

## UM ARTÍFICE RECIFENSE NA PARAÍBA COLONIAL? INDÍCIOS DA AUTORIA DO FORRO DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO<sup>1</sup>

Carla Mary S. Oliveira  
PPGH-UFPB  
Doutora em Sociologia  
<<http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/>>

*“Pictoribus atque poetis, quod libet audendi semper fuit potestas.”<sup>2</sup>*  
Horacio, *Arte Poetica*.

**RESUMO:** Até hoje permanece desconhecida a autoria da pintura ilusionista *Glorificação dos Santos Franciscanos* ou *Glorificação de São Francisco*, que adorna o forro da nave central da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba, conjunto arquitetônico considerado o ápice da Escola Franciscana do Nordeste por Germain Bazin, bem como sua correta datação - que oscilou consensualmente entre 1760 e 1765. Ao longo da segunda metade do século XX sua produção foi atribuída a alguns artífices da Escola Baiana de pintura do século XVIII, especialmente a José Joaquim da Rocha ou um de seus aprendizes, mas tal fato carece de comprovação documental e, de modo mais contundente, de fundamentação estilística em comparação às obras certamente produzidas pelo mestre baiano ou seus seguidores. Este trabalho pretende demonstrar, através do uso do conceito de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, que o autor da pintura é outro: um artífice recifense de final do setecentos, Manoel de Jesus Pinto, considerado de segunda linha em Pernambuco, ex-aprendiz de João de Deus e Sepúlveda, e cuja atuação no convento paraibano se justificaria pela circulação de indivíduos, serviços e mercadorias entre a Capitania Anexa da Paraíba e a Vila do Recife de fins do século XVIII e começos do XIX.

Talvez uma das pinturas mais belas do Barroco paraibano seja a do forro da nave da igreja conventual franciscana, em João Pessoa. O próprio conjunto arquitetônico que a abriga já foi definido por Germain Bazin como o ápice da Escola Franciscana do Nordeste<sup>3</sup>, e tal título se justifica quando o passante chega a seu adro monumental e estanca embevecido diante de sua majestade, como que tomado pela vertigem estética de Stendhal<sup>4</sup>. Até mesmo o modernista Mário de Andrade sentiu tal perplexidade, ao visitar o prédio no início dos anos 30 do século passado<sup>5</sup>.

O Convento de Santo Antônio da Paraíba, fundado em 1589, foi obra de várias gerações, e a versão que hoje existe é fruto das reformas, ampliações e aprimoramentos executados ao longo dos séculos XVII e XVIII a mando dos guardiões da ordem e dos terceiros. O descaso que sofreu na primeira

---

<sup>1</sup> Devo agradecer a inspiração para este artigo a José Neilton Pereira, que através de seu texto de qualificação de pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco - do qual fiz parte da banca examinadora em maio de 2008 - me apresentou ao artífice pernambucano Manoel de Jesus Pinto e à sua pintura no nártex da Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife.

<sup>2</sup> “Aos pintores e poetas o poder de ousar sempre foi justo”.

<sup>3</sup> BAZIN, 1983, p. 149.

<sup>4</sup> A Síndrome de Stendhal se constitui num conjunto de sensações descritas pelo escritor francês quando visitava Firenze em 1817: vertigens, desorientação e perda de identidade, associadas a um profundo mal-estar físico, tudo motivado pela emoção de estar frente a frente com obras de arte sublimes. Hoje se constitui até em especialidade clínica da psiquiatria, que em Firenze chega a atender uma média de 10 a 12 casos anuais no Hospital de Santa Maria Nuova (COLI, 2004; MANGIERI, 2008).

<sup>5</sup> ANDRADE, 1976, p. 313-314.

metade do século XX deixou marcas indeléveis no imaginário local, já que os pessoenses há décadas chamam seu templo principal de “Igreja de São Francisco”<sup>6</sup>.

Possivelmente essa “escolha” se explique justamente pela pintura do forro da nave da igreja conventual, que sempre se manteve em boas condições de conservação, sem nunca ter passado por restauro, e onde São Francisco de Assis tem lugar de destaque não só no medalhão central, como também nos quatro medalhões menores que mostram episódios marcantes da vida do fundador da ordem seráfica.

Essa pintura traz detalhes que podem até ser entendidos como enigmáticos, posto que está repleta de citações pouco respeitadas à hierarquia eclesiástica romana, bem como de alegorias visuais que perderam, para os observadores do século XXI, a bagagem simbólica de raízes tridentinas que constituía seu sentido primeiro.

