1940, as principais contribuições à História Cultural são de origem germânica: Max Weber, com seu *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, de 1904; e Norbert Elias, com *O processo civilizador*, de 1939.

As abordagens propostas por pesquisadores da *École des Hautes Études des Sciences Sociales*, ao longo da década de 1970, tiveram caráter fundamental para os estudos da História Cultural. Nesse período, os Estados Unidos enviaram pesquisadores para a Europa, a fim de complementarem sua formação. Os intercâmbios daí advindos com pesquisadores norte-americanos possibilitaram a

circulações de ideias que fundamentam o então chamado *colégio invisível*²⁰. Sobre essas interações advindas do colégio invisível, podemos observar que:

Además, tales lugares, sirven para conectar-los, para conectar a esos historiadores entre sí; son el origen de una comunicación que se mantendrá con el tiempo, al funcionar como nódulos de una red invisible por la que circulan la información, la influencia y el propio poder académico (SERNA & PONS, 2005, p. 208).

Também se destacam enquanto polo inovador das práticas desses parâmetros históricos a Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, onde os historiadores europeus encontram um ambiente acadêmico flexível e com novas discussões dinâmicas. O clássico trabalho de Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes* (1976) traz, neste contexto, relevante contribuição a partir da reflexão sobre o paradigma indiciário, que nada mais é do que o estabelecimento de hipóteses feitas a partir de uma nova metodologia, orientando a uma leitura possível dos conjuntos de fontes. São alvos de preocupação de tais abordagens, o texto histórico-literário e a incorporação definitiva do universo da Cultura Popular como uma fonte histórica válida:

Así pues, si de lo que se trata es de interpretar palabras y silencios, de reconstruir sus contextos y sus fuentes, y para ello el historiador no cuenta con suficientes documentos, no parece tener otro remedio que la narración conjetural. (SERNA & PONS, 2005, p. 119-120)

Neste contexto, a História Cultural tende a ressaltar os indivíduos que se diferenciam da normalidade. Quanto mais desviante for tal situação vivida por um indivíduo, ela deveria ser investigada e tida como um ponto de investigação do historiador.

A História parte de uma saída quantitativa e caminha para uma perspectiva qualitativa, e isso vai influenciar no modo de como essa prática historiográfica vai se mostrar. “O historiador cultural abarca artes do passado que outros historiadores não conseguem alcançar” (BURKE, 2008, p.08). No começo do século XX, a História Cultural dita *clássica* recebeu importantes contribuições de estudiosos de outras ciências, tais como Max Weber, Norbert Elias, Ernst Hans Gombrich, Aby Warburg e

²⁰ O chamado Colégio Invisível está conceituado no livro *La historia cultural*, no qual os autores espanhóis Justo Serna & Anacleto Pons o definem como um complexo no qual diversos pesquisadores fundamentais da História Cultural estavam inseridos numa rede invisível de ideias e as divulgavam, aprofundavam e dialogavam nos locais que passavam, proporcionando assim a interação e a circulação de ideias.

Erwin Panofsky. Dentre esses pesquisadores a influência de Warburg²¹ foi marcante nesse contexto: focando na tradição clássica, ele se interessou pelos esquemas que se direcionavam para as formas em que as percepções e emoções eram representadas por poetas e pintores.

Essa ideia de esquema, proposta por Warburg, influenciou muitos estudiosos (BURKE, 2008), alcançando ele uma posição central capaz de disseminar suas ideias para um elevado grupo de pesquisadores, que se articularam e criaram o Instituto Warburg, local onde partilhavam livros, fontes, acervos, pesquisas e ideias. Nesse instituto conviviam alguns estudiosos como Ernst Cassirer e Erwin Panofsky, ambos interessados pela História dos Símbolos e pela tradição clássica.

O alemão Erwin Panofsky, nascido em 1892, tornou-se bastante influente no período do entre-Guerras, por conta de suas ideias inovadoras. Panofsky segue a vertente aberta por Cassirer, renovando a compreensão da importância da perspectiva na arte renascentista. Suas influências e ideias foram fruto de suas interações acadêmicas tanto na Alemanha como nos Estados Unidos. Por ser judeu, se mudou para os Estados Unidos e se vinculou à Universidade de Princeton, instituição que possibilitou a interação com outros pesquisadores e as formulações de sua teoria de pesquisa com imagens, o método iconográfico/iconológico.

Panofsky se preocupava com a hermenêutica visual e a partir disso escreveu um ensaio clássico, fazendo a distinção entre “iconografia” e “iconologia”. A História Cultural continuou prosseguindo com o novo tratamento dado às fontes e abordagens temáticas. Através dos estudos de Panofsky, a História da Arte passa a ser vista como a história dos fatos estilísticos, concebidos como símbolos que exprimem os mais diversos processos de abstração da mente humana, compondo um dos leques da História Cultural (CALABRESE, 1987, p. 36).

Quanto ao uso das imagens, Panofsky formula um método de análise que à descrição iconográfica agrega a análise iconológica. Esse método consiste em três níveis, o primeiro se refere ao tema primário ou natural da obra, o segundo ao tema

²¹ “Aby Warburg era um homem de recursos próprios, filho de banqueiro, que deixou sua herança para o irmão mais novo em troca de uma mesada suficientemente grande para comprar todos os livros de que precisasse – e ele acabou precisando de muitos, já que seus interesses *extensis* incluíam filosofia, psicologia e antropologia, bem como história cultural do Ocidente, desde a Grécia antiga até o século XVII. Seu principal objetivo era contribuir para uma ‘ciência da cultura’ geral (Kulturwissenschaft), evitando o que chamou de ‘polícia de fronteira’ nos limites entre as disciplinas acadêmicas” (BURKE, 2005, p. 21).

secundário ou convencional e o terceiro consiste na análise do significado intrínseco da obra.

Aí entramos na questão fundamental para a iconologia. Desse modo, a obra de arte em si não se limita a sua exibição, e sim à uma análise dos seus símbolos em justaposição de sua análise interpretativa. Sendo assim podemos compreender a complexidade da obra de sua importância, visto que, nela estará inserido diversas emoções e singularidades (até mesmo generalizadas) dos artífices e de sua época contemporânea. Entende-se por essas singularidades questões sociais, econômicas, políticas, afetivas e etc. (CALABRESE, 1987, p. 37)

Seguindo as etapas propostas por Panofsky, o primeiro nível chamado de primário vai tratar da iconografia, no qual o pesquisador se propõe a realizar uma análise daquilo que é aparente, do visual. A iconografia se ocupa do conteúdo temático da obra ou seja, formas mais fáceis de entender são chamadas de significado fático (primário ou natural). Panofsky traz uma série de tipos de significados, primeiro o *significado factual*, que se remete ao conteúdo da obra e depois ele trata do *significado expressivo*, que requer do leitor uma sensibilidade para compreender os sentidos contidos na imagem que advém da experiência prática.

A próxima etapa de análise no método de Panofsky é chamada de conteúdo secundário ou convencional, e consiste na identificação das imagens e suas relações através da interpretação, analisando os símbolos e suas interpretações quanto à cultura. Nesta etapa os signos são apreendidos pelo olhar crítico do pesquisador. A última etapa consiste em voltar-se para o significado intrínseco da obra e de seu conteúdo. Nesse nível a cultura histórica dos elementos envolvidos na obra e suas relações com espectador entram em justaposição para se alcançar uma compreensão totalizante do objeto artístico em questão.

Para Panofsky, existe em cada artista uma exigência advinda de suas experiências próprias, que o fazem definir suas próprias formas, tendo em vista que toda descrição é uma interpretação, pois todas as descrições baseiam-se em razões mais sutis do que a simples constatação²². Dessa forma, a descrição torna-se

²²Dentro dessas duas primeiras etapas, o método de análise de Santos Simões pode ser empregado em justaposição com o de Panofsky. Simões, em artigo referente à iconografia lisboeta em azulejos no Brasil, estabelece quatro etapas para a análise iconográfica dos painéis azulejares. Muitas são as inferências que se pode colher da análise desta série de azulejos. Em primeiro lugar, não pode haver dúvida quanto ao assunto representado; em segundo, se deve investigar se tais azulejos foram feitos propositadamente para o local já mencionado e a ele se ajustam perfeitamente; a terceira parte consiste

estruturação de alguns níveis ou graus de sentido inventariado na obra, como o conhecimento do estilo, a relação entre os signos e a função social da obra (CALABRESE, 1987).

A última etapa de análise de imagens proposta por Panofsky é uma das mais polêmicas de sua obra, tendo em vista que diversos autores e pesquisadores criticam essa etapa, considerando-a incompleta devido a sua pretensão totalizante. Buscando elementos para completar essa etapa recorreremos a autores como Carlo Ginzburg e Nicolas Bourriaud, autores que não trabalham diretamente a análise imagética, mas que nos fornecem artifícios capazes de aprofundar o método de Panofsky e, dessa forma, completar a etapa iconológica da mesma.

Quando nos referimos à História da Arte, o anacronismo se põe como um dos principais riscos ao fazer historiográfico (OLIVEIRA, 2009). É interessante para o historiador tentar perceber a objetivação da obra estudada e buscar informações em suas entrelinhas que podem ser úteis ao seu trabalho. O paradigma indiciário de Carlo Ginzburg pode nos ser útil quanto à busca de indícios que irão contribuir para a análise total da obra (GINZBURG, 1989). Esse paradigma indiciário se usado em justaposição com o método iconológico²³ do historiador da arte alemão Erwin Panofsky, constituem um método que analisa por inteiro a obra de arte e suas contribuições.

Na produção histórica, Ginzburg expõe uma preocupação do trato com as fontes e também da sistematização das mesmas. Ao interpretar a escrita, o historiador também está fazendo um trabalho de decifração, que é a chamada crítica documental. O interesse pelo saber venatório é típico nas obras de Ginzburg, que remonta uma realidade através de vestígios. Ele propõe a busca por indícios, tal como faz um detetive em busca de elementos circundantes da obra, que possam resultar num todo que, depois de analisado, irá resultar em respostas para determinadas situações e/ou contextos históricos.

em observar se o pintor se serviu de desenho ou estampa para definir o traço dos azulejos; a quarta etapa, por sua vez, consiste em observar se completou, a seu modo, o enquadramento de paisagem, sem qualquer preocupação representativa (SIMÕES, 1998/ 1999).

²³ Por iconologia nota-se que é uma escola crítica, que se estabelece sob a formulação de Erwin Panofsky. A iconologia “vai desde a identificação do tema a uma leitura da obra que liga à complexidade da cultura e das atitudes mentais da época na qual foi produzida” (CALABRESE, 1987, p. 36).

Outro autor importante e que contribui indiretamente para a análise da produção e recepção imagética é Nicolas Bourriaud. Ele teorizou as novas práticas artísticas que eclodiram no final dos anos 90 e meados da primeira década do século XXI. Nesse percurso, fundamentou a teoria da estética relacional, que segundo ele é a “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (BOURRIAUD, 2009, p. 151), levando em conta que o conceito é uma representação de algo, pode-se historicizar o conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud.

Segundo Bourriaud, a função do crítico e pesquisador de arte “[...] consiste em reconstruir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhe são dadas” (BOURRIAUD, 2009, p. 09). A comunicação encerra contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o sentido. A azulejaria lusitana no período colonial seria, portanto, uma forma de comunicação feita para determinado público e com determinada intenção, tentando efetuar ligações, para pôr em contato níveis de realidade diferentes ou distanciados.

As experimentações artísticas procuram se reinventar dentro da realidade existente, dessa forma Bourriaud expõe a tarefa do crítico, que consiste em reconstruir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhe são dadas (BOURRIAUD, 2009, p. 09). Sendo assim, a análise da obra compreenderia uma troca de informações entre o espaço histórico e a obra de arte. O conhecimento histórico da sociedade e de suas transformações é fulcral para uma análise crítica das obras.

Bourriaud afirma que a arte sempre foi relacional, mesmo que em diferentes graus ela sempre teve um fator de socialização e foi fundadora de diálogo. A arte é vista como um meio de resistência entre os modelos econômicos e sociais, dessa forma, a obra de arte representa um *interstício social*²⁴. A arte traz resistências que mostram as suas fruições próprias, tais como as representações de negros, orixás, etc. Tomando como exemplo o Barroco litorâneo, podemos observar que essa arte se experimenta de forma autêntica e possui movimento quanto à sua composição temática, simbólica e alegórica influenciando, dessa forma, a sua recepção, que tende

²⁴ “O Termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009, p. 22).

a se relacionar diretamente com o público ao qual ela se destina. A produção da obra e seu contexto são importantes para a análise histórica do período, e a recepção e suas relações de troca possibilitam um acesso às possíveis concepções do imaginário da época.

A azulejaria de Teotónio dos Santos é um exemplo dessa arte relacional e que se apresenta de forma autêntica. Ela consiste numa obra que remete a um fato histórico presente na cultura cristã e que possui em sua composição elementos típicos da região local— que é Portugal, lugar onde a obra foi produzida—com elementos arquitetônicos, vestimentas e expressões faciais dos personagens em cena. A partir daí emergem várias questões: Quais seriam os objetivos dos franciscanos ao incorporar esses elementos à cena? Será que o artífice da obra se inspirou em indivíduos locais (da cena lisboeta) e pode os representar na representação azulejar através desses elementos? Essas e outras inúmeras questões podem ser discutidas a partir da imagem analisada, mas o que é relevante é o fato dessa representação ser feita a partir de uma preocupação com a recepção da mesma. A temática inspirada na perícope bíblica de José do Egito foi intencionada pelos franciscanos.

Essa preocupação com a recepção que Bourriaud inclui na estética relacional, juntamente com a busca de fragmentos, proposta pelo paradigma indiciário de Ginzburg são ferramentas metodológicas que complementam a análise iconológica de Panofsky, que não se limita apenas às significações intrínsecas da obra. A análise vai se expandir para a produção e consumo da obra, focando na constituição estética, simbólica e alegórica da obra de arte e em suas repercussões e influências na sociedade em que ela mesma está inserida, se tornando esses elementos partes contribuintes para a cultura histórica do período. Além disso, o trabalho com a simbologia, a alegoria e a metáfora serão elementos chave para se entender o conteúdo dessas imagens, que são frutos do Barroco.

Tendo em vista que faz parte do ofício do historiador descobrir o equilíbrio entre os fatos e fontes históricas aliadas à narrativa, segue nos capítulos a seguir um apanhado acerca da circulação de gravuras no período moderno, e análises interpretativas dessas fontes históricas que, acreditamos, possibilitaram a compreensão dos quadros azulejares de Teotónio dos Santos na Paraíba colonial.



3 – DE PORTUGAL PARA O ULTRAMAR: A CIRCULAÇÃO DE GRAVURAS E A CULTURA ARTÍSTICA DO PATRIMÔNIO AZULEJAR BARROCO NA PARAÍBA COLONIAL

“A História, como a percebe o povo, é um largo painel de ladrilhos cheio de imagens solenes, de ar distante e insólita atitude. Às vezes a lenda, a narrativa, o romance despertam do seu sono aquelas figuras, roubam-nas à paz da cerâmica mural, desatam pela face da terra a sua humanidade esquecida, que a vida perfuma com a paixão, o tumulto, o ódio, o afeto, e lhes restituem a personalidade que já tiveram. Nestes capítulos onde as figuras são de azulejos, vivem elas também essa efêmera existência: o tempo necessário para se destacarem do vasto desenho antigo, desfilar os olhos do leitor o vulto venerável, cujo contorno azul é do pincel remoto, e voltar para o silhar poeirento, onde a imortalidade as fixou.”

CALMON, 2006 [1939?]

3.1 – A circulação de modelos e gravuras europeias inseridas na azulejaria lusitana

As imagens sempre foram usadas pelos cristãos de diversas formas, seja por meio de esculturas, altares, pinturas ou de outras formas de expressão visual. Este uso foi uma questão bastante polêmica em diversos momentos para a Igreja, que o discutiu diversas vezes em documentos oficiais, como as bulas papais, ou em reuniões específicas para o estabelecimento de consensos doutrinários, como os concílios e os sínodos²⁵.

O ato de representar Deus por meio de experimentações artísticas foi, em diferentes ocasiões, considerado por muitos como heresia ou idolatria, práticas condenadas desde o Velho Testamento. Porém, é fato também que a imagem tem uma inegável capacidade didática, pois é capaz de transmitir ao indivíduo que a observa cenas que remetem à memória, e também possibilitam introduzir novos conhecimentos

²⁵ O termo “bula pontifícia” refere-se à apresentação, à forma externa do documento lacrado com pequena bola de cera ou metal. Já um sínodo pode ser realizado por qualquer denominação religiosa, sendo muito comum entre os cristãos. Trata-se de uma reunião convocada pela autoridade eclesiástica. Um concílio é uma reunião de autoridades eclesiásticas com o objetivo de discutir e deliberar sobre questões pastorais, de doutrina, fé e costumes (moral). Os concílios podem ser ecumênicos, plenários, nacionais, provinciais ou diocesanos, consoante o âmbito que abarquem.

a este observador, pois como lembra Alberto Manguel, “[...] As imagens, assim como as histórias, nos informam” (MANGUEL, 2001, p. 21).

