



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**PPGAV – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**  
**MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**BELINDA MARIA DE ALMEIDA NEVES**

**O BESTIÁRIO NA IGREJA DO COLÉGIO DA**  
**COMPANHIA DE JESUS EM SALVADOR**

Salvador  
2015

**BELINDA MARIA DE ALMEIDA NEVES**

**O BESTIÁRIO NA IGREJA DO COLÉGIO DA  
COMPANHIA DE JESUS EM SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador  
2015

N511 Neves, Belinda Maria de Almeida.  
O bestiário na Igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador. /  
Belinda Maria de Almeida Neves. - Salvador, 2015.  
273f. ; il.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de  
Belas Artes, Salvador, 2015.

1. Arte sacra - Bahia. 2. Arte Barroca - Bahia. 3. Bestiário.  
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 7.046(813.8)

## TERMO DE APROVAÇÃO

BELINDA MARIA DE ALMEIDA NEVES

### **O BESTIÁRIO NA IGREJA DO COLÉGIO DA COMPANHIA DE JESUS EM SALVADOR**

Dissertação apresentada como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, aprovada pela seguinte banca examinadora:

**Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – Orientador**

---

Professor Doutor em História da Arte, Universidade do Porto, Portugal  
Universidade Federal da Bahia

**Profa. Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano**

---

Professora Doutora em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Pablo Antonio Iglesias Magalhães**

---

Professor Doutor em História Social, Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal do Oeste da Bahia

Salvador, 12 de maio de 2015.



A Vera, Eduardo, Celina, Regina e Evelina, pelo amor que nos une, terreno e celeste.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos os que colaboraram, direta e indiretamente, para a realização desta pesquisa.

Agradeço ao PPGAV e aos professores da Escola de Belas Artes da UFBA, Dra. Nanci Novaes, Dra. Rosa Gabriella Gonçalves, Dra. Maria Hermínia Olivera Hernandez, Dr. Eugênio Lins e Dr. Eriel Araújo pelos preciosos ensinamentos, atenção, apoio e dedicação; aos secretários Taciana Almeida e Claudio Fontoura agradeço igualmente pelo grande suporte, gentileza e orientação de procedimentos.

Aos colegas da Escola de Belas Artes agradeço pela troca de conhecimentos, amizade, incentivo, indicação e cessão de fontes bibliográficas.

Agradeço ao Museu de Arte Sacra da UFBA e ao seu diretor, Francisco de Assis Portugal Guimarães, cuja generosidade, profissionalismo e empenho foram essenciais para o acesso ao programa iconográfico nas instalações do templo pesquisado e fundamentais para a amplitude desta pesquisa.

Meus agradecimentos à Arquidiocese de São Salvador da Bahia, à Catedral Basílica de São Salvador, ao P. Lázaro Muniz, Sr. Raimundo Moreno e Sr. Silvério Santos Veloso, pela abertura e disponibilidade em nos atender durante esse período.

Agradeço a Sergio Benutti pela generosa cessão de fotografias utilizadas nesta dissertação.

Ao Prof. Dr. Luis Alberto Esteves dos Santos Casimiro, Dr. Ernane Nelson Antunes Gusmão e Sylvia Maria Menezes de Athayde agradeço pelas generosas contribuições.

Agradeço a meus familiares pelo apoio e compreensão nesse período de intensa dedicação aos estudos.

Aos amigos agradeço pela amizade e torcida!

Agradeço à Fapesb pelo apoio, investimento e incentivos, fundamentais à realização deste projeto.

Ao meu orientador Luiz Alberto Ribeiro Freire, agradeço o empenho, a generosidade, a disponibilidade, a sensibilidade e as orientações recebidas.

Aos integrantes da Banca Examinadora, agradeço à Prof. Dra. Raquel Quinet Pifano, ao Prof. Dr. Pablo Antonio Iglesias Magalhães e ao Prof. Dr. Fabrício Lyrio Santos pelas valiosas contribuições e por aceitarem esse desafio.

A todos, o meu sincero agradecimento!

É verdadeiro, completo, claro e certo. O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é igual ao que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa.