Medindo cerca de 312 metros quadrados e com detalhados efeitos *trompe l’oeil*<sup>7</sup>, esse forro motiva, desde meados do século XX, disputas e refregas entre especialistas brasileiros quanto à sua autoria: o Cônego Florentino Barbosa, primeiro paraibano a estudar o Barroco local de forma sistemática, acreditava ser o bracarense José Soares de Araújo o seu artífice<sup>8</sup>; José Luiz da Motta Menezes<sup>9</sup>, Carlos Ott<sup>10</sup> e Antonio Luiz D’Araújo<sup>11</sup> afirmaram ter sido José Joaquim da Rocha - personagem fulcral e fundador da Escola Baiana de Pintura do século XVIII - o autor do teto; já Octacílio Nóbrega de Queiroz<sup>12</sup> lançou a hipótese de o forro ter sido ornado, na verdade, pelo baiano José Teófilo de Jesus - discípulo e protegido de Rocha que entre 1794 e 1801 (ou 1807) estudou em Lisboa e Roma às expensas do seu mestre<sup>13</sup>. Nenhuma dessas teorias buscou justificar-se nos detalhes formais e de estilo presentes na pintura. São hipóteses vazias no que se refere, inclusive, à análise da circulação de artífices nas Capitânicas do Norte do Estado do Brasil entre fins do XVIII e primeiras décadas do XIX. Mesmo o nome do baiano José Joaquim da Rocha é aventado simplesmente com base nas semelhanças temáticas de algumas pinturas que comprovadamente fez para os franciscanos no

<sup>6</sup> Apesar de o orago da Igreja ser, comprovadamente, Santo Antônio de Pádua, já que são cenas da vida e dos milagres do frade português que ilustram o teto do altar-mor, a população pessoense, desde há muito, denomina a Igreja como “de São Francisco”. Possivelmente isso ocorreu pelo fato de as cenas alusivas aos milagres de Santo Antônio terem sido encobertas por tinta azul numa desastrosa reforma que substituiu o altar-mor barroco carcomido pelos cupins por outro, de feições neoclássicas, na primeira década do século XX e cujo equívoco só foi corrigido na restauração do prédio pelo IPHAN, concluída em 1989. Em 1935, o Cônego Florentino Barbosa ainda se referia à Igreja como “de Santo Antônio” e citava com pesar a reforma do altar-mor e a pintura sobre as imagens do forro, em artigo publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano. O Convento, no entanto, sempre foi conhecido por sua invocação original. BARBOSA, 1935, p. 14.

<sup>7</sup> Literalmente, “engana a vista”. Efeito comum na pintura barroca executada em tetos, que tenta utilizar todos os artifícios possíveis de luz, sombra e perspectiva para criar a ilusão de que a estrutura arquitetônica que a contém é, na verdade, uma janela para um outro mundo, abrindo-se para as hostes celestes.

<sup>8</sup> BARBOSA, 1953, p. 46.

<sup>9</sup> MENEZES, 1977, p. 67.

<sup>10</sup> OTT, 1989, p. 20.

<sup>11</sup> D’ARAÚJO, 2000, p. 110.

<sup>12</sup> QUEIROZ, 1973.

<sup>13</sup> OTT, 1961, p. 95. VALLADARES, 1969, p. 193; D’ARAÚJO, 2000, p. 112.

convento de Olinda, apesar de haver uma evidente diferença de estilo entre essas obras e o forro da Paraíba e de nunca ter sido encontrado documento algum que apontasse essa possibilidade.

### **A conjuntura paraibana em fins do XVIII: a dependência a Pernambuco**

A Paraíba vivia uma situação *sui generis* na segunda metade do século XVIII, pois subordinada a Pernambuco como Capitania anexa perdera sua autonomia administrativa nos assuntos relacionados à Corte e sua economia se arrastava sofrivelmente desde a expulsão dos neerlandeses, tentando espremer o último sumo de uma produção açucareira reduzida, que via seus mercados se restringirem paulatinamente. No entanto, a arte da construção e decoração barrocas era tocada adiante com vigor nos prédios religiosos da cidade. Os franciscanos aprimoravam e embelezavam sua casa, os carmelitas seguiam na reforma da igreja conventual e construção da igreja dos terceiros, além de tocarem as obras da igreja e do hospício em Lucena, ao norte da foz do Paraíba, e os beneditinos, por sua vez, ampliavam suas propriedades na várzea do Paraíba, melhoravam a infra-estrutura de seu mosteiro e enriqueciam com o trabalho de seus escravos...

É possível considerar que o ato administrativo que extinguiu o governo local e submeteu a Capitania da Paraíba à de Pernambuco, uma Resolução Real datada de 29 de dezembro de 1755, quase dois meses depois do terremoto que devastou Lisboa em 1º de novembro do mesmo ano, tenha sido apenas uma dentre inúmeras outras medidas que tinham por objetivo diminuir as despesas da Coroa no além mar, com o intuito de concentrar os gastos do Tesouro na reconstrução da capital do Império, tarefa a que o Marquês de Pombal se dedicou com extremo afincamento por vários anos.

Levando-se em conta que a decadência econômica da Paraíba já se arrastava desde o século anterior, e que essa decisão administrativa poderia ter sido tomada bem antes - e não deve ter ocorrido apenas por interesses e acordos políticos e um pesado jogo de influências na Corte - não é de se estranhar que o cataclismo que se abateu sobre o Reino a precipitasse. E é justamente esse ato administrativo de subordinação da Paraíba a Pernambuco que deve ter tido importância determinante num aspecto relacionado ao Barroco paraibano e às obras e aprimoramentos que se desenvolviam nos conventos, igrejas e capelas locais na segunda metade do XVIII e duas primeiras décadas do XIX: a crescente circulação de artífices entre a Vila do Recife e a Cidade da Paraíba, situação mais do que plausível naquele contexto econômico e social, muito mais do que a importação de profissionais habilitados da metrópole ou mesmo da Bahia, atentando-se à penúria econômica por que passava a Capitania, condição que devia rebater diretamente sobre as verbas disponíveis para a contratação de artífices, limitando de forma significativa as opções dos contratantes.