Segundo Peter Burke, as imagens têm importância, pois são informações mudas que caracterizam e podem, muitas vezes, ser autoexplicativas e possuir informações em suas entrelinhas e em seu contexto, “pinturas que foram realizadas para despertar emoções podem seguramente ser utilizadas como documentos para a história dessas emoções” (BURKE, 2001, p.60).

Na história da Igreja, o uso de imagens gerou muita controvérsia por parte dos seus líderes. O Quadro 1 mostra um histórico dos principais acontecimentos relativos ao uso de imagens pelo Cristianismo durante seu primeiro milênio.

QUADRO1: O USO DAS IMAGENS PELA IGREJA (VIII-XIX)

ANO	EVENTOS	AÇÕES
604	O Papa S. Gregório escreve a Severo, Bispo de Marselha, sobre a função das imagens.	Ressalta que as imagens foram colocadas nas Igrejas não para serem adoradas e sim para instruir os ignorantes.
741	Constantino V Coprônimo, convoca um Concílio para decidir a questão de ordem iconoclasta. Contou com a presença de 338 bispos, sem o Papa e sem os Patriarcas orientais.	Declarou o culto das imagens como obra de Satã e nova idolatria.
769	O Concílio foi considerado ilegítimo e excomungado pelo Papa Estevão III.	Constantino V emplaca uma perseguição ferrenha aos fieis ortodoxos.
775	Constantino morre e seu filho Leão IV, assume seu posto.	Foi mais tolerante, porém, não revoga os decretos anteriores do pai.
780	A Imperatriz Irene sucede Leão IV, permitindo o uso de imagens. Ela convoca um Concílio ecumênico, o segundo de Nicéia.	O falso Concílio de Nicéia de 754 foi rejeitado, os conciliares declararam que a imagem de Cristo, Maria e dos Santos convém uma veneração honorífica, pois a adoração recai sobre o protótipo, ou a pessoa representada.
794	No Ocidente, Carlos Magno não aceita reconhecer um Concílio do qual não tivessem participado bispos franco.	Convoca em Concílio 300 bispos para Francoforte. Nesse Concílio, devido a uma má tradução, as decisões do Nicéia II foram condenadas.
815	No Oriente, o Imperador Leão V, renova o iconoclasmo e atribui, ao culto das imagens as desgraças do império, na guerra contra os sarracenos.	Os decretos de 754 voltaram a vigorar, consequentemente as perseguições aos monges e opositores retornaram.
824	No Ocidente, o Imperador Miguel II, manda uma legação ao rei Luís, o Piedoso dos Francos, convidando a uma ação iconoclasta.	- x -
825	Com a licença do Papa Eugênio II, reúnem-se bispos e teólogos, em Paris, a fim de estudarem o assunto das imagens.	Resolveu-se que as imagens não devem ser nem adoradas, nem veneradas, nem destruídas, mas hão de ser conservadas em memória daqueles ou daquilo que representam. Nesse período o bibliotecário Anastásio refez a tradução das atas do Concílio de Nicéia II, sob o Papa João VIII, isso permitiu que as determinações conciliares fossem finalmente aceitas no Ocidente.
843	A Imperatriz Teodora assume como regente de seu filho menor Miguel III.	Consegue que uma assembleia de eclesiásticos em Constantinopla, reabilitasse o culto das imagens.

Fonte: quadro elaborado por Michael Douglas dos Santos Nóbrega (2013), com base em DENZINGER, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia*: manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres. Barcelona: Editorial Herder, 1963.

O quadro acima expõe o percurso das querelas sobre o uso da imagem na Igreja cristã e nos mostra como essa questão foi polêmica já na Baixa Idade Média. O

começo do 2º milênio da Era Cristã só viu este uso ser reforçado, pois a imagem era vista “[...] como estratégia pedagógica para a evangelização de povos de diferentes tradições lingüísticas e religiosas” (SANT’ANNA, 2006, p. 21). Os concílios realizados pela Igreja incentivavam essa utilização e ditavam leis e normas para tal uso. Por volta de 1260, São Boaventura, então ministro-geral dos franciscanos, discorre sobre o uso das imagens, ressaltando as determinações do II Concílio Ecumênico de Niceia:

As imagens não foram introduzidas na Igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. Elas foram inventadas em razão da incultura dos simples, que não podendo ler o texto escrito utilizam as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé. Da mesma forma, elas foram introduzidas em função da frouxidão dos afetos para que aqueles cuja devoção não é estimulada pelos gestos do Cristo recebidos por intermédio dos ouvidos sejam provocados pela contemplação dos olhos do corpo em sua presença nas esculturas e pinturas, já que na realidade o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve... Finalmente por causa da impermanência da memória, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê... Assim, por um dom divino, as imagens foram executadas nas Igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos.[sic] (AGUILAR *apud* OLIVEIRA, 2000, p. 38).[grifos meus]

Cerca de três séculos depois, diante de vários progressos na conjuntura europeia, e devido à Reforma Protestante, a Igreja Romana sentiu a necessidade de modificar alguns aspectos de suas instituições e práticas religiosas:

Com efeito, até o Concílio de Trento, a Igreja fizera vista grossa para temas pictóricos pouco compatíveis com o conteúdo doutrinal do catolicismo. Basta lembrar as imagens de deuses pagãos coexistindo com personagens do Evangelho. A presença de Ulisses ou de Apolo poderia certamente ter um significado tipológico, isto é, prefigurando o advento do Cristo, mas não deixava de suscitar ambiguidades, e até mesmo de dispersar o sentido da mensagem evangélica. (CONCÍLIO, 2004, p. 65)

Em 1563, o Concílio de Trento reformula as resoluções sobre os usos da imagem, realizadas no Concílio de Niceia, esclarecendo a função das mesmas e posicionando-se contra as críticas iconoclastas (SANT’ANNA, 2006). A ameaça exige que se inspire mais decência e decoro nas manifestações artísticas. O Concílio de

Trento foi uma resposta direta à Reforma protestante e gerou duas linhas de transformação: a primeira foi a definição clara da ortodoxia, o reforço de formalidades e a relevância dada ao conceito de heresia; a segunda foi a busca por uma maior eficácia nas relações entre a Igreja e os fiéis.

Eles estavam conscientes do seu valor e sabiam como a Reforma tinha utilizado a imagem para, por exemplo, ridicularizar o Papa ou a venda das indulgências. Eles sabiam que a maioria da população era iletrada e que o recurso à imagem poderia desempenhar um papel determinante no ensino religioso. (EUSÉBIO, 2009, p. 69)

O Concílio estabeleceu de forma clara e objetiva a instrução aos fiéis, quanto ao uso das imagens e seus objetivos, além de definir o papel dos santos como intercessores e responsáveis por levarem orações, e outras demandas, dos fiéis a Deus. Desse modo, se torna extremamente útil invocá-los humildemente e recorrer às orações e, demais táticas de aproximação para alcançar benefícios de Deus (TRENTO, 1781, p. 349).

A veneração dos corpos dos santos mártires também recebe uma orientação específica em Trento, incluindo as imagens de Cristo, da Virgem Maria e de todos os santos, com as quais se deveria ter cuidados específicos quanto à conservação, além de lhes tributar a devida honra e veneração. A documentação resultante do Concílio expõe, em mais de um de seus decretos, justificativas para o uso de imagens:

Mas por que a honra, que se lhes dá, se refere aos originais, que ellas representam: em forma que mediante as Imagens que beijamos, e em cuja presença descobrimos a cabeça, e nos prostramos, adoremos a Cristo e veneramos os Santos, cuja semelhança representam: o que está decretado pelos Decretos dos Concílios, principalmente do Niceno segundo, contra os impugnadores das Imagens. (TRENTO, 1781p. 351)

Uma das principais críticas da Reforma protestante à Igreja Romana consistia na idolatria e veneração de imagens por parte de seus fiéis. Com as deliberações de Trento, Roma se defende das críticas e estabelece parâmetros seguros para utilização dessas imagens nos rituais litúrgicos e na catequese:

Não só por que se manifestão ao povo os benefícios, e mercês, que Cristo lhe concede, mas também por que se expõem aos olhos dos Fieis os milagres, que Deus obra pelos Santos, e seus saudáveis exemplos: para que por eles dêem graças a Deus, ordenem a sua vida,

e costumes à imitação dos Santos, e se excitam a adorar, e amar a Deus, e exercitar a piedade. (CONCÍLIO, 1781,p. 353)[grifos nossos]

Com base em elementos específicos, como os testemunhos, os exemplos edificantes e as referências à vida pia dos santos e beatos é que a veneração das imagens passa a ser fundamentada, pois as determinações tridentinas condenam de forma explícita as imagens de falso dogma e o seu mau uso, já que advertem e admoestam no que se refere ao uso errôneo destes elementos em festividades, especialmente no que se refere a determinadas luxúrias e obtenção de lucros, “[...] De modo que as Imagens não sejam pintadas com formosura dissoluta, e os homens não abusem da celebração dos Santos, e visita das Relíquias para glutonarias, e embriaguezes” (TRENTO, 1781, p. 355);

Em Trento, foi reforçada a importância da intercessão dos santos, que passam a ser definitivamente considerados como mediadores privilegiados entre os homens e os céus, ao passo que a veneração dos corpos de mártires e das relíquias passa a ser cada vez mais estimulada como estratégia para aproximar a instituição dos fiéis, incutindo-lhes uma conduta pia e respeito aos dogmas da Fé. Por isso mesmo a negação e oposição a tais práticas passa a ser veemente condenada por Roma:

Além disso, devem-se ter e conservar, especialmente nos templos, imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus e dos outros santos e a elas se deve conferir a devida honra e veneração, não por se acreditar que haja nelas alguma divindade ou virtude em razão da qual deveriam ser cultuadas, ou para se obter algo delas, ou porque se deva depositar confiança nas imagens, como outrora ocorria com o gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas porque a honra que é a elas dirigida volta-se para os modelos que representam, de tal forma que, através das imagens que beijamos e diante das quais descobrimos a cabeça e nos prosternamos, adoramos a Cristo e veneramos os santos cuja aparência elas reproduzem. (CONCÍLIO, 2004, p. 67).

Desse modo, o que ocorre é, na verdade, um retorno ao pensamento do Segundo Concílio de Nicéia²⁶, onde a imagem era percebida como uma representação. Após Trento, esta representação tem agregado a ela o papel de elemento de persuasão doutrinária junto aos fiéis, extremamente central nas estratégias de ação catequética,

²⁶Outros concílios também discutiram e se dedicaram às questões relativas ao uso das imagens, tais como o Concílio de Trulân, convocado pelo papa Sérgio I; o Concílio de Sinigaglia, convocado pelo Papa Clemente VII; o Concílio de Augsburg, convocado pelo Papa Paulo III; e o Concílio de Mainz, também convocado por Paulo III (*apud* BORROMEO, 2010, p. 57).

especialmente em se considerando as novas demandas surgidas com o advento do Novo Mundo no cenário de expansão da Fé cristã.

Sucedendo o Concílio de Trento, surgiram tratados teóricos e estéticos acerca das questões discutidas em suas diversas sessões: sobre o uso das imagens temos os tratados de Gabrielle Paleotti (1552-1597) e Federico Borromeo (1564-1631), sobre a correta forma de construir e dispor os elementos internos dos templos católicos, temos o de Carlos Borromeo (1538-1584). Todos esses tratadistas reformáticos eram homens da Igreja, ocuparam altos cargos eclesiásticos, chegaram a cardeais e tiveram interesse pela arte sacra, aprimorando as discussões sobre as imagens dando diretrizes de interpretação aos decretos tridentino e exemplificando situações práticas por meio de sua erudição no que se refere às especificidades da iconografia clássica, medieval, renascentista e barroca.

É na Idade Moderna, portanto, que as figuras de santos e imagens se multiplicam na Europa e adentram outros continentes através da expansão ultramarina, por meio da qual diferentes subjetividades passariam a se encontrar com múltiplas culturas. As gravuras, com seus preços relativamente baratos, seu fácil manejo e sua grande reproduzibilidade, se coadunaram com um *cristianismo de massas*, caracterizado pela ascensão de uma devoção popular que a Contrarreforma incentivou (BORGES & SOUZA, 2006, p. 677): “[...] As estampas multiplicam ao infinito os quadros dos grandes mestres. Elas colocam ao alcance de desfrutar deles aqueles que a distância dos locais condenava a vê-los nunca” (LESSING, 1998, p. 26). Além da autodisseminação de que a estampa é capaz, trata-se de um suporte com uma função ímpar, a de padronizar as imagens e os atributos dos santos e beatos:

A partir da divulgação de tais gravuras, diversos artistas tiveram contato com obras de grandes mestres, implementando uma incessante troca de técnicas, informações, estilos e referências iconográficas. Percebe-se que, na Europa, a prática do uso de gravuras como modelos para a criação de pinturas começa a se estabelecer neste período inicial de grande circulação de papéis. (BORGES & SOUZA, 2006, p. 677)

A invenção da imprensa, unida à xilogravura, contribuiu para a expansão do comércio de gravuras e estampas, que eram produzidas às toneladas. A Igreja Romana, para assegurar seu poderio, utilizou-se do artifício da produção em larga escala de cenas bíblicas com os mais diferentes intuitos, tais como o de catequizar

índios, direcionar de forma ativa a fé particular dos devotos, incentivar a glorificação por meio dos santos e da Virgem Maria. Essa circulação proporcionou uma homogeneização dos personagens, facilitando sua identificação por meio dos atributos e destacando seus exemplos de vida pia.

As gravuras²⁷ tinham importância significativa, pois favoreciam os contrarreformistas, direcionando os fiéis na compreensão das escrituras e dogmas cristãos - já que toda liturgia era feita em latim, idioma estranho e indecifrável para a esmagadora maioria dos simples mortais – auxiliando na devoção íntima, levando em conta que eram facilmente carregadas transportadas propiciando um contato mais pessoal entre o indivíduo e suas devoções pessoais. Por isso mesmo, as gravuras se constituíam numa diversificada fonte de inspiração para os artistas.

A circulação de livros ilustrados com gravuras religiosas se estendia a todos os territórios cristãos na Idade Moderna, e a cidade de Antuérpia foi um dos principais centros de difusão deste tipo de impressos (BORGES & SOUZA, 2006, p. 677). O principal editor do período foi Christophe Plantin (1520-1589), que comandou a maior tipografia da Europa Central no século XVI. Plantin chegou a receber do rei da Espanha o título de Arquitégrafo Real, e a partir de então monopolizou a produção de gravuras, bíblias, missais e outros produtos religiosos, nos domínios espanhóis, todos decorados com gravuras. A seu serviço estavam diversos dos melhores desenhistas, gravadores e editores, tais como Hieronimus Cock (1507-1570), Martin de Vos (1532-1603), Jules Sadeler (1550-1610) e os irmãos Wierix. No Império português, a principal influência em estampas e gravuras veio do francês Michel Demarne, pois sua obra influenciou tanto a produção de oficinas de azulejos no Reino como também a de artistas importantes na América portuguesa, como Manuel da Costa Athayde em Minas Gerais.

A partir do século XV, o desenvolvimento da prensa tipográfica conferiu um grande impulso à divulgação das imagens e “Por largo tempo a gravura terá como auxiliar a imprensa; até que esta, após a chapa *tabulária*, tornando-se mais expedita e de caracteres móveis, se liberta, conquista a sua autonomia, e por seu turno toma para auxiliar a gravura”. (COSTA, 2009, p. 43)

²⁷Sobre circulação de imagens ver: BOHRER (2007) e SANTIAGO (2009).

O conhecimento das gravuras e suas relações é importante para o trabalho de iconográfica e iconológica, sendo mesmo imprescindível para a interpretação das imagens que decoram as igrejas brasileiras:

Na realidade, o pintor de azulejos trabalha a partir de modelos gráficos, ou seja, de gravuras, que transforma, adapta, ou reproduz tal e qual. A sua transformação em imagens de grandes dimensões, a própria pintura cerâmica, a textura do barro vidrado, completam esta metamorfose da imagem. Com base em elementos de diversas gravuras, o pintor de azulejo recria novas composições que adquirem um estatuto de ‘invenção’, de composição autónoma. (CORREIA, 2009, p.25)

A circulação de modelos e estampas foi uma prática muito comum na América portuguesa, mas sua origem está, certamente, no meio religioso e artístico do Reino, com especial destaque para as oficinas dos mestres azulejares.

O pintor de azulejo possuía as suas próprias colecções de gravuras, quer para as cenas figurativas, quer para os painéis decorativos. Determinar a fonte iconográfica exacta dum painel é uma tarefa árdua porque o mercado estava inundado de gravuras sobre uma mesma cena, de versões diferentes de gravuras da cena e mesmo de cópias de cópias de gravuras. Por vezes o pintor serve-se apenas de um ou mais pormenores de uma gravura ou faz a colagem de partes de diferentes gravuras. (EUSÉBIO, 2009, p. 70)

Tendo em conta que o conceito de cultura histórica abarca todo o conhecimento de cunho histórico que é produzido e circula em ambientes que não são o da atuação dos historiadores²⁸, também é possível pensar a iconografia religiosa como um tipo de cultura histórica vinculada ao projeto catequético da Igreja Romana no Novo Mundo, e para isso se pode construir uma maior aproximação com seus sentidos e significados por meio de um olhar que contemple os campos da História Cultural, da História da Arte e da Estética Relacional. A azulejaria portuguesa que atravessou o Atlântico e foi utilizada na decoração das igrejas do litoral nordestino, desse modo, se constitui numa fonte instigante para o estudo dessa cultura histórica religiosa no Novo Mundo.