*Hermes Trimegisto – A Tábua de Esmeralda*

NEVES, Belinda Maria de Almeida. *O Bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador*. 273 fl. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

## RESUMO

A presente pesquisa aborda a iconografia e iconologia do bestiário presente na Igreja e Botica dos jesuítas em Salvador, Bahia, séculos XVII e XVIII, período barroco, e está dimensionada em três capítulos. Compondo o repertório simbólico dos altares da nave está a pomba, o cordeiro, a fênix, o golfinho. Acrescidos ao conjunto estão híbridos zoo-antropomorfos como sereias bicaudais, mulheres com corpo de serpente e harpias, presentes no altar mor e, com exceção da harpia, igualmente nos altares dos Santos Mártires e das Santas Virgens Mártires. Mediante a presença do bestiário fantástico estabelecemos os possíveis diálogos entre a virtude e o vício e, especificamente nesse caso, a virtude da castidade contra o vício da luxúria, discurso amplamente utilizado pelos jesuítas no período colonial, e refletido no programa iconográfico. No teto da nave, o majestoso emblema da Companhia de Jesus é ladeado pelos tetramorfos alados, em quatro pontos cardeais, e acompanhado por listeis grafados com a *Epístola de São Paulo aos filisteus*. Os tritões estão presentes no teto, em credencias e na forma de atlantes e complementam o conjunto simbólico da nave. Na sacristia o Ipujiara - monstro marinho que ilustrou a cronística colonial – está presente nas três torneiras do lavabo de mármore. Nas pinturas do teto da sacristia estão retratados 21 painéis de jesuítas mártires e Confessores da Fé católica, pertencentes aos quatro continentes em que atuou a *Societas Jesu*. Com a análise e interpretação feita em camadas, observamos que estão presentes e em constante diálogo a religiosidade, fé, arte e ciência. Destacamos nesse aspecto a astronomia, matemática, poesia, música, astrologia e alquimia, temas pertinentes e em consonância com o século XVII, o que permite que a visão do teto possa ser ainda, interpretada no formato tridimensional. No centro deste programa está o painel de S. Ignácio de Loyola, ladeado por outros quatro painéis dos jesuítas S. Francisco Xavier, S. Francisco de Borja, S. Stanislaw Kostka e S. Luis Gonzaga, e formam uma cruz grega. No conjunto estão quatro representações de Orfeu encantando os animais com alaúdes e violinos, juntamente com um significativo contingente zoomorfo de espécies do continente americano. Entre aves e mamíferos estão retratados 46 animais e o repertório abrange o tucano, a onça, o guará, o ganso-do-Orinoco, o cão-da-pradaria, a cegonha, a andorinha, o macaco, entre outros. O contingente é também composto por duas águias bicéfalas, símbolo do Quinto Império - o Império de Cristo, presentes nos painéis dos jesuítas mártires P. Marcelo Mastrilli e P. Pedro Dias. O mito de Orfeu popularizou-se através da obra do poeta italiano Ovídio (43 a.C-18 d.C.) intitulada *Metamorfoses*. No *Livro X* e *XI* da obra, Orfeu encanta as bestas e as transforma através de sua música. Analisamos a metáfora do encantamento e estabelecemos as possíveis relações entre o mito de Orfeu, Jesus Cristo, as missões jesuíticas, e a possível transformação do gentio colonial mediante a doutrina cristã. Por sua vez, o estudo do bestiário na Botica foi realizado com base nas informações contidas na *Collecção de várias receitas*, manuscrito de jesuíta não identificado e datado de 1766. Entre os animais estão o lagarto, o ouriço-cacheiro, o sirênio, veado, borboleta, que estabelecem igualmente o diálogo entre o simbolismo cristão e a alquimia, e demonstram a importância da metáfora e emblemática no discurso artístico da Companhia de Jesus.

**Palavras-chave:** Bestiário; Iconografia e iconologia; Barroco; Catedral de Salvador; Companhia de Jesus.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. *The Bestiary on the church of the Society of Jesus School in Salvador*. 273 pp. ill. 2015. Master Dissertation – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