Documentalmente, há um problema de fundo quanto à comprovação dessa circulação de artífices: os registros, ao menos aqueles referentes à congregação franciscana, desapareceram completamente, restando apenas seu *Livro dos Guardiães* [sic], depositado no Arquivo Provincial dos Franciscanos do

Recife e transcrito por Frei Venâncio Willeke, O.F.M., na década de 60 do século passado<sup>14</sup>, que é totalmente omissa quanto aos nomes dos executores das empreitadas de pintura no convento. Resta, portanto, apelar para a análise estilística das obras barrocas existentes na Paraíba - especialmente no caso das pinturas de forros, quadros e retábulos - como alternativa para a identificação de seus autores, através da comparação com pinturas existentes nos centros urbanos mais próximos, especialmente o Recife.

### **O forro monumental da Paraíba: suas características estilísticas, imagens e alegorias**

A profusão de cenas e personagens do forro franciscano de João Pessoa certamente é uma de suas primeiras características a ser notada por quem adentra a nave da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Personagens alegóricas, querubins, serafins, arcanjos, bispos, cardeais e papas misturam-se à Santíssima Trindade, mártires da ordem, Nossa Senhora, o próprio São Francisco de Assis e pessoas que com ele conviveram e testemunharam os principais momentos de sua vida.

Assim como vários outros elementos decorativos do convento, a pintura do forro da nave tem clara influência rococó, o que pode ser identificado tanto pelos *rocaille*<sup>15</sup> do emolduramento de cartelas, medalhões e outros detalhes decorativos, como pela suave paleta de cores que o artífice utilizou, indo do rosa desbotado, quase salmão, ao verde frio, dos marrons terrosos aos azuis acinzentados, dos encarnamentos róseos ao púrpura das vestes eclesiásticas, passando pelo amarelo pálido. O efeito *trompe l'oeil* é executado com maestria nesta obra, mostrando arcos, colunas, cornijas, balcões, cartelas, volutas, óculos e rocalhas que preenchem o espaço entre cinco medalhões: um de maiores dimensões e praticamente elíptico, ao centro do forro, contendo uma alegoria sobre a ordem franciscana; e quatro menores - um junto ao arco cruzeiro, um sobre o coro, um próximo púlpito e outro próximo ao arco da capela dos Terceiros - que trazem cenas da vida do *poverello d'Assis*<sup>16</sup>. Auxiliando a decoração destes elementos arquitetônicos, aparecem guirlandas e vasos de vetustas flores avermelhadas. Em cada uma das quinas do forro há também um pequeno medalhão ovalado, ao estilo de um camafeu de tons azulados e moldura de elaborada rocalha avermelhada, mostrando um pequeno querubim portando diferentes instrumentos penitenciais. Acima destes camafeus, serafins que apóiam escudos - também de formato *rocaille* e com monogramas dourados alusivos aos nomes de Maria e Jesus e símbolos franciscanos - tocam trombetas, das quais saem fitas com dísticos em latim.

---

<sup>14</sup> WILLEKE, 1966.

<sup>15</sup> Literalmente, “rocha artificial”. Como termo arquitetônico indica a ornamentação com motivos de conchas de vieira e desenhos dela derivados através da livre estilização assimétrica, de uso corrente a partir da primeira metade do século XVIII. Este tipo de ornamentação dominou o repertório formal do estilo rococó também na periferia colonial, especialmente através da circulação de gravuras e tratados de origem francesa sobre a arquitetura setecentista, profusamente reeditados e que se tornaram elementos chave para a formação de artífices na América portuguesa. Sobre o rococó religioso no Brasil, ver o trabalho de Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira (2003).

<sup>16</sup> Forma carinhosa pela qual contemporâneos de São Francisco o chamavam e que, entre seus devotos, se perpetuou até nossos dias. Literalmente, pode ser traduzida como “pobrezinho de Assis”.

Em síntese, tratam-se de elementos comuns em pinturas do barroco tardio com influências rococó executadas em vários forros de igrejas no Brasil de fins do XVIII ou começos do XIX. Na verdade, não fogem a um repertório iconográfico que pode ser encontrado em Minas Gerais, no Rio de Janeiro, na Bahia ou em Pernambuco. O que essa obra torna única é a maneira como alguns de seus personagens aparecem, especialmente os bispos, cardeais e papas da balaustrada em torno do medalhão central, como também as personagens alegóricas representando os continentes em que os franciscanos atuavam - essas situadas na parte inferior da cena principal do forro.

### O medalhão central

Consensualmente nomeada pelos estudiosos brasileiros como *Glorificação dos Santos Franciscanos* ou *Glorificação de São Francisco*, a cena do medalhão central do forro da Igreja de Santo Antônio é plena de significados alegóricos. No alto da imagem, a Santíssima Trindade - incluindo o Deus Pai personificado - e a Virgem Maria - que traz numa das mãos uma bandeira com o brasão da ordem seráfica e na outra um ramalhete de lírios brancos, alegoria de sua pureza - rodeados por uma profusão de querubins, abençoam São Francisco de Assis, que por sua vez derrama raios luminosos de seu peito aos quatro cantos do mundo onde atuavam os franciscanos.