Como metodologia de trabalho, a catalogação, comparação e análise de gravuras permitem historicizar as imagens e, dessa forma, acrescentar informações importantes para a análise do silhar azulejarque decora a nave da Igreja conventual franciscana na

²⁸Para uma maior compreensão do conceito, ver: FLORES, 2007.

capital da Paraíba, de autoria atribuída²⁹ a Teotónio dos Santos. Nessa perspectiva, buscamos os indícios quanto às representações de José do Egito, tanto na *Bíblia de Demarne*³⁰ como em obras artísticas da época, no intuito de compreender a construção simbólica da gravura original e sua circulação na Paraíba colonial.

Esta pesquisa, tem uma abrangência muito mais vasta do que a simples ‘comparação’ de imagens. O conhecimento da gravura europeia e a sua relação com a produção de azulejos e consequentemente de imaginários com diversas iconografias, levam-nos à descoberta de uma forma de cultura visual que nos revela o conhecimento de obras gravadas de referência na Europa, e nos confronta com uma reflexão sobre o universo cultural e artístico dos nossos pintores ceramistas. (CORREA, 2009, p. 25)

Conforme Correa (2009), a gravura é a chave para a interpretação e leitura iconográfica, pois ela permite ao investigador encontrar, através de rastros, a origem do painel, a periodização, e outras tantas informações que a comparação das gravuras pode trazer. Dessa forma, a comparação das gravuras de Demarne com os azulejos de Teotónio dos Santos foi realizada, numa busca de indícios que trouxessem luz peculiaridades da obra deste mestre azulejeiro lisboeta.

3.2 – Teotónio dos Santos e suas obras azulejares

O Portugal que era motor do Atlântico e dominava boa parte dos trópicos no século XVIII, ambiente no qual Teotónio dos Santos estava inserido, fervilhava com a atuação da Igreja Católica que buscava colocar em prática as orientações tridentinas relativas à Contrarreforma religiosa. Segundo Carvalho (2001) a Igreja exercia uma papel fulcral na sociedade europeia naquele momento, pois a vida individual de um português era cotidianamente enquadrada por práticas religiosas:

²⁹ Atribuído por José Meco em 1989.

³⁰ Sobre o francês Michel Demarne há pouquíssimas informações. Sabe-se apenas que foi arquiteto e gravador e que viveu em Paris no século XVIII e que foi “gravador ordinário de Sua Majestade”. Uma série de gravuras que possui sua assinatura é a que constitui os três volumes da *Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis Le commencement du Monde Jusqu’aux Temps prédansl’Apocalypse*, que ficou conhecida no mundo da língua portuguesa como *Bíblia de Demarne* (BORGES & SOUZA, 2006, p. 683).

A Igreja tinha um papel que podemos denominar como infra estrutural na organização social, no sentido em que fornecia mecanismos fundamentais de relação dos indivíduos com a sociedade, mecanismos que hoje foram secularizados e integrados nas funções do Estado. (CARVALHO, 2011, p. 53)

A partir do Concílio de Trento a Igreja Romana passa a ter uma preocupação explícita acerca de seu relacionamento com os indivíduos que estavam fora de seu rebanho, tanto na própria Europa como também em África, na América e nas diversas possessões europeias no Oriente e na Oceania. Em termos práticos e operacionais, o Concílio centra sua estratégia nos bispos, que passam a ser vistos como agentes centrais da Contrarreforma. (CARVALHO, 2011, p. 36). A atuação dos bispos em suas dioceses deveria se dar por meio de devassas, onde se buscava comportamentos, ideias e ações contrários à doutrina e aos dogmas cristãos. Os bispos passam a ser responsáveis também pela fundamentação teológica e popularização desses dogmas e princípios, quer seja pela ação litúrgica, em sermões e pregações, admoestando os fieis, ou mesmo pela redação de tratados³¹ que explicitassem de forma detalhada “o bom caminho” a ser seguido por seu rebanho.

Eles estavam conscientes do seu valor e sabiam como a Reforma tinha utilizado a imagem para, por exemplo, ridicularizar o Papa ou a venda das indulgências. Eles sabiam que a maioria da população era iletrada e que o recurso à imagem poderia desempenhar um papel determinante no ensino religioso. Durante a missa, o sermão do pároco saíria altamente reforçado pelas imagens presentes nas paredes. (EUSÉBIO, 2011, p. 69)

Foi justamente no cenário de efervescência dogmática posterior a Trento que o pintor azulejar Teotónio dos Santos estava inserido e teve atuação significativa na

³¹No caso da América portuguesa talvez o tratado mais conhecido que surgiu nessa linha seja o *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, de 1707, redigido pelo arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide. Estes tratados podiam ter como foco desde o comportamento dos fiéis e até mesmo práticas como a criação de imagens, onde certamente se destacam os tratados *De Sacris Profanis Imaginibus*(1582), de Gabriele Paleotti – Cardeal e Arcebispo de Bolonha entre 1567 e 1589, que participou ativamente das sessões da segunda fase do Concílio de Trento, das quais foi responsável pelo registro das discussões e deliberações diárias – e *De Pictura Sacra* (1624), de Federico Borromeo – Cardeal e Arcebispo de Milão entre 1595 e 1631. No que se refere à arquitetura, o tratado pós-tridentino mais influente certamente foi o *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*(1577), de Carlo Borromeo – Cardeal e Arcebispo de Milão entre 1564 e 1584, tendo atuado de forma importantíssima nas sessões do Concílio de Trento – cujo texto continuou a servir de guia à edificação de igrejas católicas até a década de 1960, tendo caído em desuso somente após o Concílio Vaticano II.

decoração de espaços religiosos do Reino e no ultramar, como se pode observar no quadro a seguir:

**QUADRO2:
OBRAS AZULEJARES COM AUTORIA ATRIBUÍDA
A TEOTÓNIO DOS SANTOS EM PORTUGAL**

DATAÇÃO	DESIGNAÇÃO	LOCALIDADE
1713	Igreja do Mosteiro de Santa Maria do Bouro, sacristia	Amares, Bouro
1713	Basílica Real de Nossa Senhora da Conceição	Castro Verde
1715-1716	Igreja da Misericórdia, fez o rodapé com os emblemas	Évora
1716	Igreja de São João Baptista, capela-mor.	Figueiro dos Vinhos
1718	Quinta do Torneiro, sala.	Porto Salvo
1719	Igreja Matriz de São Tiago	Estômbar
1720	Igreja de São Tiago, nave.	Alcácer do Sal
1720-1730	Igreja de São Francisco	Guimarães
1724	Igreja Matriz, nave e capela-mor.	Samora Correia
1730-1740	Igreja de Santo Antônio (antigo colégio de São Bento, nave).	Viseu
1745	Igreja Matriz de Oleiros, capela-mor.	Oleiros
Sem datação	Igreja de São Francisco, capela de Ordem Terceira	Évora
- - -	Palácio do Marques de Tancos, sala 1 e 2	Lisboa
	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, sub-coro e nave	Peniche

FONTE: Tabela feita com base na seguinte tese: CARVALHO, Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de. *A pintura do azulejo em Portugal (1675-1725)*. Universidade de Lisboa: Tese de doutorado, p. 655.

Ao fazer uma classificação dos pintores azulejares atuantes em Portugal no século XVIII, Carvalho (2012) lista as obras cuja origem vem sendo atribuída à oficina de Teotónio dos Santos, principalmente pelo especialista José Meco, autor de significativa obra sobre a História da Azulejaria Portuguesa. O detalhe é que hoje se considera que muitos dos silhares de Teotónio dos Santos, como o da Igreja Matriz de São Tiago, foram feitos em parceria com o mestre P.M.P., o que não chega a ser algo inusitado, já que se tratava de prática comum à época. Também há fortes indícios de que Teotónio firmou parcerias com o mestre azulejar Valentim de Almeida (CARVALHO, 2012).

No que se refere à sua vida pessoal, Teotónio dos Santos morou durante boa parte dela na região de Poiais de São Bento, em Lisboa. Vergílio Correia supõe que pertencia à família de Francisco Santos, mestre de azulejos atuante entre 1704 e 1711,

filho de Domingos Francisco, e dirigente da olaria da Travessa do Benedita entre 1707 e 1710. Foi discípulo de Antônio de Oliveira Bernardes entre 1707 e 1711, entrando para a Irmandade de São Lucas a 12 de Fevereiro de 1718 (CORREIA, 2007).



Figura 5– *Lenda da mulinha*. Teotónio dos Santos (atribuição), 1725. Capela da Rainha Santa Isabel Estremoz. Foto: Web Gallery of art.

Teotónio dos Santos desenvolve um estilo também gráfico que se aproxima do lirismo de Manuel dos Santos, ganhando maior maturidade a partir da década de 1730. Teria sido ativo entre 1713 e 1745, depois de aprender o ofício como discípulo de Antônio de Oliveira Bernardes. A identificação das obras de sua autoria vem tendo por base dois revestimentos assinados, um existente na capela-mórda Igreja de São Bento, em Viana do Castelo, e o outro em Abrunhosa do Ladário, Sátão, na nave e capela-mór do Santuário de Nossa Senhora da Esperança. Hoje já se sabe que certas obras anteriormente lhe foram atribuídas estão ligadas a outros pintores do Ciclo dos Mestres. Sobre seu trabalho, destaca Meco:

A qualidade da concepção e da realização pictórica iguala-se à elegância dos enquadramentos e outros ornatos, abundantes mas equilibrados, assinalando uma fase intermédia entre os «mestres» e a

proliferação decorativa do joanino mais exacerbado de Valentim de Almeida e de Bartolomeu Antunes. (MECO, 1989, p. 442)

Segundo Carvalho (2012), José Meco chama a atenção para uma série de revestimentos feitos em associação por Teotónio dos Santos, Valentim de Almeida e o Mestre P.M.P., que trabalharam no período de transição entre o Ciclo dos Mestres e a Grande Produção Joanina. Um dos exemplos dessa possível associação são os revestimentos do Palácio da Independência, em Lisboa.

Tanto Teotónio dos Santos, como também Valentim de Almeida parecem terem sido os responsáveis pela expansão do Barroco tipicamente romano na azulejaria portuguesa. A utilização dos serafins com túnicas no desenvolvimento teatral e perspectivado da decoração, com pilastras e anjos voando expressaria tal influência. O efeito *trompe l'œil* foi uma das técnicas utilizadas por ambos, aliada à pintura que trabalhava com a profundidade e expansão dos planos.

As necessidades sumptuárias da sociedade portuguesa da época de D. João V alimentaram-se com os excedentes das grandes quantidades de ouro e de diamantes vindos do Brasil, os quais não foram utilizados na renovação produtiva do país nem suficientes para fomentar uma transformação criativa radical, mas incentivaram o novo-riquismo e o exibicionismo do rei e da Corte, patentes nas ofertas fabulosas à igreja, no modo de viver e no cenário de que se rodearam. (MECO, 1985 p. 55).

Este tipo de manifestação artística, de suporte azulejar representava para seu encomendante o uso de uma linguagem simbólica que reforçava todo o poderio e fausto que o Barroco pressupunha. E suas imagens são caracterizadas pelo uso teatral das cenas representadas, como se pode observar na Figura 5 e 6.

Hoje, já é ponto pacífico que a Igreja Romana pós-tridentina buscava uma padronização de imagens capaz de centralizar os personagens bíblicos e também caracterizar alguns santos que, por seu apelo popular eram representados de múltiplas formas. Levando em conta, justamente, esta busca pela normatização das imagens sacras, não espanta que Teotónio dos Santos tenha produzido algumas das cenas presentes no silhar azulejar com a temática referente a José do Egito baseado em ilustrações presentes na *Bíblia de Demarne*. O mesmo tema religioso, e de mesmo pintor, também está presente na Igreja de São Gonçalo, nos Açores (vide anexo 7.2).

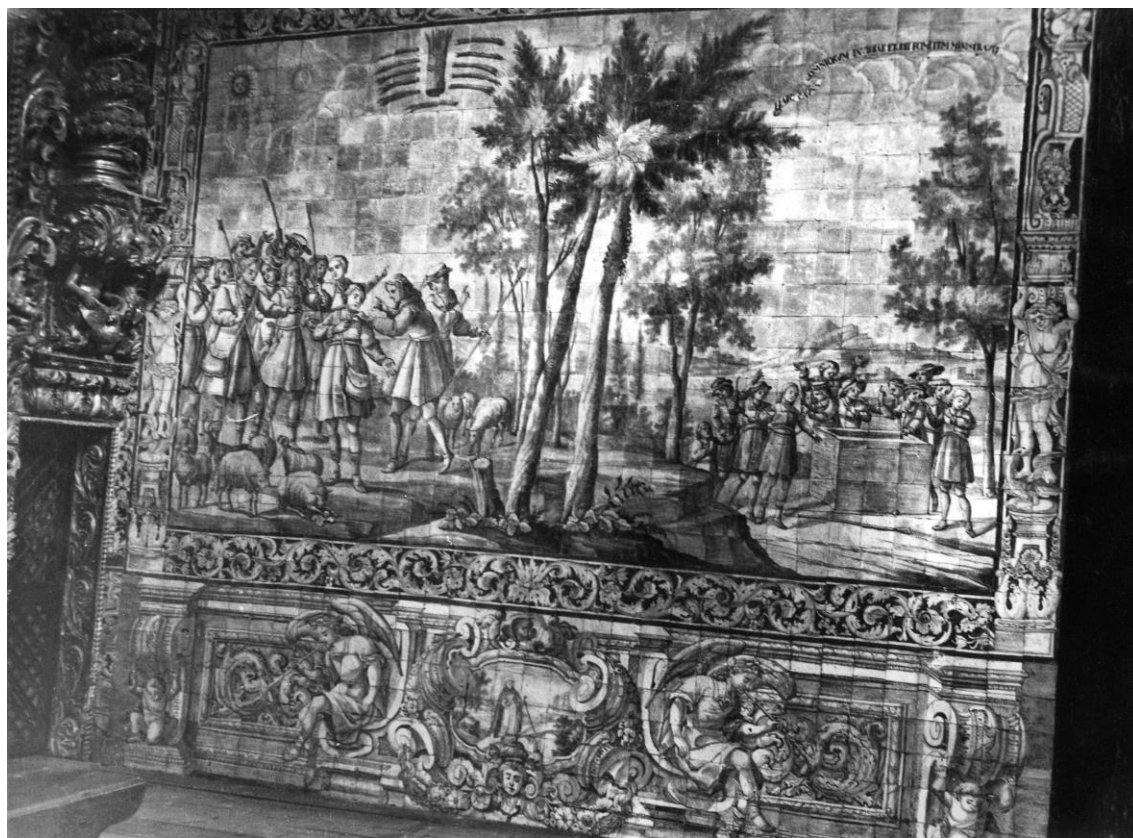


Figura 6: *Cenas da vida de José do Egito*. Teotónio dos Santos (atrib.)
Mosteiro de São Gonçalo, Açores.
Foto: José M. S. Simões, 1963.

Toda essa circularidade de temas e inspirações dá suporte para as pinturas do Barroco, mostrando os personagens da História Sacra nas mais variadas expressões, mas sempre mantendo uma unidade de discurso visual e litúrgico. A partir desse período, especialmente o da década de 1730, a produção azulejar portuguesa gradativamente ganhou larga escala e passou a ser feita de forma seriada, abandonando a demorada feitura de décadas anteriores, já que a demanda pela reprodução de imagens sofre um significativo incremento no período joanino.

Os painéis do período baseiam-se, na sua maioria, na cópia de gravuras europeias largamente difundidas na época, através de composições de temática religiosa, mitológica, e profana sempre bem adaptadas à forma e dimensão de cada painel e ao respectivo contexto arquitectónico. (GOMES, 2000, p.22).

A maior parte da produção desse período é anônima, estando certificados apenas alguns pintores de maior destaque pela qualidade de seu trabalho, como Teotónio dos Santos e Valentim de Almeida. Segundo Carvalho (2007), Teotónio fez parte da mesma geração de António de Oliveira Bernardes, Nicolau de Freitas, Joaquim Coelho e André Gonçalves, e por isso mesmo teria tido uma formação semelhante à desses outros artistas lisboetas.

Quanto ao programa azulejar com a saga de José do Egito, há uma evidente influência, em parte da obra, do gravador e editor francês Michel Demarne, como se pode observar pelas figuras a seguir:



Figura 7 –*José fugindo da mulher de Putifar*. Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.



Figura 8– *José fugindo da mulher de Putifar*. Michel Demarne. *Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes...* 2 vols. Paris, 1728-1730.

No quadro azulejar de Teotónio a inspiração na gravura de Demarne segue inclusive a disposição dos personagens na cena, com José aparecendo à esquerda e a mulher de Putifar à direita, assim como o gestual, com os braços erguidos de José, direcionados para a esquerda e a leve inclinação de sua cabeça. São elementos que mesmo numa análise superficial, demonstra a circulação de gravuras na Europa moderna. Sobre a mesma cena, outros mestres azulejares também beberam na fonte

das gravuras de Demarne, como é possível observar nos azulejos presentes na decoração da nave da Capela da Jaqueira, na cidade do Recife.