### ABSTRACT

This research addresses the iconography and iconology of the bestiary present in the Church and Pharmacy of the jesuits in Salvador, Bahia, XVIIth and XVIIIth centuries, baroque period and is dimensioned in three chapters. Composing the symbolic repertory of the altars of the church nave are the dove, the sheep, the phoenix, the dolphin. Added to the set are zoo-anthropomorphics such as two-tailed mermaids, women with bodies of snake and harpies, present in the altar mor and, with exception of the harpy, equally on the altars of the Holy Martyrs and of the Holy Virgin Martyrs. By means of the presence of the fantastic bestiary the possible dialogs between virtue and vice were established and, specifically in this case, the virtue of chastity against the vice of lust, a speech widely used by jesuits during the colonial period, and reflected on the iconographic program. In the ceiling of the nave, the majestic emblem of the Society of Jesus is flanked by winged tetramorphs, in four cardinal points together with listels engraved with the *Epistle of St. Paul to the philistines*. The tritons are in the ceiling, in the shape of atlanteans and complement the symbolic set of the nave. On the sacristy the Ipupiara – sea monster that illustrated the colonial chronicles – is present in the three taps of the marble toilet. In this ceiling 21 panels of Jesuit martyrs and Confessors of Catholic Faith are portrayed, belonging to the four continents where the *Societas Jesu* acted. With the analysis and interpretation made in layers, it was observed that are present, and in constant dialogue, the religiosity, the faith, the art and the science. Astronomy, mathematic, poetry, music, astrology and alchemy are highlighted, relevant topics and in consonance with the XVIIth century, allowing that the vision of the ceiling can also be interpreted in tridimensional format. In the center of this program is the panel of Saint Ignatius of Loyola, flanked by four other panels of Jesuits Saint Francisco Xavier, Saint Francisco de Borja, Saint Stanislaw Kostka and Saint Luis Gonzaga, forming a greek cross. In the group are four representations of Orpheus enchanting the animals with lutes and violins, along with a significant zoomorphic contingent of species from the american continent. Among birds and mammals there are 46 animals portrayed and the repertory encompasses the toucan, the ounce, the guara, the Orinoco's goose, the prairie dog, the stork, the swallow, the monkey, among others. The contingent is also composed by two double-headed eagles, symbol of the Fifth Empire – Christ's Empire, present in panels of the Jesuit martyrs Father Marcelo Mastrilli and Father Pedro Dias. The myth of Orpheus became popular due to the work of Italian poet Ovid (43 a.C – 18 d.C) entitled *Metamorphoses*. In *Book X* and *XI* of the work, Orpheus enchants the beasts and transform them through his music. We analyzed the metaphor of enchantment and established the possible relations between the myth of Orpheus, Jesus Christ, the Jesuitical missions and the transformation of the colonial gentile by the Christian doctrine. On the other hand, the study about the bestiary of the Pharmacy was made based in information contained in the *Collecção de várias receitas*, a manuscript from a non-identified jesuit, dated from 1766. Among the animals are the lizard, the urchin, the sirenian, the deer, the butterfly, which establish equally the dialogue between christian symbolism and alchemy, and demonstrate the importance of the metaphor and emblematic on the artistic speech of the Society of Jesus.