À volta do santo da Úmbria estão quatro pares de personagens: santos mártires franciscanos ladeando mulheres ajoelhadas, vestidas com trajes alusivos à Europa, à África, à América e à Ásia, todos flutuando em nuvens que pairam suspensas sobre um terreno pontilhado com alguns arbustos que se perde na bruma do horizonte.

Os frades franciscanos representados na cena são Santo Antônio de Pádua - ou de Lisboa, como preferem os portugueses - que atuou no norte da Itália por ordens diretas de S. Francisco, apesar de desejar ardentemente missionar na África; um dos santos mártires do Marrocos, que com suas mortes inspiraram a vocação franciscana de Santo Antônio e fizeram-no deixar os agostinianos de Coimbra, ingressando na Ordem dos Frades Menores; São Francisco Solano, que teve atuação destacada como língua na América espanhola, entre



o Peru e a Argentina; e um dos mártires franciscanos do Japão.

---

**Fig. 1** - *Glorificação dos Santos Franciscanos* ou *Glorificação de São Francisco*, medalhão principal do forro da nave da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.

Madeira policromada, autoria incerta; décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.

Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

Tal cena seria banal - e chega mesmo a ser tema comum nas pinturas franciscanas de algumas igrejas coloniais do Nordeste brasileiro<sup>17</sup> - não houvesse claramente uma diferença de atitude entre os frades ali representados: Santo Antônio e o mártir asiático olham diretamente para a Santíssima Trindade e a Virgem, pouco se importando com o que fazem as mulheres ajoelhadas a seus pés. Europa e Ásia podem ser vistas, assim, como continentes em que a Fé cristã não necessitava de tanta vigilância, afinal. No caso de América e África, no entanto, os mártires agem de outro modo: fitam diretamente as mulheres a seus pés, com a mão direita levantada, como se através de seus olhares e deste gesto pudessem controlá-las frente à tríade celeste, à mãe de Deus e ao fundador da ordem seráfica. Outro detalhe sinaliza para uma distinção em relação à Ásia: enquanto os outros três mártires seguram cruces ou crucifixos, o asiático sustenta uma coluna de pedra com o braço esquerdo, possivelmente uma alusão à origem do cristianismo nas terras de Abraão.

### ***As cenas da vida de São Francisco***

Os quatro medalhões menores que complementam a decoração do forro da nave são mais descritivos e dizem respeito aos principais momentos da vida de São Francisco de Assis: seu nascimento; o momento em que se despe e abandona a vida mundana, ainda na juventude, contrariando a vontade de seu pai; a aposição dos estigmas; e o momento em que seu corpo é exumado para o traslado de San Giorgio à Basílica de Assis recém-construída.

A cena do nascimento de São Francisco é mostrada como uma clara alusão à manjedoura de Jesus. A já grisalha mãe de Francisco, Pica, aparece exausta, apoiada por uma criada, enquanto uma segunda serviçal toma conta do menino recém-nascido - deitado sobre o feno de uma estrebaria e com uma auréola brilhando em torno de sua diminuta cabeça - enquanto uma terceira mulher sai pela porta, talvez para avisar outras pessoas do acontecido. A composição inclui também um potro branco a observar o nascimento, tudo emoldurado por uma rocalha de tom amadeirado, sustentada por dois jovens apoiados em vãos de uma estrutura composta por largas volutas. Em cada um dos lados do medalhão, um bispo com sua mitra e cajado, ambos sentados despreocupadamente sobre a continuação das mesmas volutas, com as pernas a balançar jocosamente no vazio. No fechamento do arco que surge por detrás do medalhão, uma cartela acinzentada contém uma estrela de sete pontas, alusão alegórica à predestinação de Francisco às coisas da fé.

---

<sup>17</sup> O que motivou a equivocada atribuição da autoria desta pintura ao baiano José Joaquim da Rocha.



**Fig. 2** - Cena do nascimento de São Francisco. Detalhe do forro junto ao arco cruzeiro do altar-mor, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

A renúncia aos bens paternos pelo jovem Francisco é mostrada em outro medalhão, sobre o púlpito, no lado direito da nave. A imagem, também emoldurada por uma rocalha amadeirada, é sustentada graciosamente por dois querubins, e nela aparece o santo italiano seminu, ajoelhado, entregando suas vestes ao bispo de Assis, a contragosto do pai, que gesticula profusamente às suas costas e tenta demover o filho da vocação pela pobreza e pela vida religiosa. Nos balcões ao lado do medalhão, dois papas ricamente paramentados, sentados sobre o parapeito e também com as pernas soltas no ar. Na cartela de fechamento do arco por trás do medalhão, um ramo de lírio com duas flores lembra a pureza e castidade do jovem bem nascido que abandonava a vida mundana, interessado que estava somente nas coisas do espírito e no auxílio aos necessitados.



**Fig. 3** - Cena da renúncia às riquezas. Detalhe do forro à direita do púlpito, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX. Foto de Carla Mary S. Oliveira (2005).