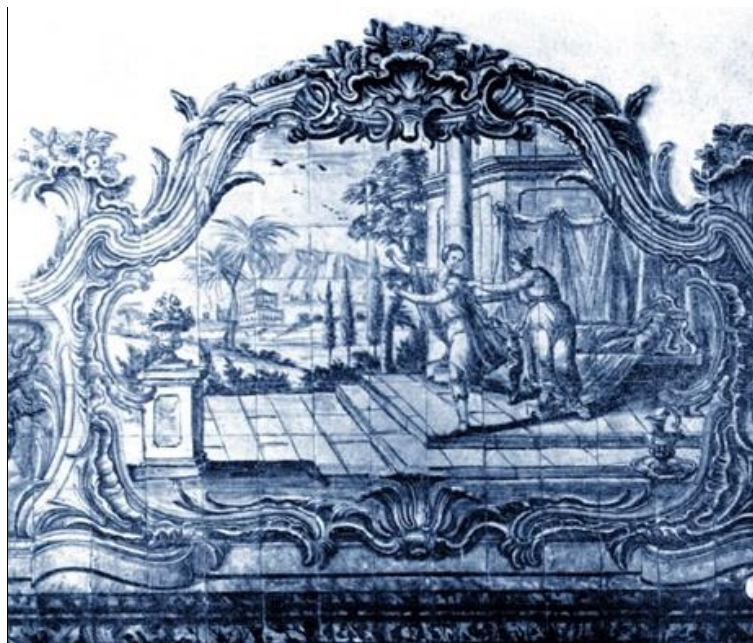


Figura 9– *José fugindo da mulher de Putifar*. Anônimo, segunda metade do século XVIII.
Capela da Jaqueira, Recife – PE.
Foto: acervo da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, s.d.

A inspiração de Demarne aparece de forma evidente em outra cena do silhar de azulejos existente no convento franciscano da Paraíba: aquele em que José, injustamente aprisionado nos calabouços do palácio do faraó após o assédio da esposa do general egípcio, interpreta os sonhos de seus companheiros de infortúnio, o padeiro e o copeiro reais, vaticinando sobre o desfecho de suas vidas. Embora a anatomia e a indumentária dos três tenham certos detalhes divergentes, sua disposição na cela e seu gestual, especialmente no caso de José, demonstra claramente a influência da imagem impressa sobre o esboço do painel azulejar.



Figura 10 – *José interpretando o sonho dos prisioneiros*. Teotônio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740.
Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

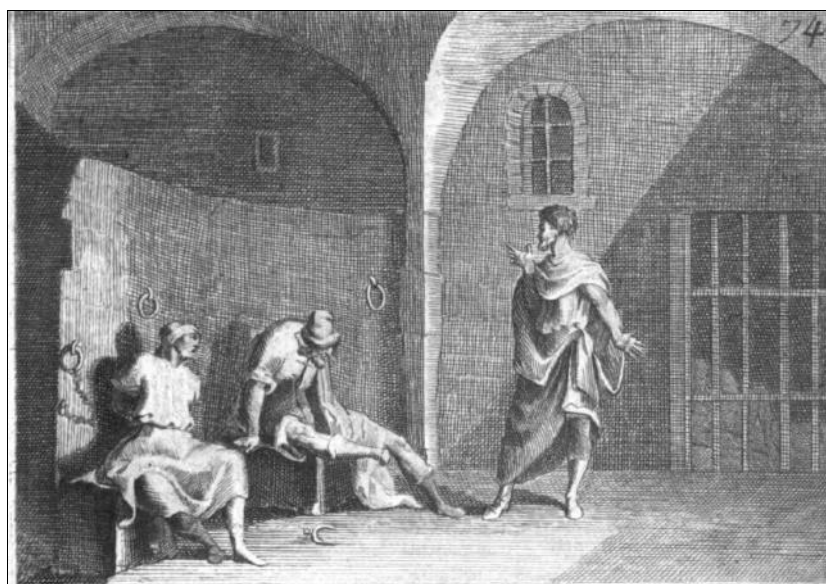


Figura 11 – *José interpretando o sonho dos prisioneiros*. Michel Demarne. *Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes...* 2 vols. Paris, 1728-1730.

Essas imagens acima expõem as figuras que tiveram influência principal de Michel Demarne. O tópico a seguir trará uma análise iconográfica e iconológica da obra de Teotônio dos Santos na Paraíba, através da aplicação do método de Panofsky somado ao paradigma indiciário Ginzburg e as ideias da estética relacional de Nicolas Bourriaud.

3.3 – Análise iconológica da obra na Paraíba

Os azulejos de autoria atribuída a Teotônio dos Santos encenam a história bíblica de José do Egito, presente no Antigo Testamento, no Livro do Gênesis, entre os capítulos 37 e 47. Tendo José dezessete anos ele era o filho preferido de Jacó³², porque havia nascido já em sua velhice. Sendo assim, no aniversário de seu caçula Jacó faz uma túnica de várias cores e o presenteia. Quando os outros irmãos viram a túnica que José havia recebido como presente do pai, passaram a invejá-lo e trataram-no duramente, alegando que o pai amava mais a ele do que aos outros filhos. Certa noite José teve o seguinte sonho:

E disse-lhes: Ouvi, peço-vos, este sonho, que tenho sonhado:
Eis que estávamos atando molhos no meio do campo, e eis que o meu molho se levantava, e também ficava em pé, e eis que os vossos molhos o rodeavam, e se inclinavam para mim.
Eis que tive ainda outro sonho; e eis que o sol, e a lua, e onze estrelas se inclinavam a mim. (BÍBLIA, 1997, p 44-45)

A partir desses dois sonhos, os irmãos de José ficaram mais revoltados com suas explicações e passaram a hostilizá-lo ainda mais. O patriarca Jacó, então repreendeu o jovem José questionando-o se todos, incluindo o próprio pai, sua mãe e seus irmãos deveriam se prostrar perante a ele.

Posteriormente, Jacó envia José do Vale de Hebron a Siquém em busca de notícias dos irmãos que estavam apascentando as ovelhas. Ao chegar em Siquém, José descobriu que os irmãos haviam ido para Dotã e foi ter com eles. Ao ser avistado por seus irmãos, eles já conspiravam sua morte, tendo em vista a inveja e o ciúme que nutriam em relação a ele: “Vinde, pois, agora, e matêmo-lo, e lancêmo-lo numa destas covas, e diremos: Uma fera o comeu; e veremos que será dos seus sonhos.” (BÍBLIA, 1997, p. 45).

A vida de José foi salva graças a Rúben, que teve a ideia de lançá-lo numa cova, no deserto. Quando José encontra os irmãos estes lhe tiram a túnica e o lançam à cova, logo depois chega uma caravana vinda de Gileade e que seguia em direção ao Egito. Foi então que Judá teve a ideia de vender o irmão a esses mercadores midianitas, e assim o fizeram, recebendo vinte moedas de prata como pagamento (figura 12).

³²Jacó teve seu caráter reformado e passou a ser chamado de Israel.



Figura 12 –José é retirado do poço e vendido como escravo.

Teotônio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740.

Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.

Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

Na intenção de explicar ao pai que José havia sido morto por uma fera, os irmãos matam um cabrito e tingem a túnica de José de sangue, entregando-a a Jacó. Ao chega em Egito José foi vendido a Putifar, oficial do faraó: “[...] Vendo, pois, o seu senhor que o Senhor estava com ele, e tudo o que fazia o Senhor prosperava em sua mão, José achou graça em seus olhos e servia-o; e ele o pôs sobre a sua casa, e entregou na sua mão tudo o que tinha” (BIBLIA, 1997, p. 47). Se constrói, então, uma forte relação entre José e Putifar, o que não impediu a esposa do egípcio de tentar se relacionar com José, que era reticente às intenções de sua senhora e evitava ficar a sós com ela.

Sucedeu num certo dia que ele veio à casa para fazer seu serviço; e nenhum dos da casa estava ali; E ela lhe pegou pela sua roupa dizendo: Deita-te comigo. E ele deixou a sua roupa na mão dela, e fugiu, e saiu para fora. E aconteceu que, vendo ela que deixara a sua rupa em sua mão, e fugira para fora. Chamou aos homens de sua casa, e falou-lhes, dizendo: Vede, meu marido trouxe-nos um homem hebreu para escarnecer de nós; veio a mim para deitar-se comigo, e eu gritei com grande voz; E aconteceu que ouvindo ele que eu levantava a minha voz e gritava, deixou a sua roupa comigo, e fugiu, e saiu para fora. (BÍBLIA, 1997, p. 48)

Dessa forma, Putifar encarcerou José nas masmorras do palácio do Faraó, pois a suposta traição e assédio à esposa de Putifar seria algo gravíssimo. Na cadeia, José cai nas graças do carcereiro-mor, que o tratava bem na prisão. Encarcerado, José conheceu dois servos do faraó que por infortúnio também tinham sido aprisionados: um copeiro e um padeiro. Ambos tiveram sonhos perturbadores e, pela manhã, quando José foi ter com eles, sentiu que estavam apreensivos. Eles acabam contando seus sonhos a José, que fez sua interpretação acerca dos dois enredos, em vaticínios que acabam se confirmando, o que lhe propicia certa fama por seu dom divinatório.

Algum tempo depois, o faraó teve sonhos muito impactantes e não encontrou ninguém em seu reino para interpretá-los. O copeiro-mor, que voltara aos serviços do monarca após José interpretar seu sonho, recordou-se do jovem hebreu que interpretara seu sonho na prisão e o indicou para o faraó, como alguém que poderia ajuda-lo. Ao chegar à presença do monarca, José interpretou o sonho de imediato (figura 13), o que fez com que o faraó o nomeasse governador do Egito, dizendo “[...] tu estarás sobre a minha casa, e por tua boca se governará todo o meu povo, somente no trono eu serei maior que tu” (BÍBLIA, 1997, p. 50).



Figura 13 –*José se revelando a Benjamim*. Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

Com o passar do tempo, os vaticínios de José sobre os sonhos do faraó se confirmaram: a seca assolou não só o próprio Egito, mas também boa parte do Crescente Fértil. Isso fez com que os irmãos de José viajassem ao Egito em busca de grãos para alimentar os seus. José os recebeu, reconhecendo-os, apesar de eles não imaginarem quem ele era. José planeja conhecer o irmão caçula Benjamin – nascido após sua captura e venda como escravo - e acusa os irmãos de espionagem. José mantém os irmãos presos por três dias, lhes dando a chance de provar sua inocência por meio de uma permuta estranha: ele os envia de volta para Canaã com trigo e mantém Simeão consigo, com a promessa de que todos retornariam ao Egito trazendo Benjamin à sua presença. No retorno à Canaã os filhos explicam a situação a Jacó, que se entristece, mas mantém a esperança de rever Simeão.

Os alimentos trazidos do Egito se esgotam rapidamente e Jacó, percebendo que a fome voltava a ameaçar seu povo, envia os filhos de volta ao Egito, com Benjamin, como fora acordado com José. Ao conhecer Benjamin, José se emociona e prepara um banquete para os irmãos (figura 14).



Figura 14 –*Banquete com os irmãos*. Teotônio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740. Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba. Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

Depois do banquete, José manda os irmãos voltarem a suas terras com a caravana carregada de alimentos, ordenando, contudo, que se escondesse uma rica

taça entre os pertences do jovem Benjamin. Depois de partirem em direção à sua terra natal, José ordena que os soldados os interceptem e aprisionem o caçula. Desse modo, os irmãos retornam ao Egito para interceder em favor de Benjamin junto a José. Nesse momento ele se revela aos irmãos e os perdoa. Por fim, os manda buscar seu pai e se reencontra com ele no Egito.

A história de José vai de encontro com muitos princípios franciscanos. A doutrinação através dessas imagens se torna algo comum, tendo em vista que a história de José ressalta diversos princípios religiosos. Através da história bíblica, é possível mostrar que o ódio, o ciúme e a inveja são sentimentos destrutivos, e a honestidade, a competência e a retidão levam à verdadeira prosperidade. Os franciscanos certamente também expunham a significância de fugir do pecado e das tentações, e uma das principais lições religiosas que se pode extrair dessa história é que todas as coisas cooperam para o bem daqueles que amam a Deus. Segundo Oliveira,

Não estaria aí também um *exemplo heróico* a ser seguido? O escravo José era um homem que, apesar dos percalços pelos quais passou numa terra estranha, não deixou de ter fé e de respeitar seu Deus: não seria esta uma virtude a ser cultivada pelos paraibanos numa época de provações como as primeiras décadas da Capitania Real? Mais do que um simples exemplo, asaga de José do Egito não seria uma *projeção* de uma comunidade que queria atingir mesmo grau de realização que o santo conseguiu, apesar das adversidades que o cercavam? (OLIVEIRA, 2003, p.98)

Focando no método iconográfico de Erwin Panofsky, essas sentenças podem explicar a escolha temática da obra para a referida igreja, por que as imagens trazem aos espectadores, em primeiro nível, uma visão histórico-narrativa da saga de José. A Figura 15 faz parte do referido programa azulejar.

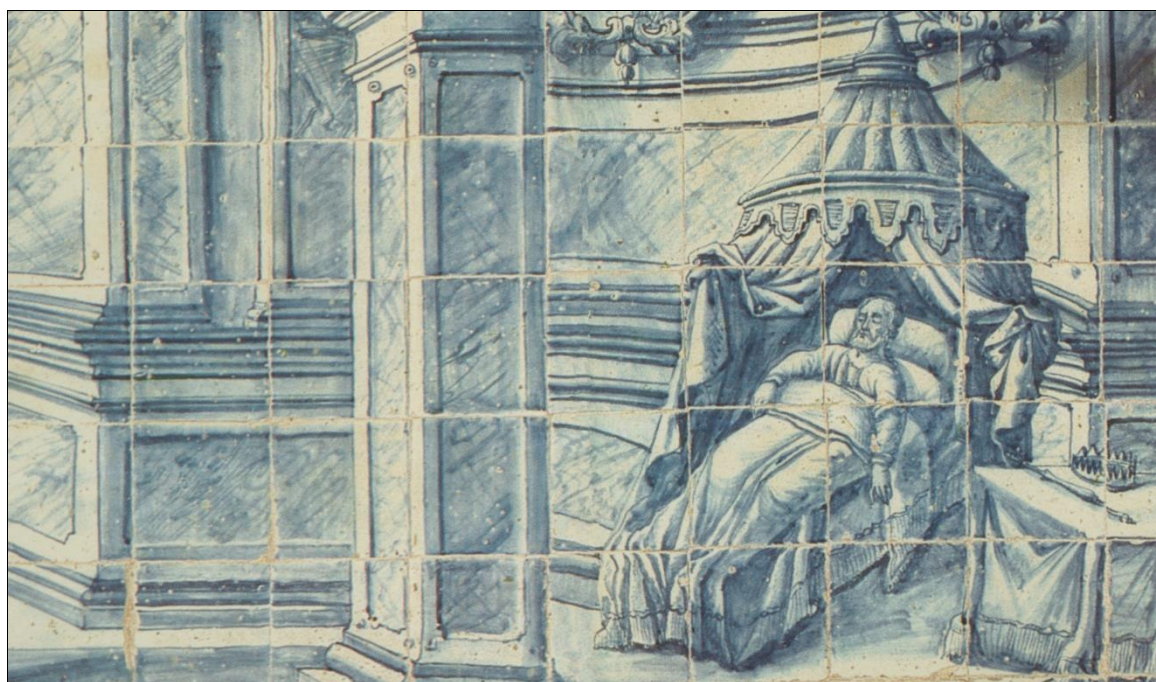


Figura 15—*Sono do Faraó*. Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740.
Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

Seguindo o método iconográfico de Panofsky, em nossa etapa de análise primária, é possível observar a ideia central da história contada no silhar de azulejos na Paraíba. O programa azulejar expressa a saga de José do Egito e traz cenas aparentemente isoladas, mas que na verdade estão profundamente interligadas, falando de um mesmo contexto. Na análise secundária, se procede à identificação dos objetos em cena. Por exemplo, é possível perceber claramente que quem está adormecido na cama é o faraó. Pois ele aparece em outras cenas com as mesmas feições e rosto barbado, demonstrando sua maturidade e princípios da velhice. Juntamente a isso encontra-se os paramentos de um monarca, como coroa e cetro, que estão na mesa ao lado de sua cama, facilitando a identificação do personagem. Para entender o significado intrínseco da obra, tendo em vista que conhecemos a história, fica clara a importância da cena, na qual o personagem principal, o faraó, passa por uma experiência de revelação através de um sonho, e o ambiente apresentado por Teotónio tem semelhanças com as imagens de Demarne, aproveitando-se de uma solução visual prévia e harmoniosa para transmitir uma ideia de tranquilidade, para que o sono não fosse atrapalhado e o faraó tivesse esse momento de revelação interrompido.

O faraó, enquanto sonha, está imerso em uma cena pictórica, em que o espectador se defronta com um ambiente arquitetonicamente espaçoso, onde o

movimento presente nos tecidos, acima de sua cabeça e nas dobras de seus lençóis, lembra a ideia de movimento proposta por Wölfflin (2006). A impressão de movimento age em sintonia com o efeito pictórico. Aliado a isso, vemos que Teotónio, mesmo inspirado por algumas gravuras de Demarne, adequa estilisticamente o espaço a uma arquitetura europeia, com pilastras e enquadramentos condensados à cena, transformando o ‘quarto’ do faraó em um ambiente tipicamente seiscentista ou setecentista, mais precisamente do Barroco romano.