**Key-words:** Bestiary; Iconography and iconology; Baroque; Salvador Cathedral; Society of Jesus.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| No. | Ilustração   | Página |
|-----|--|--------|
| 001 | Catedral Basílica de São Salvador                  | 25     |
| 002 | Detalhe dos jesuítas no frontispício               | 26     |
| 003 | Planta baixa da igreja do Colégio                  | 27     |
| 004 | Visão geral da nave                                | 28     |
| 005 | Capela do Santíssimo Sacramento                    | 28     |
| 006 | Capela de Nossa Senhora das Dores                  | 28     |
| 007 | Nicho com Cristo Salvador                          | 29     |
| 008 | Teto da nave                                       | 29     |
| 009 | Detalhe do emblema da Companhia de Jesus           | 30     |
| 010 | Detalhe das laterais                               | 31     |
| 011 | Detalhe do emblema em cruz                         | 31     |
| 012 | Visão geral do lado da Epístola                    | 32     |
| 013 | Altar das Santas Virgens Mártires                  | 32     |
| 014 | Altar de Santa Úrsula                              | 32     |
| 015 | Altar de Nossa Senhora da Conceição                | 33     |
| 016 | Altar de São Francisco de Borja                    | 33     |
| 017 | Detalhe de Nossa Senhora da Conceição              | 33     |
| 018 | Detalhe de São Francisco de Borja                  | 34     |
| 019 | Visão geral do lado do Evangelho                   | 34     |
| 020 | Altar dos Santos Mártires                          | 34     |
| 021 | Altar de Senhora Santana                           | 34     |
| 022 | Altar de São José                                  | 35     |
| 023 | Altar de São Pedro                                 | 35     |
| 024 | Altar de Santo Ignácio de Loyola                   | 37     |
| 025 | Altar de São Francisco Xavier                      | 37     |
| 026 | O Espírito Santo no altar de Santa Úrsula          | 39     |
| 027 | Anunciação de Maria                                | 40     |
| 028 | O Batismo de Jesus                                 | 40     |
| 029 | Apresentação de Jesus no Templo                    | 41     |
| 030 | O cordeiro no altar de Santa Úrsula                | 43     |
| 031 | São João Evangelista com o cordeiro                | 44     |
| 032 | O cordeiro no altar de Santo Ignácio de Loyola     | 45     |
| 033 | O cordeiro no frontal do altar de São Pedro        | 46     |
| 034 | Tetramorfos em placa de madeira                    | 47     |
| 035 | Tetramorfos no Bestiário de Aberdeen               | 47     |
| 036 | Capa do livro o Bestiário de Cristo                | 48     |
| 037 | Emblema da Companhia de Jesus                      | 49     |
| 038 | Evangelistas com os quatro pontos cardeais         | 50     |
| 039 | Tetramorfos na Visão de Ezequiel                   | 50     |
| 040 | Tetramorfos na sequência do Apocalipse             | 51     |
| 041 | Sequência a partir do século XV                    | 52     |
| 042 | Sequência geométrica a partir da Visão de Ezequiel | 52     |
| 043 | Sequência geométrica conforme o Apocalipse         | 53     |
| 044 | Sequência adotada a partir do século XV            | 53     |
| 045 | Tetramorfos no teto da nave                        | 54     |
| 046 | Sequência da Epístola de São Paulo                 | 56     |
| 047 | Sequência geométrica da Epístola                   | 56     |

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 048 | Relação entre os Evangelistas e a Epístola                    | 57  |
| 049 | A fênix no altar de Santa Úrsula                              | 58  |
| 050 | A fênix na capela do Santíssimo Sacramento                    | 59  |
| 051 | Os golfinhos nos altares dos mártires                         | 61  |
| 052 | Tritões a sudoeste na nave                                    | 64  |
| 053 | Tritões a nordeste na nave                                    | 64  |
| 054 | Tritões na mesa de celebração                                 | 67  |
| 055 | Tritões na mesa do corredor da igreja                         | 68  |
| 056 | Atlantes-tritões no altar de Nossa Senhora da Conceição       | 68  |
| 057 | Cariátides-neréidas no altar de Senhora Santana               | 69  |
| 058 | Altar dos Santos e Santas Virgens Mártires                    | 70  |
| 059 | Parte inferior do retábulo                                    | 71  |
| 060 | Detalhe da sereia, serpente e híbrido                         | 73  |
| 061 | Sereias, híbridos e harpias no altar mor                      | 76  |
| 062 | Desenhos do contingente do altar mor                          | 77  |
| 063 | Harpas no altar mor   | 78  |
| 064 | Sereia bicaudal no altar mor                                  | 80  |
| 065 | Espigas de milho no ventre                                    | 81  |
| 066 | Sereia bicaudal e harpia na igreja de San Pietro              | 81  |
| 067 | Híbrido fitomorfo   | 83  |
| 068 | Híbrido no altar dos Santos Mártires                          | 84  |
| 069 | Visão geral da sacristia                                      | 86  |
| 070 | Altar com o Cristo crucificado                                | 88  |
| 071 | Altar de Nossa Senhora das Dores                              | 88  |
| 072 | Imagem e detalhe de Nossa Senhora das Dores                   | 89  |
| 073 | Altar de Nossa Senhora da Conceição                           | 90  |
| 074 | Lavabo da sacristia   | 91  |
| 075 | Visão parcial do teto   | 92  |
| 076 | Torneiras com o Ipupiara                                      | 94  |
| 077 | Dois espécimes de Ipupiara                                    | 95  |
| 078 | Peixe-mulher  | 96  |
| 079 | Manato por Conrad Gesner                                      | 98  |
| 080 | Ataque do monstro marinho por Gandavo                         | 99  |
| 081 | Xilogravura de Matthaus Frank                                 | 100 |
| 082 | Gravura de Nicolo Nelli                                       | 100 |
| 083 | Ipupiara na igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão | 101 |
| 084 | Visão geral do teto da sacristia                              | 103 |
| 085 | Efígies dos jesuítas  | 104 |
| 086 | Painel de Santo Ignácio de Loyola em diálogo com os altares   | 106 |
| 087 | Painel central de Santo Ignácio de Loyola                     | 107 |
| 088 | Frontispício Martirológico Jesuítico de Mathias Tanner        | 111 |
| 089 | Painéis a sudoeste  | 112 |
| 090 | Três mártires do Japão  | 113 |
| 091 | Painel de São Paulo Miki                                      | 114 |
| 092 | Painel de São Jacob Kisai                                     | 114 |
| 093 | Painel de São João de Goto                                    | 115 |
| 094 | Martírio de nove jesuítas no Japão                            | 116 |
| 095 | Painel do Padre Francisco Pacheco                             | 116 |
| 096 | Execução do Padre Marcelo Mastrilli                           | 118 |
| 097 | Painel do Padre Marcelo Mastrilli                             | 118 |