A aposição dos estigmas, fato que teria ocorrido cerca de dois anos antes da morte de Francisco, selando definitivamente sua aliança com Deus, aparece no terceiro medalhão, sobre o coro, ricamente emoldurado por rocalhas douradas, também sustentado sobre os ombros de dois jovens que se apóiam em volutas douradas, tendo ao lado outros dois bispos sentados com as pernas a balançar no vazio. A visão de São Francisco, de um Jesus alado e crucificado, cercado de anjos e em meio a uma nuvem



mística, enquanto raios avermelhados saem de seus estigmas e marcam os mesmos sinais nas mãos, pés e flanco do frade italiano, é tema recorrente na iconografia seráfica<sup>18</sup>, e serve para reforçar a missão evangelizadora que a ordem tomara para seus membros, a partir da predestinação de seu fundador. Por detrás do medalhão, outro arco, sustentado por colunas de travertino esverdeado e capitéis dourados, encimado por uma cartela acinzentada contendo um sol sorridente, que pode ser considerado como uma alusão alegórica ao Evangelho e à iluminação decorrente dos ensinamentos de Jesus.



**Fig. 4** - Cena da estigmatização. Detalhe do forro acima do coro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

A última passagem da vida de Francisco registrada no forro é, na verdade, um episódio *post-mortem*: a exumação de suas relíquias para o traslado à Basílica de Assis. A composição paraibana foge um pouco das representações usuais da cena, pois o santo aparece como que ressurreto, de pé, encarando de olhos abertos e face esbranquiçada três homens estupefatos: o papa Gregório IX, ajoelhado, o bispo de Assis e o superior dos franciscanos, que comprovam a preservação do corpo do santo, cerca de quatro anos após seu sepultamento. Uma rocalha amadeirada delimita a reprodução do milagre final de Francisco, apoiada por dois querubins e tendo de cada lado um papa sentado no parapeito dos balcões que complementam a pintura de efeito ilusionista. No alto do arco por detrás do medalhão, outra cartela, com um ramo de folhas de acanto, arbusto mediterrâneo tradicionalmente associado à ressurreição e à vida eterna.

<sup>18</sup> As representações mais antigas desta passagem da vida de São Francisco são aquelas feitas por Giotto da Bondone, tanto no afresco de uma das paredes laterais da Basílica Superior de Assis, na Úmbria, assim como no retábulo confeccionado para o altar da Igreja de São Francisco em Pisa, que desde 1813 faz parte do acervo do Louvre, em Paris. O afresco data da última década do século XIII, e o retábulo, de alguns poucos anos depois, sendo quase que uma reprodução do afresco de Assis. Na verdade, foi Giotto que estabeleceu o padrão para a representação dessa cena desde então, e ela aparece com as mesmas características em pinturas, breviários, gravuras e azulejos produzidos nas mais diferentes localidades do Ocidente cristão desde então.



**Fig. 5** - Cena da exumação. Detalhe do forro à esquerda do arco de entrada da capela dos Terceiros, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX. Foto de Carla Mary S. Oliveira (1999).

### ***Elementos complementares e decorativos***

Analisados os detalhes principais do forro monumental, é preciso atentar também para seus personagens complementares: os querubins, arcanjos, bispos, cardeais e papas que povoam o contorno da pintura, apoiando medalhões e guirlandas de flores, chamando a atenção para cartelas, ou simplesmente preenchendo espaços arquitetônicos.

Os religiosos que estão representados fora do medalhão central não parecem aludir a nenhum personagem em particular, apesar de portarem as insígnias que possibilitam a identificação de seus cargos eclesiásticos. Sugerem muito mais uma crítica franciscana à vaidade e hedonismo dos altos cargos da Igreja Romana, referindo-se inclusive ao abandono da missão apostólica através do emblemático uso do número doze: quatro bispos, quatro cardeais e quatro papas. Tal representação, em que todos estes altos dignitários de Roma aparecem em posições totalmente inusitadas, displicentemente sentados em volutas e parapeitos e com suas pernas a balançar no vazio, somente seria possível numa comunidade periférica<sup>19</sup> como a da Paraíba, onde o controle sobre o discurso visual de inspiração tridentina se dava mais frouxamente, graças às distâncias, dificuldades de locomoção inerentes à época e, por que não, população diminuta e pouco versada nos dogmas da fé. Apesar de ferino e mordaz, este discurso alegórico dificilmente seria percebido por todos que o observassem.

<sup>19</sup> Utilizo aqui a concepção de centro/ periferia na produção artística desenvolvida por Carlo Ginzburg (1991, p. 5-117).



**Fig. 6** - Detalhe do forro à esquerda do arco de entrada da capela dos Terceiros, com destaque para o papa da esquerda, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.  
Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.  
Foto de Carla Mary S. Oliveira (2003).



**Figs. 7 e 8** - Bispos sentados ao lado, respectivamente, dos medalhões do nascimento e da estigmatização de São Francisco, detalhes do forro da nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.  
Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.  
Foto de Carla Mary S. Oliveira (2001)

Os serafins que entoam suas trombetas também trazem mensagens significativas. Os que estão próximos à cena do nascimento de São Francisco aparecem de pé, sobre densas nuvens. A seus pés apóiam-se escudos de decoração rococó, um com o monograma associado a Jesus, o outro com o monograma de Maria. De suas trombetas saem os dísticos latinos “*Jesu dulcis memoria*” (“doce lembrança de Jesus”) e “*et macula non est in te*” (“e em ti não há mácula”). Os que estão sobre o coro, ao lado do medalhão da estigmatização, repetem o mesmo padrão iconográfico, trazendo nos escudos símbolos franciscanos, e de suas trombetas jorram as frases “*Terra in qua haec Religio Stat, terra sancta est*” (“é santa a Terra em que esta religião está”) e “*Stigmata Dii Jesu in corpore meo porto*” (“trago em meu corpo os estigmas de Jesus”). Tratam-se, obviamente, de mensageiros cuja tarefa é reforçar a ligação entre São Francisco e Jesus Cristo, lembrando sua predestinação - daí a associação com o

nascimento do italiano numa improvável manjedoura - e aliança definitiva com a palavra divina através da aposição dos estigmas.