Trazendo a interpretação desta imagem para um ambiente colonial, na Capitania da Paraíba, pode-se apreender que ela expõe a naturalidade do sono do faraó, que poderia criar uma identificação com outros governantes que, tocados pela cena, poderiam estar mais atentos aos recados e presságios que Deus lhe enviasse.



Figura 16—*José falando ao Faraó*. Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740.
Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

A Figura 16 traz uma cena envolvendo nove personagens que estão observando a fala de um jovem que se encontra de pé, com uma postura ereta e o braço direito levemente direcionado para um personagem imponente que está assentado em um trono, tendo os pés sobre uma banqueta. Percebe-se que o personagem à direita da cena se trata de José do Egito, absorto na interpretação do sonho do Faraó, que está sentado

a sua frente, com a mão esquerda aberta e estendida em direção a José, demonstrando receptividade às palavras do hebreu. Nota-se que, nessa imagem todos os personagens estão trajando roupas ligadas à uma condição mais abastada, configurando-os como membros de um círculo mais próximo ao governante egípcio. Além disso, o trono traz uma decoração rebuscada que remete ao Barroco, com suas curvas e volutas tão características. O que importa ali é a história que está sendo contada, e não a fidedignidade à época em que tais cenas na igreja e do convento franciscano da Paraíba.

Dando prosseguimento à história contada pelo silhar de azulejos, a próxima cena (figura 17) intitula-se *José sendo nomeado governador do Egito*, e traz ao espectador o momento em que José reverencia o faraó, que altivamente sentado entre seus conselheiros, é ladeado por um soldado de pé que segura uma lança. Trata-se do momento em que José recebe o cargo de administrador das mãos do governante egípcio, com a missão de garantir que durante os sete anos de fartura que viriam, se guardasse viveres suficientes para atender a população nos sete anos de seca e penúria que os seguiriam.

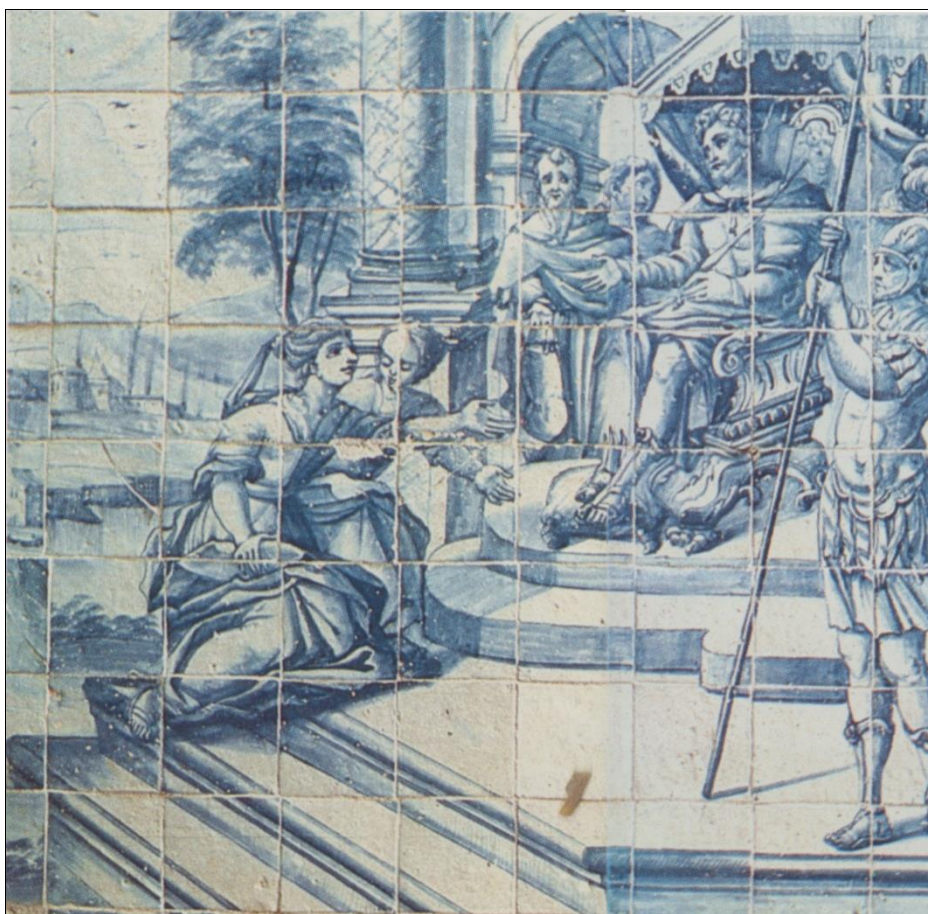


Figura 17 –*José sendo nomeado governador do Egito*. Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740.
Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.



Figura 18—*José do Egito em triunfo a cavalo*. Teotônio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740.
Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

A figura 18 mostra-nos José do Egito no ápice de uma jornada pessoal, homem liberto da escravidão, enriquecido, detentor de um alto cargo na corte egípcia e que monta um belo cavalo diante de um homem que, possivelmente, trata-se de seu cavaleiro. Nesta imagem a presença da vegetação e de José andando livremente a cavalo com o braço direito levantando e com o dedo apontando para o espaço atrás do homem à sua frente, como se ordenasse algo, traz justamente a ideia de liberdade que ele alcançou e de sua posição de prestígio. Estando ele vestido com roupas reais e montado a cavalo, a cena reforça que sua autoridade e segurança são conquistas que

obteve devido a seu caráter de homem cordato e que manteve a fé em seus princípios religiosos. A afirmação de vitória de José diante das adversidades pode ser retirada dessa cena, onde ele passa de ex-escravo a triunfante administrador do Egito, mostrando que a vontade de Deus pode conter caminhos tortuosos, mas nela o homem de fé sempre alcança alguma recompensa.



Figura 19 – José do Egito percorre as terras do Faraó como seu representante.

Teotônio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740.

Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.

Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

Continuando com a análise do silhar, a figura 19 mostra José percorrendo as terras do faraó, trabalhando para o incremento da produção de modo a possibilitar que o reino se preparasse para as adversidades que estavam por vir, como conta a história bíblica. Novamente José está com o braço direito levantando dando ordens e seus funcionários atentamente as recebem. Os elementos da cena levam o espectador para uma paisagem muito mais próxima da Europa moderna, que do antigo Egito, devido à imponência arquitetônica no fundo da cena. A solução de movimento dos elementos que compõem a cena, tão característica do Barroco romano mostra tanto por meio do drapeado das vestimentas, como também na paisagem, através do movimento da copa das árvores.

O triunfo do hebreu no Egito reafirma aos espectadores a posição de vitória que o ex-escravo alcançou devido a sua fé em Deus e ao fruto de sua retidão enquanto parte do povo de Deus. Mesmo passando por várias agruras ele se manteve fiel,

perseverante e altruísta para o povo. Mesmo estando na situação de prestígio que recebeu do faraó, José se preocupava em amenizar a fome da população nos anos de penúria que vieram após os de fartura, segundo o relato bíblico, como se pode observar na imagem a seguir.



Figura 20 –*José do Egito entregando sacos de trigo aos irmãos*. Teotónio dos Santos (atrib.), c. 1730-1740.

Silhar da nave da igreja Conventual, Convento de Santo Antonio, João Pessoa, Paraíba.

Foto: Carla Mary S. Oliveira, 2011.

Na figura 20 se vê dois personagens indo de encontro a José, administrador do Egito, caracterizado por suas vestimentas e seu turbante enfeitado com uma pedra preciosa. Os personagens ao fundo com sacos de trigo nas costas e os homens à frente de José recebendo trigo com uma olhar de sofrimento são os favorecidos com os cereais armazenados nos silos reais. O armazém por trás de José, de arquitetura imponente, com janelas barrocas que lembram o estilo chão lusitano e um óculo, mostram as adaptações cênicas engendradas na oficina de Teotónio, que certamente tinha o intuito de aproximar a história bíblica do universo setecentista da América portuguesa.

Todas as imagens azulejares expressas no silhar paraibano, com sua forma narrativa e linear, constituem-se num dos maiores exemplos de retidão e fidelidade de Deus para com um dos seus fieis encontrado no Velho Testamento. O exemplo de vida de José do Egito é importante e deveria servir para reconfortar os habitantes de uma

sociedade que enfrentava o paulatino defasamento da produção açucareira, que culminou numa acentuada crise econômica desde à época da expulsão dos holandeses, em meados do século XVII, e que posteriormente, já em 1755, foi subordinada a Pernambuco, passando à condição de capitania anexa, como bem destacou Elza Regis de Oliveira:

Tendo em vista que a crise do século XVIII, no Nordeste brasileiro, é de longa duração, tendo raízes em 1650-1660, com o declínio das exportações do açúcar. A queda de produção e a dos preços do açúcar brasileiro decorrem da instalação dos holandeses nas Antilhas, que gerou, a partir de então, o regime de concorrência, quebrando, dessa forma, o monopólio dos portugueses. São, portanto, fatores internos e também externos que avultam como responsáveis pelos reveses sofridos pela lavoura canavieira no Brasil. (OLIVEIRA, 2007, p. 81)

Essa crise econômica é refletida na população local em seus diversos níveis, a primeira parcela desse povo, a parte que compreendia os homens livres pobres, passa por escassez de recursos, falta de trabalho e condições de vida relativamente duras. A outra parte, composta pela elite local, se mantém em sua posição social através de muitas provações, ressaltando que muitos sobreviviam da produção açucareira e tiveram uma acentuada queda em seus recursos. Isso implica dizer, que possivelmente a escolha do tema da obra encomendada a Teotónio dos Santos em Lisboa foi voltada para esse público, que frequentava o ambiente da igreja conventual: uma população já catequizada e de origem lusitana, tais como a população dos Açores.



4 – NO CERNE DA COLÔNIA: CAMINHOS E COTIDIANO DAS CONSTRUÇÕES SETECENTISTAS NA PARAÍBA

4.1 – O cotidiano das construções setecentistas na Paraíba

O patrimônio religioso na Paraíba colonial é formado por diversas igrejas, capelas e conventos. Desde a colonização, o catolicismo se fez presente na Capitania Real da Parahyba e seu patrimônio artístico arquitetônico é produto desta presença religiosa precoce. Próximas ao Conjunto Franciscano há outras igrejas de relativa expressividade artística, tais como o Conjunto de Nossa Senhora do Carmo, a Igreja de Misericórdia, o Mosteiro de São Bento e a Catedral Basílica de Nossa das Neves, esta última já totalmente descaracterizada de seu feitiço original do século XVII, pois foi praticamente reconstruída por inteiro no século XIX.

Através de pesquisa realizada nos documentos do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa³³, nas peças relativas à Paraíba, pudemos perceber a campanha de construção, reformas e decoração do patrimônio religioso da Paraíba demandada pelos paraibanos e ordens religiosas no período colonial, mais precisamente nos séculos XVII e XVIII, como se pode observar no quadro a seguir:

³³Disponibilizados aos pesquisadores brasileiros em CD-ROM por meio do Projeto Resgate Barão do Rio Branco, financiado pelo Ministério da Cultura brasileiro, em convênio com o governo português.

O Quadro 3 (vide anexo) mostra a diversidade dessas demandas, fossem elas referentes a templos isolados, capelas ou mesmo construções das ordens religiosas instaladas na Paraíba. Os documentos que demonstram essa prática fazem parte da coleção de documentos avulsos referentes à Paraíba existentes e já classificados no AHU de Lisboa e trazem informações acerca das construções setecentistas na Capitania. Pode-se perceber, de um modo panorâmico, que depois do período de invasão holandesa, a Capitania enfrentou um período de construção, reforma e ornamentação de seus monumentos religiosos.

Há de se registrar certamente, em todo o Nordeste, após o termino da ocupação holandesa, a retomada em forma de euforia geral das construções e restaurações de Igrejas e conventos, especialmente entre as ordens Franciscanas e Carmelitas. Nesse sentido, o século XVIII é a afirmação da Arte Portuguesa no Brasil. É o século do ouro e das grandes produções artísticas, de inúmeras construções em toda a faixa do litoral e no interior, no caminho dos bandeirantes, especialmente na Região das Minas Geraes. É sob este aspecto novo, de novas formas revolucionárias que o barroco vai erigir as Igrejas de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro; de São Pedro dos Clérigos, no Recife de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador; de Santo Antônio de João Pessoa; de São Francisco de Assis, e, ainda, a de Nossa Senhora do Rosário, ambas em Ouro Preto. (GUERRA, 2005, p. 106)

O que a documentação deixa claro é a dificuldade financeira pela qual a Capitania passava. Diversos documentos do AHU, como os de número 770, 956 e 1094, demonstram claramente isso. Muitas reformas, até mesmo construções de Igrejas e capelas, foram financiadas através das “esmolas de fiéis” como a própria documentação demonstra:

No anno de 1736, os nossos antecessores fizeram presente a Vossa Magestade a pouca decencia em que se achava o altar do Glorioso Martyr São Sebastião e qual hê admynytrado por este senado, e se acha colocado na Igreja Matryz da Cidade; e como esta se faz denovo com esmollas dos povos, hã no corpo da sobredita Igreja seis altares colateraes, nos quais entra o do Glorioso Martyr. Achão se os sincojã ornados com decencia e de entalha com as esmollas dos fieis catholicos, execpto o do Glorioso Martyr, e por esta indecencia no dia da sua celebridade da festa que se faz por este senado por ordem que temos de Vossa Magestade senão celebrar a Missa no devido Altar, e sim no Altar mor.³⁴

³⁴AHU_ACL_CV_014, Cx. 11, D. 956.

A consulta do Conselho Ultramarino que foi assinado por Ignácio da Silva Peixoto, expõe as principais questões encontradas na documentação. É interessante observar que a falta de recursos financeiros é latente e está sempre citada nas demandas enviadas a Lisboa pelos paraibanos, afinal “Ostentar riqueza, quando ela não existe, pode ser muito importante numa sociedade permeada por interesses e poderes simbólicos, tal como o era a do Brasil colonial” (OLIVEIRA, 2009, p. 150).

É através dessas documentações que encontramos possíveis respostas para a opulência do Barroco na Paraíba, mesmo estando a capitania em franca crise econômica e administrativa, como no período da anexação a Pernambuco, a partir de dezembro de 1755, como consequência das medidas de redução de gastos impostas pelo Marquês de Pombal após o Terremoto de Lisboa.

Essa campanha construtiva/decorativa também se estende ao Conjunto Franciscano. No quadro 4 podemos observar como se deram as principais aquisições decorativas do Convento e suas construções e reformas.

QUADRO 4
PRINCIPAIS OBRAS FEITAS PELOS GUARDIÕES
DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO DA PARAÍBA (1737-1841)

ANO	GUARDIÃO	OBRA REALIZADA NO PERÍODO
1737	Frei Manoel da Trindade	Deu princípio ao forro da Igreja; fez um presépio na Via-Sacra e fez um paredão com duas arcadas de pedra por amparo do terreno da fonte.
1751	Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão	Fez a sacristia nova por detrás da capela com o salão de cima e via-sacra dos Terceiros; abriu a porta da Capela-mor; fez o arco de pedra da via-sacra.
1753	Frei Manuel das Chagas	Dourou a Capela-mor e pintou os 20 painéis da boca da tribuna; fez uma imagem de São Benedito com Menino Deus na mão e dourou o arco da dita Capela; forrou por baixo do côro, por um relógio de bronze que mandou vir do Reino, dourou as sacras da dita capela; dourou as sacras da dita Capela e os altares de Nossa Senhora da Conceição e São Francisco.
1760	Frei Francisco de Santa Izabel Corrêa	Fizeram os caixões com seus respaldos e depósito na sacristia; fizeram de entalhe as duas capelas da sacristia.
1761	Frei Manuel de Nossa Senhora da Vitória	Fizeram um Santo Cristo; um túmulo de Damasco; dois Santos Cristos para altares colaterais com resplendores e cravos de prata; as imagens de S. José e São Brás; Um véu de ombros de Damasco; a forragem dourada do repositório; a carpintaria de uma banda sobre cinco pilares de pedra e da outra se fez um muro novo; fez um painel de São Pascoal para a portaria e outro das grandezas e excelências da Ordem, o que fica ainda na Casa do Pintor José Ribeiro.