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 098 | Martírio do Padre Carlos Spinola e Kimura         | 119 |
| 099 | Painel do Padre Carlos Spinola                    | 120 |
| 100 | Painéis a nordeste                                | 121 |
| 101 | Martírio do Padre Francisco Pinto                 | 122 |
| 102 | Gravura de Michiel Gnobbaert                      | 122 |
| 103 | Painel do Padre Francisco Pinto                   | 122 |
| 104 | Martírio dos Irmãos Pedro Correia e João de Sousa | 123 |
| 105 | Painel do Irmão Pedro Correa                      | 124 |
| 106 | Painel do Irmão João de Sousa                     | 124 |
| 107 | Enforcamento do Padre Edmundo Campion             | 125 |
| 108 | Painel do Padre Edmundo Campion                   | 126 |
| 109 | Mártires atirados ao mar                          | 127 |
| 110 | Painel do Irmão Bento de Castro                   | 128 |
| 111 | Martírio do Padre Pedro Dias                      | 129 |
| 112 | Painel do Padre Pedro Dias                        | 129 |
| 113 | Painéis que circundam o eixo central              | 130 |
| 114 | Madona di San Luca                                | 131 |
| 115 | Martírio do Padre Ignácio de Azevedo              | 132 |
| 116 | Painel do Padre Ignácio de Azevedo                | 132 |
| 117 | Execução do Padre João Baptista Machado           | 134 |
| 118 | Painel do Padre João Baptista Machado             | 134 |
| 119 | Painel do Padre José de Anchieta                  | 136 |
| 120 | Ilustração do Padre João de Almeida               | 137 |
| 121 | Painel do Padre João de Almeida                   | 138 |
| 122 | Eixo central da Companhia de Jesus                | 139 |
| 123 | Painel de Santo Stanislaw Kostka                  | 140 |
| 124 | Painel de São Luis Gonzaga                        | 141 |
| 125 | Painel de São Francisco de Borja                  | 143 |
| 126 | Painel de São Francisco Xavier                    | 144 |
| 127 | Marcação de pontos cardeais                       | 146 |
| 128 | Detalhe da efígie do Padre Ignácio de Azevedo     | 146 |
| 129 | Lectio divina                                     | 147 |
| 130 | Quatro ventos principais                          | 148 |
| 131 | Marcações de pontos cardeais II                   | 149 |
| 132 | Marcações de pontos cardeais III                  | 149 |
| 133 | Marcações de pontos cardeais IV                   | 150 |
| 134 | A rosa dos ventos nos painéis                     | 150 |
| 135 | Painel do Padre Pedro Dias                        | 151 |
| 136 | Painel do Padre Marcelo Mastrilli                 | 152 |
| 137 | Ilustração do azimuth                             | 152 |
| 138 | Os quatro elementos nos painéis dos jesuítas      | 154 |
| 139 | Qualidades dos quatro elementos                   | 155 |
| 140 | Quatro elementos e símbolos alquímicos            | 158 |
| 141 | Os quatro humores e temperamentos                 | 159 |
| 142 | Jesuítas representando os quatro humores          | 160 |
| 143 | Elementos femininos e masculinos no teto          | 166 |
| 144 | Desenho horizontal de vertical                    | 166 |
| 145 | Princípios ativos da matéria                      | 168 |
| 146 | Albedo e Rubedo                                   | 170 |
| 147 | Transmutação dos metais                           | 171 |