**Figs. 9 e 10** - Serafins próximos ao medalhão do nascimento de São Francisco, detalhes do forro da nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.

Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.

Foto de Carla Mary S. Oliveira (2001)

Os pequenos camafeus azulados dos cantos do forro, emoldurados por uma complexa rocalha avermelhada, trazem querubins que lembram os fiéis, frades e noviços da necessidade da penitência, portando cada um deles os instrumentos adequados para sua correta execução: um terço, um cilício<sup>20</sup>, uma disciplina<sup>21</sup> e um livro de orações - ou evangelho. São imagens que mostram a necessidade de uma expiação física que acompanhe a meditação e a oração. Somente as quatro formas de penitência, praticadas em conjunto, parecem ser desejáveis, marcando não só no espírito, mas também no corpo o arrependimento pelos pecados.



**Fig. 11** - Querubim com cilício. Detalhe do forro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba.

Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.

Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).



**Fig. 12** - Querubim com terço. Detalhe do forro, nave principal da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. Madeira policromada, autoria incerta, décadas finais do século XVIII ou inícios do XIX.

Foto de Carla Mary S. Oliveira (2006).

<sup>20</sup> Corda rústica ou corrente de ferro, repleta de pontas eriçadas, que os penitentes amarram em volta da cintura, da coxa ou do braço, diretamente sobre a pele, autflagelando-se como meio de expiação de maus atos, vícios, pecados ou tentações.

<sup>21</sup> Nome atribuído, no meio cristão, ao pequeno chicote com pequeníssimas bolas de ferro afixadas à ponta de seus cordames de couro, usado para autopenitência entre religiosos e fiéis. O uso do cilício e da disciplina não era incomum entre os religiosos de diversas ordens e congregações católicas desde a Idade Média, apesar de existir todo um conjunto de regras para seu uso, que incluíam, principalmente, a permissão explícita do superior conventual para a execução da penitência.

### Indícios de autoria: um recifense na Paraíba?

Já que não existem nos arquivos - ao menos não foram encontrados até agora - documentos sobre a encomenda e contratação de artífices para a execução do forro da igreja conventual franciscana de João Pessoa, é factível tentar identificar seu executor através da comparação de suas imagens com outras obras cuja autoria esteja documentada, existentes nos centros urbanos mais próximos da antiga Cidade da Paraíba. Tomemos, pois, essas imagens como documentos.

Assim, o foco irradiador dessa mão-de-obra especializada mais próximo é, sem dúvida alguma, Pernambuco. Lá havia, entre meados do XVIII e inícios do XIX, um fervilhante cenário no que se refere à execução de trabalhos decorativos nas igrejas conventuais e de irmandades leigas, especialmente no Recife<sup>22</sup>. Mestres de obras, engenheiros militares, pedreiros, entalhadores, pintores e douradores disputavam as encomendas com base no estabelecimento do prestígio pessoal - através, inclusive, da participação nessas irmandades - e do reconhecimento de suas qualidades artísticas e técnicas através dos serviços que executavam.

Lembrando que na segunda metade do XVIII a Paraíba estava subordinada a Pernambuco, na condição de Capitania anexa, não é de todo absurdo afirmar que deveria haver também um prolífico tráfego desses profissionais entre a Vila do Recife e a Cidade da Paraíba. Na verdade, seria de se espantar se ele não houvesse acontecido de fato.

Além disso, como urbe periférica - condição que decorria tanto de sua subordinação política quanto de sua crise econômica - a Paraíba não deveria ter meios suficientes para contratar os artífices recifenses mais destacados. Ou seja, os autores das pinturas executadas na cidade entre fins do XVIII e começos do XIX deveriam ser os artífices de segunda linha, menos dispendiosos para as congregações e irmandades paraibanas.

Nesse contexto, surge o nome de Manoel de Jesus Pinto como o possível autor do forro no convento franciscano da Paraíba. Tal afirmação não se apóia em documentos preservados nos arquivos das irmandades ou congregações religiosas, posto que até hoje estes registros não foram encontrados, mas na documentação iconográfica existente até nossos dias, ou seja, na comparação estilística entre pinturas daquele artífice conservadas nas igrejas recifenses, e a pintura paraibana. Trata-se, portanto, de partir dos indícios visuais para tecer uma hipótese plausível. Ora, o próprio Carlo Ginzburg afirma: “O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”<sup>23</sup>. Mais ainda: “Muito mais difícil (...) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que cada produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe”<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Sobre as obras religiosas executadas no Recife durante as últimas décadas do XVIII, ver os capítulos 4 e 5 da segunda parte do trabalho de Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira (2003), e a tese de doutorado de André Luiz Tavares Pereira (2006).