1766	Frei Fernando de Santo Antônio	Fez-se a capela de Nossa Senhora das Dores.
1785	Frei Rosendo da Porciúncula e em 1787 entregou ao Padre Presidente in Capite Frei Antônio de Santa Eufêmia	Com 21 degraus de volta azulejou-se a parede das bandas com seu cunham em cada lado e sua pirâmide em cima e assim mais pirâmides nos dois nichos e sua Cruz; fez um salão onde estão as sinetas conventuais da Cela do Guardião; abriram-se mais 2 janelas e forrou-se de barrete o tal salão e pintou-se; nas 2 janelas do Coro puseram-se vidraças, pintaram-se de ver os caixilhos e puseram-se os claustros de pedra.
1787	Frei Manuel de Santa Teresa Miranda	Continuou-se o segundo corpo do adro e fizeram-se esses por cima das paredes do adro; pintou-se o salão de novo, a Via-sacra, o forro do claustro.
1789	Frei Joaquim da Circuncisão Nobre	Conclui-se o Adro do Convento até o último degrau; mandou vir de Lisboa duas dalmáticas de damasco de ouro, brancas, duas planetas de veludo preto bandadas de ouro, quatro de damasco roxo; assim mais duas dalmáticas de damasco branco e duas do mesmo, roxas, tudo bandado de galão de retró cor de ouro; duas mais de veludo carmim, circundadas de ouro e uma manga da cruz, capa de asperges e frontal maior, tudo de veludo preto e bandado de ouro; colocou-se a imagem de Nossa Senhora do Rosário no Capítulo por ter o cupim comido a antiga; mandou buscar de Lisboa uma balança com braços de ferro e pesos de bronze de duas arrobas.
1792	Frei (...) do Espírito Santo	Colocou-se um lustre de vidro no côro e azulejou-se os muros dentro da Igreja.
1795	Frei Joaquim da Purificação	Mandou fazer para a sacristia duas dalmáticas de verbutina preta com galões de ouro, dois ganipes de jacarandá com coxins de chamalote verde, uma bolsa de damasco para o Senhor da adoração, uma lâmpada de metal fino para a Capela-mor fez quatro tribunas de talha para a referida Capela, azulejou-se a dita; disseram os degraus do presbitério; azulejou-se a sacristia, Via-sacra, escada e salão próximo a esta e azulejou-se a metade do Adro; fez-se trono de talha e levantaram-se as tribunas todas; rasgaram-se os óculos da Igreja.
1798	Frei Francisco de São José Almeida	Fez-se o turíbulo.
1800	Frei José do Rosário	Fez-se um sacrário de talha no interior e exterior dourado; fez-se um dossel de talha dourado para a adoração no trono, ornaram-se os altares com três ternos de Sacras de vidro esmaltado, circularam-se de talha dourada; edificou-se a Capela de São Benedito até o complemento de suas madeiras; fez-se o peitoril com uma via-sacra de painéis com seus vidros.
1802	Frei José de São João Evangelista	Dourou o Altar de São Benedito; mandou-se fazer uma lâmpada de latão para a portaria.
1835	Frei José da Assunção	Botaram-se ladrilhos e fechaduras nas portas da sacristia; botaram-se caixilhas novas e vidros nas janelas de coro; fez-se uma banquetta nova para o altar do Santo Padre; consertou-se a Capela de Santo Antônio de Tambaú, fez-se novo alpendre e encaibrou-se o do hospício; consertou a torre; restaurou-se e encalçou-se a cumieira da Igreja e em

três partes.

1838	Frei Luís das Dôres	Caiou-se o Convento menos a Igreja e seus corredores do mirante; fez-se o púlpito pintado e dourado e muitos consertos.
1840	Frei José da Assunção	Pôs grade de ferro na Igreja; encalçou-se parte do adro; fez muitos outros consertos.
1841	Frei Antônio de Santa Ana	Consertou-se a casa do Adro, fez uma águia de pedra para o cruzeiro, encalçou o adro dos degraus para baixo e outros consertos.

Fonte: *Livro dos Guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba*.

Da mesma forma que outras Igrejas da Paraíba, o Convento Franciscano sustentava-se através de dízimos e ofertas dos fieis, como se pode observar na citação abaixo.

Não tem o Convento rendimento algum fora das esmolas que hoje são mui diminutos pelas miserias que em toda parte se experimenta no prezente tempo, nem jutos. Da Ordem 3ª plantada no território deste Convento, percebe a comunidade vinte e cinco milrs que ela da pela festa, que fazem no dia das Chagas, orago da mesma Ordem. Na profissão de cada Irmão, que são bem poucos, percebe o Convento seiscentos e quarenta rs. Bens territoriaes os tem o Convento, o que compreende dentro do muro, e fora o espaço que está na frente do adro athe o cruzeiro, que será a distancia de vinte passos. (LIVRO DOS GUARDIÃES, 1968, p. 255)

A campanha decorativa e construtiva para os franciscanos era penosa e dispendiosa, tendo em vista as condições financeiras que os mesmo enfrentavam. Segundo o *Livro dos Guardiães*[sic] do convento é possível observar que muitos dos Guardiões não tiveram nenhuma obra realizada no seu período, e certamente isso se deu pela falta de condições financeiras para tanto.

É importante destacar também que essas encomendas às fábricas portuguesas eram dispendiosas, envolvendo além dos custos para sua confecção, aqueles relativos ao transporte marítimo. Como os franciscanos se sustentavam a partir de esmolas e doações, apenas as comunidades de frades sediadas em locais de melhor status social poderiam arcar com empreendimentos decorativos do gênero. (CAVALCANTI, 2013)

Sendo assim, apenas algumas localidades na América portuguesa, como Salvador e Recife, podiam realizar tais obras com mais frequência, levando em consideração que eram as praças onde circulava a maior parte do capital financeiro da colônia. A situação da Paraíba é diferente da situação de Salvador, de Recife e mesmo

de Olinda, tendo em vista que a elite paraibana era constituída de produtores de cana de açúcar, tabaco e pecuaristas do sertão que doavam frequentemente verbas para as comunidades religiosas, mantendo essas construções a fim de fomentar seu *status* social, e dessa forma, se destacar na sociedade.

O acervo do AHU não contempla o Convento Franciscano, isso implica dizer que a penúria não era tão grande. A documentação que sobreviveu referente ao Convento Franciscano da Paraíba está sob a posse do Arquivo da Ordem dos Frades Menores na cidade do Recife, em Pernambuco, sendo ela de difícil acesso e ainda totalmente desorganizada, por isso não foi possível o acesso aos registros referentes à encomenda do friso azulejar da nave da igreja conventual paraibana.

4.2 – Nas teias da colônia: Barroco e persuasão no Império Português

O uso político do Barroco na História é algo que ocorre desde o surgimento do estilo, na Europa de meados do século XVI. Essa característica é palpável no Velho Continente e em seus derramamentos – no Ultramar, por exemplo – com o sentido de realizar as mais diversas funções. Na fachada atlântica, ele tem a função inicial de catequizar os silvícolas e também de fazer a *manutenção da fé* através da glorificação dos santos.

A expansão da Igreja na América portuguesa foi lenta. A Igreja, sob o domínio do Padroado português, teve dificuldade de se expandir. Os leigos foram os responsáveis por evangelizar grande parte da população. A bandeira da Igreja contribuía para um dos principais problemas administrativos na colônia, que era a descentralização. O catolicismo agia, assim, como um importante meio unificador do território luso.

O catolicismo foi um dos eixos mais importantes para a coesão do Império Português. Através das dioceses, paróquias e aldeamentos, a Igreja exerceu um domínio sobre a alma e o corpo dos fieis. Nesse sentido, a Igreja e o Império Português aliavam-se na propagação da fé católica e do império católico português sob a proteção das Chagas de Cristo. (ALMEIDA, 2008, p. 276)

O Barroco, por sua vez, teve um papel fulcral na colônia. Através da iconografia cristalizada nas pinturas, esculturas, talhas e outras experimentações artísticas, presentes nos claustros e igrejas franciscanas da fachada litorânea atlântica das Capitanias do Norte do Estado do Brasil, a chamada “Escola Franciscana do Nordeste”³⁵, emergem novas formas de sensibilidade e ação evangelizadora. A arte engloba elementos locais e se (re)constrói, se (re)inventando no Novo Mundo, a fim de alcançar todos os povos locais. Os franciscanos tiveram importância ímpar nesse cenário, com suas construções e atividades religiosas.

Os franciscanos se estabelecem no Brasil oficialmente em 1585, com sede em Olinda, fundando a Custódia de Santo Antônio do Brasil. Segundo o *LGPB*, a Custódia Franciscana de Santo Antônio do Brasil foi instalada em 1585, com sede em Olinda, em Pernambuco. Atendendo a um pedido do Cardeal Alberto, regente de Portugal, solicitou-se ao Padre Custódio Frei Melchior de Santa Catarina que fundasse um convento na Filipéia, atual João Pessoa. Dessa forma, os franciscanos assumiram as missões de Almagra e em 1593 também assumem as missões de Santo Agostinho, Assunção ou Ipopoca, Piragibe ou Braço do Peixe e Jacoca (LIVRO DOS GUARDIÃES, 1968, p. 254).

A atuação dos seráficos no além-mar é registrada pela produção de crônicas da ordem, como o *Novo Orbe Seráfico Brasílico*, de autoria do Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão e redigido na Paraíba.

Pela primeira vez na história franciscana, um ministro geral escreve uma crônica da Ordem desde a sua fundação até a *Custodiam Brasilis*, fundada no Brasil, em 1585. Entre os anos de 186 e 1685, Domingos de Gubernatis, escrevera o *Orbis Seraphicus*. Em 1761, Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão dá à luz a sua crônica franciscana intitulada *Orbe Seráfico, Novo brasílico*. O próprio Frei Jaboatão, no prólogo da sua crônica, revela que o título que ele dá sua crônica, revela que o título que ele dá à crônica não é de sua autoria. O título de *Orbe Seráfico* já teria sido utilizado pelo seu confrade Dominico de Gubernatis. Seja como for, essas crônicas possuem um eixo comum: o de colocar a ordem franciscana no centro da evangelização e ação da Igreja. Elas anunciam aquilo que eu chamo de a ‘Franciscanização do Mundo’. (ALMEIDA, 2008, p. 277)

³⁵ Termo / conceito forjado por Germain Bazin em sua clássica obra *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, que se constituiu como sua tese de doutorado na Sorbonne e foi publicada no Brasil apenas em 1983, em dois volumes.

As informações contidas no Orbe seráfico franciscano foram contribuintes para a produção de sua própria cultura histórica. Auxiliando na construção da história e na preservação da memória dos mesmos, excluindo alguns equívocos e estabelecendo outros³⁶, como em qualquer processo histórico de estabelecimento da autoimagem das ordens religiosas. Essa obra permite conhecer elementos do cotidiano dos franciscanos e compreender, através das aquisições realizadas, o sentido estético que a ordem sustentava, voltado para a recepção dos fiéis. Nas igrejas do Brasil o Barroco se torna um elemento de persuasão através da cultura religiosa que incentivava os fiéis a seguir os desígnios da Igreja e do Estado:

Essa necessidade de persuadir os fiéis e os súditos acabaria, conseqüentemente, sendo mais um incentivo para fomentar a resistência por parte das classes dominantes em financiar uma arte que continuasse perseguindo a forma racional do universo – ou a sua problemática contestação, como acontecia no período maneirista. A arte passa a perseguir o caminho de representação nos domínios da imaginação humana, sem dúvida uma atitude mais condizente com o novo papel que estava assumindo como instrumento de propaganda. (BAETA, 2012, p. 93)

A motivação que a arte barroca tem dentro dos espaços religiosos é munida por esse caráter pedagógico que a Igreja utiliza e dissemina na Europa e no Ultramar. Desse modo, “A pintura e imagens volumétricas, mais do que revelarem os sentimentos religiosos dos artistas e artesãos que a fizeram, revelam claramente que foram feitas para atuarem sobre os fieis a fim de despertar a devoção” (GASPARINI, 1997, p. 44).

É através do impacto visual que a imagem transpõe que o barroco se relaciona com seus espectadores, que recebem abertamente essas obras se relacionando mutuamente com elas fazendo do estilo uma das artes mais democráticas da história.

Quando entrava, o fiel tinha consciência de penetrar em um espaço sagrado. Ia direto até as imagens familiares do Cristo, da Virgem, dos Santos, aos quais prestava cultos e pedia graças, mas estava

³⁶A publicação do *LGPB* por Frei Willeke nos anos de 1960, primeiramente em Portugal e depois no Brasil contribuiu para melhor apreciação da crônica e da arte deste convento, facultando aos leitores o conhecimento de muitos dados até então pouco geralmente ignorados. É pois de esperar que o manuseio deste documento e da recente bibliografia franciscana do Brasil concorra para se evitarem os equívocos que aparecem em autores como Pedro Calmon, Cônego Florentino Barbosa e outros, quando à catequese franciscana e à crônica do Convento de Santo Antônio da Paraíba (LIVRO DOS GUARDIÃES, 1968, p. 255)

completamente envolvido por esse universo de imagens que, na maioria das vezes, não entendia. (BAZIN, 1997, p. 89)

Dessa forma, as experimentações artísticas advindas do Barroco na América portuguesa foram essenciais para dominação e conservação dos aparatos religiosos advindos da Igreja, e, aliadas ao caráter humilde dos franciscanos, elas se completam por meio dos sermões e louvores que interagem com os ouvintes transmitindo a sagração do espaço religioso e estimulando a devoção.

En este sentido, el arte se relaciona con los asuntos religiosos de su tiempo y se podría decir que el arte del barroco pretende transformar el ideal religioso en un ideal burgués, lo cual quiere decir: convertirlo en norma para la vida social y política. Sólo cuando uno transfiere la noción del barroco hacia el ambiente de lo ético y lo social es posible abandonar la interpretación negativa del arte barroco, como lo hizo Croce. En el sentido aristotélico, el poder de convicción es el fundamento verdadero de las relaciones humanas. (ARGAN, 2010, p. 111)

O historiador e crítico da arte italiano Giulio Carlo Argan faz uma relação da persuasão barroca com a retórica aristotélica. Dessa forma, a arte barroca se expressa de uma forma estética, que seria a poética, e de uma forma retórica, que traria a persuasão dentro de suas imagens e alegorias. Para Argan, esse imaginário presente na retórica aristotélica se manifestou no pensamento dos artistas barrocos a partir do século XVIII.

Trocando em miúdos, o método iconológico de Panofsky, acompanha a concepção de Argan, quando o mesmo se refere ao significado intrínseco da obra, que carrega consigo elementos simbólicos e alegóricos capazes de persuadir o espectador e convencê-lo. Sendo assim, a azulejaria de Teotónio dos Santos é um exemplo desse modelo persuasivo proposto por Argan, pois ela carrega consigo peculiaridades do Portugal moderno, expressando a cultura de época do lugar e a condição artística do período de sua execução.

Portanto, é possível entender que a persuasão presente nos azulejos de Teotónio servia de estímulo ordenador e dogmático ao morador da Paraíba setecentista, pois incentiva os mesmos a não desistirem de enfrentar as dificuldades que se apresentavam em seu cotidiano.

4.3 – *A influência dos tratadistas pós-tridentinos e a iconografia religiosa*

A inspiração dos azulejos pintados por Teotónio dos Santos tem inspiração, em algumas gravuras, da obra de Michel Demarne, como já é sabido, mas fazem menção a um período em que a Igreja Romana estava buscando retomar o controle perdido sobre a arte sacra a partir de fins da Idade Média. O Concílio de Trento foi um marco nessa questão e a busca de controle desse uso, estabelecendo diversos artifícios para tanto.

Antes do Concílio de Trento a questão iconográfica já vinha sendo tratada. As imagens foram discutidas por pré-conciliares como Ambrosio Catarino, autor de *De certa gloria invocalloneae veneratione sanctorum* (Lyon, 1542) e Conrado Bruno, que escreveu *De imaginibus* (Augsburgo, 1548). Eles reiteraram a posição gregoriana de que a arte sacra é a bíblia do iletrado, da mesma forma como foi decretado no Segundo Concílio de Niceia.

Foi o decreto tridentino específico sobre o uso das imagens que destacou o interesse da Igreja Romana em exercer um firme controle sobre a produção artística destinada a decorar e dar dignidade ao culto católico, através de uma constante supervisão dos programas interpretados pelos artistas por meio do controle exercido por bispos e arcebispos em suas dioceses:

Se subrayóla importância de lempleo de las imágenes como coadyuvante en la enseñanza y el culto religiosos, con ele objeto, no solamente de refutar a los iconoclastas protestantes, sino también de prevenir cualquier posición nicónica dentro del clero habría de radicar, entre otras cosas, en advertir a la feligresía acerca del verdadero sentido de las imágenes, en su calidad de fidedignas representaciones, tan sólo, de sus prototipos. (GERLERO, 1983, p. 19)

A arte pós-tridentina se baseou em duas questões teóricas artísticas que foram fundamentais para esse desenvolvimento: elas abrangiam as questões referentes principalmente à decoração e à decência das experimentações artísticas. Quanto à decoração, o Concílio indica um retorno à iconografia tradicional focando na identificação das imagens e nas cenas historiadas, sem a intromissão de elementos supérfluos, nem de caráter mundano, a fim de guardar a santidade do templo. Já a segunda teoria diz respeito à exclusão de todo vestígio profano e que pudesse suscitar uma interpretação errônea por parte do espectador.