|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 148 | Os dois hemisférios unidos                              | 173 |
| 149 | Cálice Eucarístico e junção de gêneros                  | 174 |
| 150 | Painéis dos jesuítas com a águia bicéfala               | 176 |
| 151 | Águia do Império do Mundo                               | 178 |
| 152 | Detalhe da águia no painel do Padre Marcelo Mastrilli   | 179 |
| 153 | Águia bicéfala, pelicano e fênix                        | 180 |
| 154 | Os macacos nos painéis da sacristia                     | 181 |
| 155 | Albedo e Rubedo representado nos macacos                | 181 |
| 156 | Efígie do painel de São José de Anchieta                | 184 |
| 157 | Gravura de Giovanni-Girolamo                            | 187 |
| 158 | Óleo sobre tela de Benedito Calixto                     | 188 |
| 159 | Escultura de Caetano Fracaroli                          | 189 |
| 160 | Painéis de São Luis Gonzaga                             | 190 |
| -   | Conjunto de animais no painel de São Luis Gonzaga       | 191 |
| -   | Conjunto de animais no painel de Santo Stanislaw Kostka | 194 |
| -   | Conjunto de animais no painel de São Francisco Xavier   | 197 |
| -   | Conjunto de animais no painel de São Francisco de Borja | 200 |
| 161 | Músico e animais no painel de Santo Stanislaw Kostka    | 205 |
| 162 | Detalhe de músico e contingente                         | 205 |
| 163 | Os quatro Orfeus  | 206 |
| 164 | Mosaico de Orfeu  | 208 |
| 165 | Gravura de Antonio Tempesta                             | 208 |
| 166 | Gravura de Peregrino de Casena                          | 209 |
| 167 | A lira simbólica  | 213 |
| -   | Conjunto de metais e gêneros artísticos                 | 215 |
| 168 | O monocórdio  | 216 |
| 169 | Os intervalos musicais de Pitágoras                     | 216 |
| 170 | Misurgia Universalis – instrumentos                     | 217 |
| 171 | Misurgia Universalis – acordes dos pássaros             | 217 |
| 172 | Divino monocórdio de Robert Fludd                       | 218 |
| 173 | Vinte e dois putti no teto                              | 222 |
| 174 | O alfabeto hebraico e os números                        | 223 |
| 175 | Detalhe do painel de Santo Ignácio de Loyola            | 224 |
| 176 | O Uroboros  | 224 |
| 177 | Página da Collecção de Receitas                         | 233 |
| 178 | Os quatro elementos no simbolismo animal                | 233 |
| 179 | A borboleta   | 235 |
| 180 | A cobra   | 236 |
| 181 | A doninha   | 237 |
| 182 | A fuinha  | 237 |
| 183 | O gato e galo   | 239 |
| 184 | Hércules infante  | 240 |
| 185 | O lagarto   | 242 |
| 186 | A letra M   | 243 |
| 187 | A letra N   | 244 |
| 188 | O ouriço-cacheiro                                       | 245 |
| 189 | A raposa  | 247 |
| 190 | O texugo  | 247 |
| 191 | O veado   | 247 |
| 192 | Maria com o unicórnio                                   | 250 |

|     |  |     |
|-----|--|-----|
| 193 | A anunciação da Virgem Maria com o unicórnio | 250 |
| 194 | Os símbolos químicos                         | 252 |
| 195 | Os signos astrológicos                       | 253 |
| 196 | Símbolos de calendário e horário             | 253 |
| 197 | Os cinco elementos                           | 254 |
| 198 | Alambique e banho-maria                      | 254 |
| 199 | Azougue e mercúrio                           | 254 |
| 200 | Prata e ouro                                 | 255 |
| 201 | Vitríolo                                     | 255 |
| 202 | Sal e enxofre                                | 256 |
| 203 | Ações e processos na arte química            | 256 |