<sup>23</sup> GINZBURG, 2007, p. 145.

<sup>24</sup> GINZBURG, 1989, p. 24.

Assim, alguns rastros, talvez meros indícios, podem servir para construir uma visão aceitável do contexto de produção desta pintura na Paraíba. Em primeiro lugar, quem era o homem que possivelmente a fez? Na verdade, até hoje as informações conhecidas a seu respeito são esparsas e desconexas, algumas vezes até mesmo contraditórias. Não se sabe precisamente quando nasceu e se era escravo forro, pardo ou filho de portugueses, tampouco com quantos anos morreu. É certo, contudo, que foi Irmão Terceiro Carmelita, tendo executado diversos serviços na sacristia da Igreja de Santa Teresa, ao lado do Convento de Nossa Senhora do Carmo recifense. Teria sido aprendiz do mestre João de Deus e Sepúlveda, renomado pintor e dourador pernambucano que atuou durante boa parte do XVIII. Os primeiros registros da atuação de Manoel de Jesus Pinto em Recife de forma independente remontam a 1791, quando executou douramentos na Matriz de Santo Antônio; os últimos a 1817, quando teria pintado o altar do consistório da Igreja Matriz da Boa Vista, depois do que seu nome desaparece dos registros de pagamentos existentes nos livros das irmandades, congregações e paróquias pernambucanas<sup>25</sup>.

Nesse ínterim de 26 anos de trajetória, Manoel de Jesus Pinto executou ao menos uma obra significativa no Recife: a pintura do forro do nártex<sup>26</sup> da Igreja de São Pedro dos Clérigos, entre 1804 e 1806<sup>27</sup>, talvez por indicação de seu mestre. É justamente esta obra que traz elementos iconográficos e estilísticos que justificam, a meu ver, a atribuição de seu nome como autor da pintura do forro paraibano.

Em primeiro lugar, a paleta de cores utilizada por Pinto no nártex de São Pedro dos Clérigos é idêntica à do convento paraibano. Os tons suaves não são fáceis de se repetir, e podem mesmo tornar-se um tipo de assinatura autoral. Além disso, outros elementos significativos contribuem para ligar o artífice pernambucano ao forro paraibano: as formas arquitetônicas presentes no *trompe l'oeil* de São Pedro possuem a mesma elegância das paraibanas. Colunas, cornijas e superfícies marmorizadas seguem o mesmo padrão pictórico, parecendo mesmo umas serem continuação das outras.

Em segundo lugar, no que se refere às personagens representadas, a semelhança anatômica entre os adultos, assim como dos querubins de ambas as pinturas é evidente, tal qual dos detalhes das guirlandas de flores e vasos que decoram a cena, acompanhados das rocalhas amadeiradas que complementam os elementos sinuosos em torno do medalhão que mostra Jesus entregando as chaves da Igreja a um São Pedro já grisalho, ajoelhado e respeitoso. Seguindo estas pistas indiciárias, surge a possibilidade de ligar diretamente o forro paraibano a Manoel de Jesus Pinto...

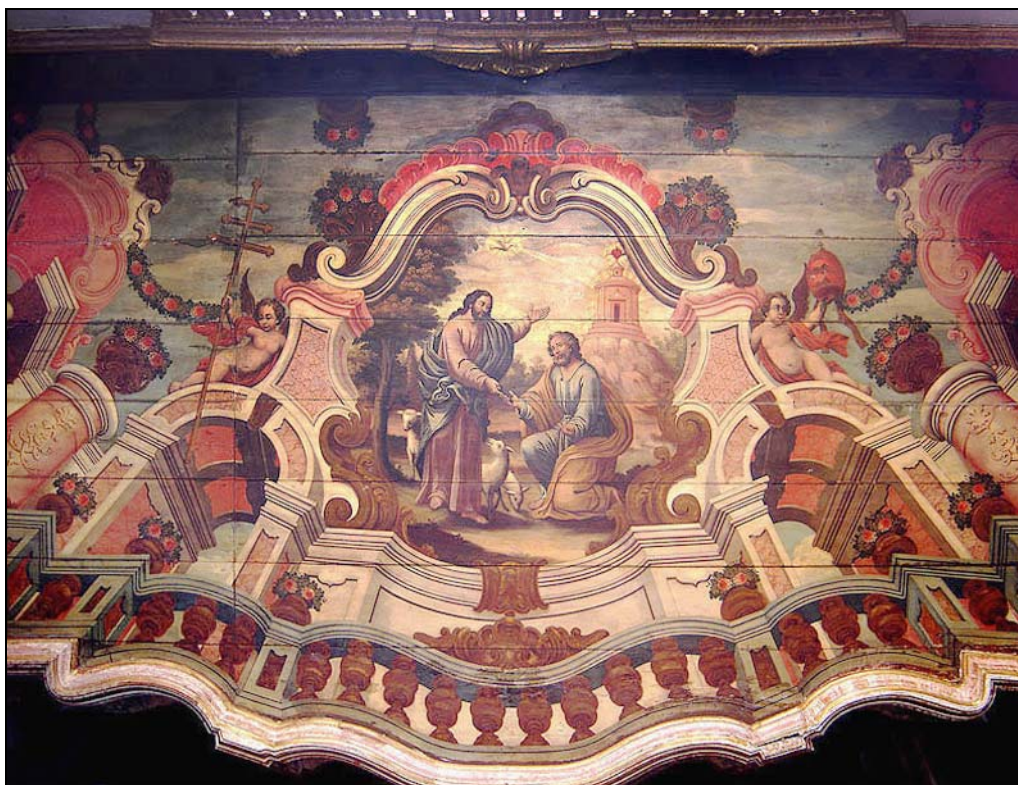
Mais ainda: admitindo-se ser esse artífice pernambucano o autor do forro da nave da igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba, também outra incógnita a respeito de sua feitura se esclareceria, a da data de sua execução, que seria bem mais recente do que a atribuição anterior, considerada consensual até agora, e que a situava por volta de 1760 ou 1765, talvez pela presença das rocalhas.