O Concílio se restringe a estabelecer essas medidas de caráter geral no tocante à imagem:

[...] laresponsabilidad de amputar del repertorio iconográfico aquellos temas considerados como peligrosos, a más de la de establecerlos preceptos y guías claros para la afirmación de los temas de importancia para el arte de la reforma católica habría de recaer em varios tratadistas especialistas em arte sacro. (GERLERO, 1983, p. 20)

Com a necessidade de por em prática os decretos tridentinos e tratar corretamente a imagem religiosa, surgiu uma considerável quantidade de tratados, entre os quais se destacam o *Dialogi sex* (1566) de Nicholas Hartsfiel; o *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione* (Louvain, 1569), de Nicholas Sanders; o *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, de Carlo Borromeo (Milão, 1577); o *Discurso intorno alle imagine sacre et profane*, de Gabriele Paleotti (Bolonha, 1582); o *De picturis et imaginibus sacris liber unus*, de Juan Molano (Lovain, 1570); e, por fim, o *De pictura sacra*, de Federico Borromeo (Milão, 1624). Todos esses tratados tiveram uma grande difusão e serviram como agentes estéticos, influenciando diretamente os artífices e artistas europeus no período Barroco

Dentre esses tratadistas três contribuíram piamente para a reforma imagética que os contrarreformistas iniciaram. Segundo Gerlero (1983), o tratado de Carlo Borromeo foi o único que aplicou ao decreto de Trento o problema da arquitetura sacra. Seu interesse era local, já que o arcebispo se preocupava com Milão e suas cercanias, cujas paróquias estavam sob sua responsabilidade, mas seu uso estendeu às mais longínquas paragens do mundo católico.

Para entender as obras pós-tridentinas é preciso ter consciência do fundo teórico que está envolvido diretamente na criação de tais obras. Carlo Borromeo (1538-1584) e seu sobrinho, Federico (1564-1631), foram bispos e cardeais que tiveram interesse pela arte sacra durante o período pós-tridentino, o primeiro por ter tido forte atuação nas sessões do Concílio, o segundo pela erudição e gosto estético, além da formação dogmática católica que o tio lhe transmitiu.

Convencidos de la inaplazable necesidad de aplicar e interpretar los decretos conciliares a través de cuerpos orgánicos de preceptos y guías para el clero y los artistas, se afán era el de reinstaurar, dentro del sentido medievalista de los cânones eclesiásticos vigente em lá

época, la autoridad de la Iglesia sobre temas formales e iconográficos. (GERLERO, 1983, p. 11)

Carlo Borromeo administrou vários ramos do governo espiritual católico, na qualidade de protetor de Portugal, dos Países Baixos e das ordens dos franciscanos, dos carmelitas e dos cavaleiros de Malta. Como arcebispo de Milão realizou uma rigorosa reforma na catedral da cidade, retirando túmulos, armas e outros elementos condenados pelas determinações tridentinas, se empenhando pessoalmente em decorar corretamente a sede de seu arcebispado.

Devido a seu caráter rigoroso e performático, Carlo Borromeo foi alvo de várias dificuldades durante o período em que esteve à frente da Arquidiocese de Milão, chegando a sofrer um atentado em 1569, por parte de um membro do Umiliati, além de ter sido denunciado várias vezes nas cortes de Milão e Roma, por parte de alguns senadores e do governo espanhol, que temiam que as reformas eclesiásticas implantadas por Carlo pudessem interferir nos assuntos de ordem civil em seus territórios (GERLERO, 1983, p. 13).

Em seu *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Carlo Borromeo se refere às imagens eclesiásticas e alerta o leitor para uma atenção rigorosa quanto a sua produção. Em determinado trecho de seu tratado, cujo foco principal era a arquitetura, aparecem oito pontos que se referem à iconografia e a seu uso nos templos católicos.

Inicialmente, Borromeo se refere aos cuidados e à conservação que se deve dedicar às imagens sacras, e retoma a discussão tridentina, condenando imagens que traziam dogmas falsos ou que podiam ofender os fiéis por conter algo profano ou indecente. E condena a aparição de jumentos, cachorros, porcos e outros animais, tidos como brutos, sendo esses usados apenas quando a história sacra assim o permitisse, por exemplo.

Los accesorios, como los que por causa de ornato Suelen añadirlos pintores o escultores a las imágenes, que no sean profanos, no voluptuosos, no deliciosos y finalmente no incompatibles con la sacra pintura, como cabeza humanas representadas deformemente, que de manera común son denominadas mascarones por el vulgo, no avecillas, no el mar, no prados verdes, no otras cosas de este género que se representan para recreación y perspectiva deliciosa y ornato. (BORRAMEO, 1983, p. 41)

As imagens deveriam ser decoradas com dignidade e santidade, carregando consigo as características essenciais e atributos de cada personagem sagrado, segundo a tradição católica, como as marcas das chagas nas mãos de Cristo, por exemplo. Borromeo alerta para os lugares convenientes para se fixar as pinturas sacras excluindo, por exemplo, os locais abaixo das janelas e sobreavisa sobre a sagração de tais imagens, explicando que deveriam ter a devida tradição, conforme o lugar das mesmas e realização do rito antigo e eclesiástico para benzê-las.

Borromeo adverte ainda contra a vulgarização da representação da cruz, de figuras hagiográficas e cenas sacras historiadas sobre pavimentos sepulcrais e muros expostos à umidade. Sugeriu que se rotulasse as bases das imagens de santos pouco conhecidos, cujas advocações não foram do conhecimento da generalidade dos fiéis, além de recomendar o uso do dourado em abundância.

Borromeo reitera, sin abundar endetalle, que ciertos temas en pintura o escultura sacra corresponden litúrgicamente a sítios preestablecido en el recinto religioso: los marianos e hagiográficos tutelares, el frontispicio; la cruz - el tema pasionario por excelencia – entre otros lugares, corresponde dominar en el centro del cementerio; otros temas pasionarios habrán de localizarse en tabernáculos, confessionários, etc.; san Juan Baptista ha de ser el tema primordial asociado a los bautisterios. El tratadista reafirma el decreto tridentino de no representar nada falso, ni supersticioso, ni insólito; nada profano torpe o obsceno, desonesto o procaz. (GERLERO, 1983, p. 27)

Essas indicações dadas por Carlo Borromeo foram complementadas por outros tratadistas, como Gabriele Paleotti(1522-1597), outro cardeal italiano seu contemporâneo e que chegou a arcebispo de Bolonha. Paleotti era uma figura significativa, e serviu de fonte para busca de conhecimentos sobre as últimas sessões do Concílio de Trento, tendo sido, em 1590, um dos principais candidatos ao papado, embora hoje seja mais lembrado por seu *De sacris et profanis imaginibus* (1582), que estabelece a visão da Igreja Romana sobre o papel e conteúdo da arte adequada à Contrarreforma.

Paleotti foi designado pelo Papa Pio IV para ser conciliador entre os reformistas e conservadores. Sua postura moderada e seu zelo com a reforma foram características de sua vida eclesiástica. Segundo Silva (2014), Paleotti era um exímio escritor e não tinha interesse por arte até a década de 1570, quando começou a

trabalhar em seu *De sacris et profanis imaginibus*, obra projetada para cinco livros mas que nunca chegou a ser concluída de fato (SILVA, 2014, p. 89).

Em seu trabalho Paleotti faz uma consideração sobre as funções da arte religiosa e da arte secular, com base em textos clássicos, bíblicos e patrísticos. Ele atribui um lugar sublime à arte e à posição do artista, sempre guiado pela Igreja. Diversas questões discutidas por Carlo Borromeo foram tratadas também por Paleotti. Ele se refere a questões específicas da iconografia inserida na arte religiosa, condenando as obras indecorosas, e incentivando a utilização de representações tradicionais, sendo contrário às obras criadas sem fundamento bíblico. Diferentemente de outros tratadistas, Paleotti também escreve sobre a arte profana, secular, exigindo normas condizentes com a moralidade e decência cristãs.

Outro tratadista de grande influência foi Federico Borromeo. Para ele as imagens podiam ensinar a fé, desde que fossem feitas de modo correto³⁷ (BORRAMEO, 2010, p. 54). Federico Borromeo estimulava a fé por parte dos artistas e afirmava que não havia arte religiosa sem a fé por parte de seus criadores. Seu texto aborda diversas questões iconográficas, entre as quais a de que excomungados não poderiam aparecer junto aos santos, e também o estímulo aos artistas para que atentassem quanto às fontes literárias. Suas descrições quanto às imagens são feitas de forma bem minuciosa, servindo de manual para os artífices.

Certamente os gravuristas, como Michel Demarne foram influenciadas por esses tratadistas, levando em conta que os principais pontos condenados por eles não fazem parte da obra do francês. Um exemplo disso é a decência em que a mulher de Putifar (Figura 7) se encontra quando assedia José do Egito: se trata de uma cena que remonta à nudez da mulher sobre a cama, mas nas gravuras de Demarne e nos azulejos de Teotónio é possível observar que a nudez é encontrada de forma simples, sem exageros.

Esses tratadistas perpetuaram e fizeram circular no mundo católico as indicações e regras para criação de imagens e decorações religiosas. Sua influência certamente alcançou toda a Europa e o ultramar fazendo uma reforma quanto ao uso da arte pela igreja.

³⁷ Segundo Federico Borromeo: “At recentiores Pictores ne que imagines repraesentant quales fuere, ne quequales esse deberent” (BORRAMEO, 2010, p. 54)

ॐ

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa resultante dessa dissertação surgiu numa aula de campo na disciplina Memória e Patrimônio, ministrada pela Professora Dra. Carla Mary Oliveira, em uma tarde fresca enquanto visitávamos o Convento Franciscano, no ano de 2009. Cercado das mais variadas expressões artísticas barrocas que nos eram apresentadas, presentes na igreja franciscana, tive um interesse maior pelos azulejos que decoram, em sua maioria, a nave central. A presença de diversas perguntas sobre o porquê José do Egito está ali representado, como esses azulejos eram fabricados e outras inúmeras questões começaram a surgir, e a partir daí fui buscar rastros históricos que me dessem sentido para busca de respostas do tema que me despertou tanto interesse.

O azulejo constitui uma arte decorativa pouco discutida no Brasil, diferente de outras produções artísticas como a pintura e a escultura. Essa magnífica obra que foi transplantada para o ultramar possui um caráter informativo através de suas imagens e seus padrões estéticos que denotam riqueza, originalidade e visibilidade nos locais em que estão inseridos.

Dessa forma, pude perceber que o azulejo transmite informações aos seus espectadores transpondo sua função arquitetônica de revestimento e proteção às paredes. Esse objeto histórico traz consigo uma carga de conhecimentos capazes de compreender o universo artístico e o cenário cultural em que foi produzido, como foi o caso dos azulejos de autoria atribuída a Teotônio dos Santos, mostrando que esse programa azulejar estava inserido numa campanha decorativa que se inicia no fim do século XVII nas igrejas do Nordeste.

Na busca de compreender o sentido estético da obra azulejar iniciamos uma discussão ampla sobre o Barroco, baseado nos estudos de Wolfflin, Argan, Tapié e outros estudiosos de grande conhecimento sobre o tema. Esses estudiosos pesquisaram a fundo a temática do Barroco e avançaram nas articulações sobre o tema, desfazendo o pensamento que predominava até o fim do século XIX.

Esse estilo que segundo Maraval (1975), transpõe os limites do mundo artístico e se constitui numa cultura de época se fez presente no mundo lusitano e em seus domínios, como foi o caso da América Portuguesa. Nesse sentido, o Barroco se expressa na arte azulejar de forma original e autêntica, se reinventando nas

localidades, constituindo o azulejo uma produção de cunho lusitano pensada para as necessidades que emergia no litoral mar.

Essas experimentações artísticas barrocas são amplamente simbólicas e carregam consigo um intencional convencimento. Um sentido persuasivo propiciado pela estética e simbologia, que atraia a atenção do espectador com suas curvas, brilhos e volutas, convidando o espectador a interagir com essas alegorias, através do mergulho na essência do conteúdo intrínseco da obra, compreendendo inconscientemente o sentido que ela toma. Acentuando que a obra possui uma retórica, que é mais forte do que a poética e se manifesta na produção estética.

A leitura iconológica da obra, baseada no método de Panofsky, em junção com Carlos Ginzburg, J. Miguel Santos Simões e o crítico de arte Nicholas Bourriaud, nos propiciaram ter acesso a informações que estavam presentes na essência da obra. A análise iconológica da obra nos mostrou que esses azulejos foram encomendados para serem apreciados por uma população já católica, que tinha acesso ao interior Igreja conventual franciscana, tais como os azulejos, do mesmo autor, presente nos Açores. Voltado para um público que formava a identidade lusitana fora do Portugal.

Esses azulejos historiados tiveram a função de catequese e ensinamento do evangelho através das imagens, transmitindo aos colonos, que enfrentavam as mais diversas crises advindas do defasamento colonial, a mensagem motivacional que a perícopia bíblica, referente a José do Egito, passava aos fieis, contribuindo, dessa forma, para a manutenção da fé por parte dos colonos.

A influência dos concílios que discutiram o uso das imagens e dos tratadistas que, subsequentemente, aprofundaram as diligências acerca das questões imagéticas, foram importantes para o entendimento da criação da cena religiosa, e, deu intuição para entender o cotidiano das oficinas, onde os azulejos eram produzidos. Comprovando a circulação de gravuras e estampas na Europa moderna.

A pesquisa trouxe entendimentos das obras azulejares como objetos históricos que permitem ao historiador um olhar sobre o passado e são contribuintes para a produção do conhecimento histórico acerca do período e da cultura religiosa que os franciscanos detinham, constituindo ele um objeto que nos propiciou a descoberta de peculiaridades vivenciadas pela Paraíba colonial.

Infelizmente a documentação franciscana que contém a encomenda do silhar azulejar não foi encontrada, por falta de acessibilidade aos documentos da ordem, o

que impediu conhecimento sobre diversas questões suscitadas como os custos da mesma, as características iconográficas solicitadas no ato da encomenda e os períodos de espera. Questões não puderam ser minuciosamente respondidas ainda.

O encanto com o objeto propiciou a continuação do trabalho dentro da temática, mas em nível de doutoramento, pois a história se constitui de uma colcha de retalhos que vai se completando através dos tempos, das reflexões e dos estudos.



REFERÊNCIAS

6.1 – Fontes Impressas

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: s. r., 1997.

BORROMEO, Carlo. *Intrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introdução, Tradução e notas de Bulmaro Reves Coria. Cidade do México: Imprenta Universitária, 1985.

BORROMEO, Federico. *Sacred painting/ Museum*. Edição Bilíngue. Organização e Tradução de Kenneth S. Rothwell Jr. Cambridge, EUA & Londres: Harvard University Press, 2010.

DEMARNE, Michel. *Histoire sacrée de la Providence et de la conduite de Dieu sur les hommes...* 2 vols. Paris: Chez Guillaume Desprez & Jean Desessartz, 1728-1730. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 25 abr. 2012.

PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on sacred and profane images*. Tradução de William C. McCuaig. Los Angeles, EUA: The Getty Research Institute, 2012.

VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Constituições primeyras do Arcebispado da Bahia feytas, & ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteyro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas, e aceytas em o sinodo Diecesano que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707*. Lisboa Occidental : na Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719. Disponível em: <<http://purl.pt/>>. Acesso em: 15 set. 2013.

6.2– Bibliografia

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *A identidade da beleza: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2008.

ALMEIDA, Patrícia Roque de. *Apontamentos sobre a iconografia dos eremitas na azulejaria setecentista entre Douro e Minho*. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e técnicas do património. I série, vol. IV, pp 261-279. Porto, 2005.

AMARAL, Aracy. Da terra: Madeira e barro como suporte para a cor e o ouro. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão. Ensaio sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Giulio Carlo. *La retórica aristotélica y el barroco: El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca*. In *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, nº 96, 2010. ASSUNÇÃO, Paulo. “A reconstrução da cidade de Lisboa e os Tratados de arquitetura”. *Revista Integração*, ano XVI, 2010, n. 60, p. 15-33.

BAETA, Rodrigo Espinha. *O Barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*. Salvador: EDUFBA, 2012.

BAUMGARTEN, Jens & TAVARES, André. “O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas”. *Perspective: Versions Originales*, Paris, Institut National d’Histoire de l’Art, Centre National de la

Recherche Scientifique, n. 2, 2013. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/5538>>. Acesso em: 29 dez. 2014.

BAZIN, Germain. Iconologia religiosa barroca na Europa Central. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [1928].

BOHRER, Alex Fernandes. *Os diálogos de Fênix: fontes iconográficas, mecenato e circularidade no Barroco Mineiro*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

BORGES, Silvia B. G. & SOUZA, José Vitor de Araújo. “Luso-brasileiro: Análise de pinturas e painéis azulejares e seus modelos”. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*, Ouro Preto, 2006. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. CD-ROM.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [2001].

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004 [2001].

_____. *O que é História Cultural?* Tradução de Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [2004].

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Tradução de Armandina Puga. Lisboa: Presença, 1986 [1985].

CALMON, Pedro. *Figuras de azulejo: perfis e cenas da História do Brasil*. Ed. fac-similar. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2006 [1939?].

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. “A coleção fotográfica ‘Inventário da Azulejaria Portuguesa’ de João Miguel Santos Simões (1960-1968): objecto artístico, documento e memória”. *Varia Historia*, Belo Horizonte, PPGHIS-UFMG, vol. 24, n. 40, jul./dez. 2008, p.419-432.

CARVALHO, Joaquim Ramos. Confessar e devassar: a Igreja e a vida privada na Época Moderna. In *História da vida privada em Portugal*. 2011.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de. *...Por amor de Deus: representação das obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Restauro). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2007.

_____, Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de. *A pintura do azulejo em Portugal (1675-1725)*. Universidade de Lisboa: Tese de doutorado.

CAVALCANTI, Ivan. *Documentando a arquitetura religiosa no Brasil colonial: a linguagem expressa na iconografia azulejar dos conventos franciscanos do nordeste*. Anais do 3º Seminário Ibero-americano Arquitetura e documentação. Belo Horizonte, 2013.

CONCÍLIO de Trento. Decreto sobre a invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e sobre as imagens sagradas (1563). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A pintura: Textos essenciais*. Vol. 2: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 65-69 [1995].

CORREA, Ana Paulo Rebelo. “A gravura europeia e o estudo iconográfico da azulejaria portuguesa”. *Actas 3º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa, 2009.

CORREIA, Vergílio. “A Família Oliveira Bernardes”, *Águia*, n. 71-72, 1917, p. 207.

_____. “Azulejadores e Pintores de Azulejo de Lisboa”, *Águia*, n. 77-78, 1918, p. 178.

COSTA, Maria Alexandrina G. Martins. “Iconografia Antoniana: Contribuições para o estudo da sua génese”. *Actas 3º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa, 2009.

DENZINGER, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia*: manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres. Barcelona: Editorial Herder, 1963.

DIAS, Maria Cristina Vereza Lodiet al (orgs.). *Patrimônio azulejar brasileiro*: aspectos históricos e de conservação. Brasília: MinC, 2001.

D’ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Paris: Gallimard, 1985.

EUSÉBIO, Joaquim. “Subsídios para o estudo da utilização das gravuras como fonte iconográfica na azulejaria portuguesa do século XVIII– o ciclo de azulejos sobre a vida de Santa Clara da igreja do Convento do Lourçal”. *Actas 3º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa, 2009.

FLORES, Elio Chaves. “Dos ditos e dos feitos: História e Cultura Histórica. *Sæculum – Revista de História*, João Pessoa, DH/ PPGH/CCHLA/UFPB, n. 16, jan./jun. 2007, p. 83-102.

FREYRE, Gilberto. Sugestões para o estudo da História da Arte brasileira em relação com a de Portugal e das colônias. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, 1937, n. 1, p. 45-48. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/>

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da Consciência Histórica*. Tradução de César Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998 [1956].

GASPARINI, Graziano. A arquitetura barroca latino-americana: Uma persuasiva retórica provincial. In: ÁVILA, Affonso. *Barroco: Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*: Morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1986].

_____. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de António Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991 [1989].

GODOY, Rosa Maria. “A 3ª Geração dos Anais: Cultura Histórica e memória”. In: CURY, Cláudia Engler; FLORES, Elio Chaves & CORDEIRO JR., Raimundo Barroso (orgs.). *Cultura Histórica e Historiografia*: legados e contribuições do século 20. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010, p. ???.

GOMES, Pedro Rafael Neto. *A azulejaria em Portugal*. Lisboa: s.r., 2000.

GUERRA, Fernando. *A euforia das reconstruções após 1654*. Clio Arqueológica, nº 19 – vol. 2, p. 104-111, 2005.

KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la ilustración*. Tradução de?????. Madrid: s.r.,1955.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. “Hanna Levy Deinhard depois de Heinrich Wölfflin: do Formalismo à Sociologia da Arte”. In: BELCHOR, Luna Halabi; PEREIRA, Luisa Rauter & MATA, Sérgio Ricardo da (orgs.). *Anais do 7º Seminário Brasileiro de História da Historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha*. Ouro Preto: EdUFOP, 2013, p. 01-09. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://www.seminariodehistoria.ufop.br/>>. Acesso em: 29 dez. 2014.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEVY, Hannah. “A propósito de três teorias sobre o barroco”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, 1941, n. 5, p. 259-284.

_____. “Modelos europeus na pintura colonial”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, 1944, n.8, p. 07-66.

_____. Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 4, 1940, p. 143-154.

LIVRO dos Guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba. IN: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, SPHAN, n. 16, 1968, p. 252-304,

MACHADO, Zélia Maria de Oliveira. “Azulejo: Arte milenar de nossa cultura”. In: BRAGA, Márcia (org.). *Conservação e restauro*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

MATOS, Selma de Lemos Motta. *Proposta de tratamento documental do arquivo da brigada de estudos de azulejaria da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian*. Relatório de Pesquisa. Universidade Nova Lisboa, 2008.

MECO, José. *Azulejaria portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1989.

_____. “A expansão da azulejaria portuguesa”. *Oceanos*, Dossiê “Azulejos: Portugal e Brasil”, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n.36/ 37, out. 1998/ mar. 1999, p. 08-17.

_____, “Teotónio dos Santos”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

MENEZES, Eduardo Diatahi B. de. *O Barroco como cosmovisão matricial do êthos cultural brasileiro*. *Revista Ciências sociais*, 39-1, 2008, pp. 49-77.

NÓBREGA, Michael Douglas dos Santos. *O Barroco no Brasil: Culturas artística, histórica e historiográfica*. Monografia (Licenciatura Plena em História). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.

_____. *Ver, ler e sentir: Contribuições da estética relacional para o método iconológico de Erwin Panofsky*. *Revista estética e semiótica*, Brasília, vol. IV, jan/jun. 2014, p. 84-94.

OLIVEIRA, Carla Mary “S. Sobre o olhar, a arte e a história: questões para o historiador da arte”. *Saeculum – Revista de História*, João Pessoa, DH/ PPGH/CCHLA/UFPB, n. 21, jul./dez. 2009, p. 77-86.

_____. *O barroco na Paraíba: arte, religião e conquista*. João Pessoa: Ed. Universitária/ UFPB; IESP, 2003.

OLIVEIRA, Elza Regis de. *A Paraíba na crise do século XVIII: subordinação e autonomia (1755-1799)*. João Pessoa: Editora Universitária, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Capítulo I. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do Redescobrimento: arte barroca*. Fundação Bienal de SP. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 38.

PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1955].

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editora Presença, 1989.

PORTO, Maria Emília Monteiro. Cultura Histórica pós anos 70: entre dois paradigmas. In: CURY, Cláudia Engler. FLORES, Elio Chaves. CORDEIRO JR., Raimundo Barroso (orgs.). *Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20*. 1. ed. João Pessoa: Editora universitária/UFPB, 2010.

RIEGL, Aloïs. *The origins of Baroque Art in Rome*. Organização e tradução de Andrew Hopkins e Arnold Witte. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010 [1908].

SANTA'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: alma do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Comunicação Máxima, 1997.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

SERNA, Justo & PONS, Anaclet. *La historia cultural: autores, obras, lugares*. Barcelona: Akal, 2005.

SILVA, Hugo Ribeiro da. O Concílio de Trento e a sua recepção pelos cabidos das catedrais. In: GOUVEIA, Antônio Camões. BARBOSA, David Sampaio. PAIVA, José Pedro (orgs.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: Olhares novos*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil: 1500-1822*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

_____. “Iconografia lisboeta em azulejos no Brasil: Vistas de Lisboa em painéis de azulejos na cidade do Salvador”. *Oceanos*, Dossiê “Azulejos: Portugal e Brasil”, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n.36/ 37, out. 1998/ mar. 1999, p. 21-50.

SOULAGES, François. *Para una nueva filosofía de la imagen*. [En línea] Revista de Filosofía y teoría Política, 2008, p. 39.

SOUZA, Laura de Mello e; FURTADO, Junia Ferreira & BICALHO, Maria Fernanda (orgs.). *O governo dos povos*. São Paulo: Alameda, 2009.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. Tradução de Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1983 [1961].

THEODORO, Janice. “O barroco como conceito”. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, IFAC/UFOP, n. 4, dez. 1997, p. 21-29.

TRENTO. *O Sacrosanto e Ecumênico Concílio de Trento*. Lisboa. Tomo II, 1781.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1888].

_____. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr. 4. ed. 2. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1915].

6.3 – Sítios Eletrônicos Consultados

- Instituto Camões. Sítio institucional. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/>>.
- Infopedia. Enciclopédia digital *online*. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/>>.
- Apostolado Veritatis Splendor – Doutrina Cristã. Blog. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/>>.
- Web Gallery of Art. Sítio institucional. Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>.



7 – ANEXOS

7.1 *Imagens das obrasazulejares de autoriaatribuida a Teotónio dos Santos*



Figura 21: Igreja Matriz de São Tiago - Estômbar
Autoria: Teotónio dos Santos (atribuição)
Foto: Roseane Salema Cordeiro Carvalho – 2011



Figura 22: Detalhe da Igreja Matriz de São Tiago, Estômbar
Teotónio dos Santos (atribuição)
Foto: Roseane Salema Cordeiro Carvalho - 2011.



Figura 23: Escadaria nobre do hospital de São José, Lisboa
Teotónio dos Santos



Figura 24 - Viana do Castelo, Igreja da Misericórdia, Lisboa
Teotónio dos Santos

7.2 Imagens de autoria comprovada de Teotónio dos Santos



Figura 24: *Cenas da vida de José do Egito*. Mosteiro de São Gonçalo, Açores.

Foto: José M. S. Simões, 1963.

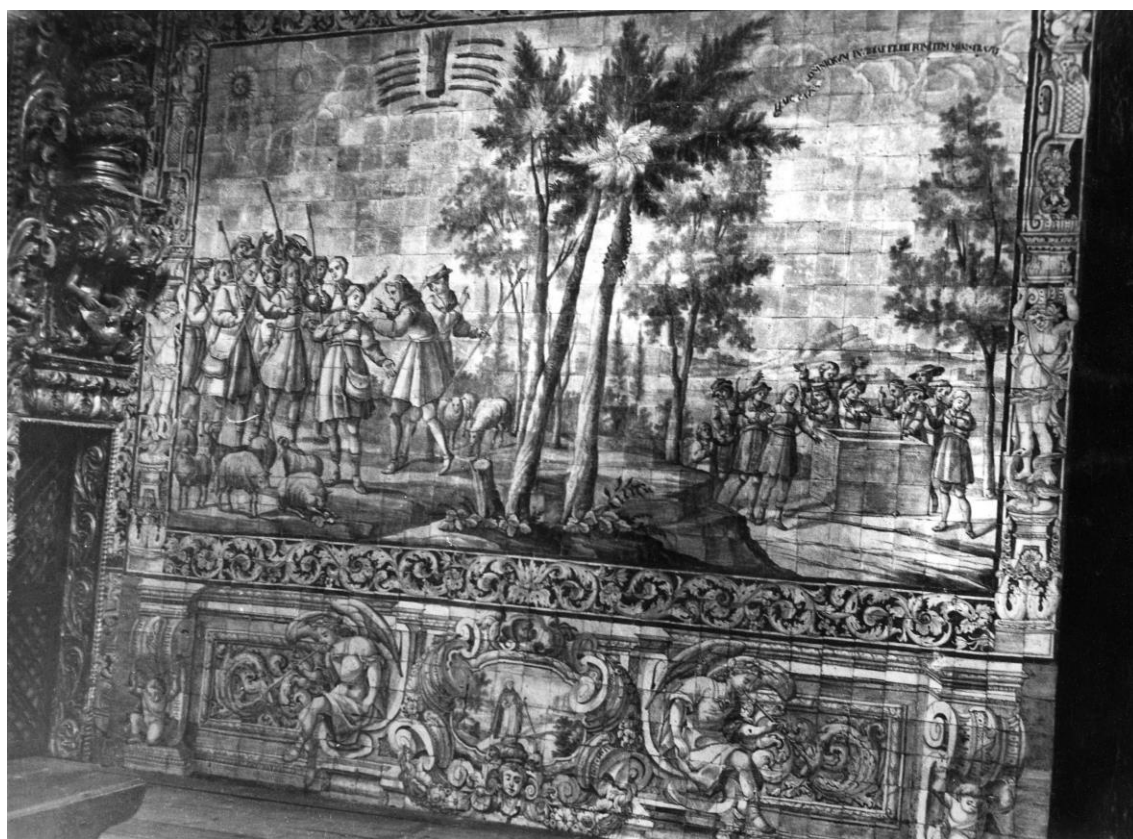


Figura 25: *Cenas da vida de José do Egito*. Mosteiro de São Gonçalo, Açores.

Foto: José M. S. Simões, 1963.



Figura 26: *José interpretando o sonho do faraó.* Mosteiro de São Gonçalo, Açores.

Foto: José M. S. Simões, 1960-1970.



Figura 27: *Triunfo de José*. Mosteiro de São Gonçalo, Açores.

Foto: José M. S. Simões, 1960-1970.

7.3 Documentação do Arquivo Histórico Ultramarino acerca de edificações religiosas na Paraíba

QUADRO 3
DOCUMENTAÇÃO DO ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO
ACERCA DE EDIFICAÇÕES RELIGIOSAS NA PARAÍBA

NÚMERO DO DOCUMENTO	TIPO	ANO	ACERCA DE...
49	Carta	1662	Reedificação da Igreja Matriz
64	Consulta	1664	Recuperação das fortificações da Paraíba
78	Carta	1671	Reedificação e ornamentação da Igreja Matriz
96	Consulta	1675	Termino da construção da igreja de Nossa Sra. das Neves
117	Consulta	1683	Reedificação do engenho Reis magos
118	Consulta	1683	Reedificação do engenho São Gonçalo
119	Consulta	1683	Reedificação do engenho Tibiri de Cima
169	Parecer	1690	Reedificação do Forte de Cabedelo
197	Carta	1696	Edificação da cadeia
210	Consulta	1697	Obra da cadeia e casas da câmara da cidade
258	Consulta	1703	Reedificação da Igreja Matriz de Nossa Sra. Do Rosário
266	Consulta	1704	Problemas com a obra do Forte de Cabedelo
298	Carta Régia	1709	Pregão com a obra da capela-mor e torre de Nossa Sra. Das Neves
317	Carta	1710	Planta da cadeia da vila de Goiana e falta de rendimentos para edificação
463	Carta	1725	Construção de uma capela para os presos rezarem
480	Carta	1725	Despesas referentes às obras da Fortaleza de Cabedelo
485	Carta	1725	Igreja de Nossa Senhora do Ó
512	Requerimento	1726	Confirmação da Sesmaria onde se pretende edificar uma ermida
525	Carta	1726	Sobre as obras de recuperação da Fortaleza serem feitas com índios e soldados de companhias pagas
535	Carta	1726	Solicitação de um toldo para a referida igreja
560	Requerimento	1728	Edificação de um colégio e uma igreja jesuíta
571	Carta	1729	Andamentos das obras da fortaleza do Cabedelo
702	Carta	1733	Solicitação de um toldo, um órgão e um sino grande para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo
711	Carta	1733	Recebimento da relação dos materiais
752	Carta	1734	Remessa anual dos vinte mil cruzados para as obras na fortaleza do Cabedelo
755	Carta	1734	Arrematação de obras da capela-mor da igreja Matriz
770	Consulta	1735	Solicitação de ornamentos para o Convento da Reforma de Nossa Sra. do Carmo da Paraíba
791	Carta	1736	Sobre obras da cadeia e fonte de Tambiá
792	Carta	1736	A respeito da finalização da obra da capela-mor da matriz
795	Carta	1736	Requerimento dos irmãos da Confraria de Nossa Sra. Do Amparo, solicitando uma esmola para a obra da igreja

806	Consulta	1736	Solicitação de ornamentos para os três altares da igreja
835	Carta	1738	Sobre o recebimento de material ornamental e a importância dos mesmos
868	Requerimento	1738	Solicitação de obras para a igreja matriz de São Pedro e São Paulo
869	Requerimento	1738	Solicitação de ajuda de custo
956	Consulta	1742	Solicitação de dinheiro para a obra do altar do mártir São Sebastião
967	Provisão	1742	Envio do engenheiro Luíz Xavier Bernardo para acompanhar as obras da fortificação na Paraíba
1035	Carta	1744	Sobre trabalhadores nas reedificações da igreja matriz de Nossa Sra. Da Purificação e S. Gonçalo
1044	Carta	1744	Resposta da questão dos trabalhadores
1060	Carta	1744	Acerca dos trabalhos de talha do altar de São Sebastião da igreja da Paraíba, fonte de Tambiá, cadeia e outras obras
1085	Carta	1744	Sobre os atrasos nas obras de decoração em talha e na falta de verbas
1094	Carta	1744	Solicitação de ornamentos e dois colaterais da Igreja da Misericórdia
1177	Consulta	1746	Solicitando construção de um anexo à igreja dos padres jesuítas
1225	Carta	1747	Solicitando construção de um capela defronte da cadeia
1560	Requerimento	1747	Solicitando conceder ornamentos para a igreja matriz de Mamanguape
1655	Requerimento	1761	Conclusão da capela-morta da Igreja Matriz
250	Carta	1762	Situação de edificações da capitania e necessidade de reedificação e a arrematação dos contratos de pedreiros e carpina
1708	Carta	1763	Pagamento dos índios que trabalham na Fortaleza
1723	Carta	1764	Falta de ornamentos para a capela da fortaleza do Cabedelo
1729	Carta	1764	Sobre o estado da fortaleza e quanto aos ornamentos
1829	Requerimento	1767	Solicitando à ordem para entregar a esmola para as obras da igreja
1830	Requerimento	1767	Solicitação de esmolas para o término da construção da capela da Irmandade de Nossa Sra. Mãe dos Homens
2095	Carta	1781	Ajuda para sanar dívidas relativas à construção da igreja do Carmo
2096	Ofício	1781	Necessidade de se reedificar a Alfândega da cidade
2144	Ofício	1785	Construção de uma fonte nova.

Fonte: Catálogo do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa – Documentos relativos à Paraíba.