<sup>25</sup> Algumas das informações aqui registradas estão no trabalho ainda inédito de José Neilton Pereira, mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco que pesquisa a trajetória de outros artífices pernambucanos do final do XVIII, personagens que conviveram com Manoel de Jesus Pinto, entre eles Sepúlveda.

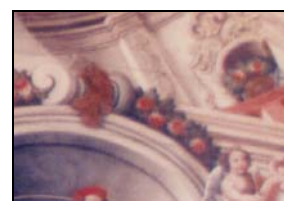
<sup>26</sup> Área de entrada de uma igreja, normalmente localizada, nos templos do Brasil colonial, sob o coro.

<sup>27</sup> PEREIRA, 2006, p. 122, p. 205, p. 269.

Sabe-se que o forro paraibano nunca passou por restauração. No entanto, a pintura conserva suas cores vividas, sem esmaecimento ou escurecimento de pigmentos através da oxidação. Se sua execução tiver se dado já na década final do XVIII ou inícios do XIX, tal fato se explicaria pelo uso de materiais semi-industrializados, de maior durabilidade e praticamente isentos de partículas oxidantes, o que justificaria também a uniformidade da paleta em relação à pintura de São Pedro no Recife.



**Fig. 13** - O primado de São Pedro, Manoel de Jesus Pinto, 1804-1806. Madeira policromada. Nártex da Igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife. Foto de Carla Mary S. Oliveira (2008).



**Figs. 14, 15 e 16** - Respectivamente, detalhe do nártex de São Pedro dos Clérigos, mostrando querubim que segura a mitra papal e uma guirlanda de flores ao lado de um vaso sobre a balaustrada; Querubim e guirlanda, detalhes do forro do convento franciscano da Paraíba.

Visualmente, não se pode negar a semelhança entre os dois forros. Um desavisado que observe fotos das duas pinturas lado a lado pode tomar as cenas como pertencentes ao mesmo templo. E não se trata de uma semelhança devido à atuação de um aprendiz, pois tal grau de similitude não se explica, a meu ver, senão pela coincidência de autoria. Os indícios estão postos, cabe ao olhar do historiador observá-los e compará-los...

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; CSST-SP, 1976.
- BARBOSA, Cônego Florentino. O Convento de São Francisco: estudo histórico e crítico compreendendo todos os períodos, desde a sua fundação até a actualidade. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Parahybano*, João Pessoa, IHGP, n. 8, 1935, p. 3-24.
- \_\_\_\_\_. *Monumentos históricos e artísticos da Paraíba*. João Pessoa: A União Editora, 1953.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Vol. 1. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- COLI, Jorge. Síndrome de Stendhal. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 15 ago. 2004, p. 19.
- DAY, Gail. Allegory: between deconstruction and dialectics. *Oxford Art Journal*, Cambridge, Oxford University, v. 22, n. 1, 1999, p. 103-118.
- D'ARAÚJO, Antonio Luiz. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero: o Batismo - o Ciclo de Arezzo - a Flagelação*. Tradução de Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 [1981].
- \_\_\_\_\_. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de António Narino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; São Paulo: Difel, 1991 [1989].
- \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História*. Tradução de Federico Carotti. 2. ed.; 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1986].
- MANGIERI, Ronco. Parálisis, trauma y crisis en la experiencia estética: el Síndrome de Stendhal. *Tonos Digital - Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Murcia, Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, n. 15, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/download/204/164>>. Acesso em: 10 jul. 2008.
- MENEZES, José Luiz da Mota. O convento franciscano de Santo Antônio (João Pessoa - PB). *Revista Universitas*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 17, 1977, p. 61-79.
- OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 15, 1961, p.71-108.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história das artes plásticas na Bahia entre 1550-1900*. Salvador: Alva, 1989.
- PEREIRA, André Luiz Tavares. *A construção do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII: estudos de caso*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2006 (Tese de Doutorado em História da Arte).
- QUEIROZ, Octacílio Nóbrega de. Um enigma barroco sobre o autor do painel da Igreja de S. Francisco. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 13 mai. 1973.
- VALLADARES, Clarival do Prado. O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, n. 17, 1969, p.177-201.
- WILLEKE, Fr. Venâncio (introdução e notas). Livro dos guardiães do Convento de Santo Antônio da Paraíba (1589-1885). *Stvdia*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, n. 19, dez. 1966, p. 173-207.