## SUMÁRIO

|          |   |     |
|----------|---|-----|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO</b>                       | 16  |
| <b>2</b> | <b>O BESTIÁRIO NA NAVE DA IGREJA</b>    | 24  |
| 2.1      | A IGREJA DO COLÉGIO DOS JESUÍTAS        | 24  |
| 2.2      | A POMBA                                 | 38  |
| 2.3      | O CORDEIRO                              | 43  |
| 2.4      | OS TETRAMORFOS                          | 47  |
| 2.5      | A FÊNIX                                 | 58  |
| 2.6      | OS DELFOS                               | 61  |
| 2.7      | OS TRITÕES E AS NEREIDAS                | 63  |
| 2.8      | SERPENTES, SEREIAS BICAUDAIS E HARPIAS  | 70  |
| <b>3</b> | <b>O BESTIÁRIO NA SACRISTIA</b>         | 86  |
| 3.1      | A SACRISTIA DA IGREJA                   | 86  |
| 3.2      | IPUPIARA, O MONSTRO MARINHO             | 94  |
| 3.3      | AS PINTURAS DO TETO DA SACRISTIA        | 103 |
| 3.3.1    | <b>Religiosidade, arte e ciência</b>    | 145 |
| 3.3.1.1  | <b>O simbolismo animal nos painéis</b>  | 175 |
| 3.3.1.2  | <b>A águia bicéfala</b>                 | 175 |
| 3.3.1.3  | <b>O macaco</b>                         | 181 |
| 3.3.1.4  | <b>A onça e o tigre</b>                 | 184 |
| 3.3.1.5  | <b>Os animais na cruz grega</b>         | 190 |
| 3.3.1.6  | <b>Orfeu encanta as bestas</b>          | 205 |
| 3.3.1.7  | <b>A unidade da matéria</b>             | 221 |
| <b>4</b> | <b>O BESTIÁRIO NA BOTICA DO COLÉGIO</b> | 226 |
| 4.1      | CURA E MAGIA NO BRASIL COLÔNIA          | 227 |
| 4.2      | A BOTICA DO COLÉGIO                     | 229 |
| 4.3      | <i>A COLLECÇÃO DE VÁRIAS RECEITAS</i>   | 231 |
| 4.3.1    | <b>A arte química e seus símbolos</b>   | 251 |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>             | 258 |
|          | <b>REFERÊNCIAS</b>                      | 267 |

## 1 INTRODUÇÃO

O estudo do simbolismo animal tem suscitado o interesse de pesquisadores e historiadores do meio acadêmico ainda na atualidade. Presentes no repertório cultural e religioso de vários povos desde a Antiguidade, o animal - mediante a sua proximidade com o homem e de suas características naturais - representou uma ampla gama de divindades e igualmente foi ofertado em sacrifício aos deuses.

A ancestral relação entre homens e animais revela a sua importância em todas as culturas, quando mescla a natureza, a parcela humana (racional) e a parcela animal (instintiva), obtendo-se, dessa forma, o mito híbrido. No Antigo Egito, por exemplo, a importância de Rá, o deus do sol, permitiu a associação de alguns animais a divindades solares. Um dos mais significativos foi o falcão que esteve representado de forma híbrida e zooantropomorfa – corpo de homem e cabeça de falcão – nas pinturas do deus Amon-Rá.

Os animais podem ser compreendidos como o a expressão e parcela do irracional e instintivo também encontrado no ser humano. Os desejos primários, impulsos e instintos da alma humana viram-se bem representados através da essência do comportamento animal e, dessa forma, como seus legítimos símbolos. Assim sendo, com o passar dos tempos, o animal assume características moralizadas que visam à exemplificação do bom ou mau comportamento, tornando-se símbolos que oportunizam a poética e a linguagem não verbal.

Foi através da arte e da oralidade que mitos orientais e ocidentais foram miscigenados entre os diversos povos. Na Antiguidade, animais personificados possibilitaram a criação de fábulas com finalidade moralizada diante do comportamento humano. É o caso das *Fábulas de Esopo*, atribuídas ao escravo grego Esopo (620 a.C.–560 a.C.) que as transmitiu oralmente e ainda estão presentes no cotidiano contemporâneo, como a *Cegonha e a Raposa*, *A Cigarra e a Formiga*, *A Raposa e as Uvas*.

Muitas das *Fábulas* de Esopo foram enriquecidas por outro fabulista, Caio Julio Fedro (15 a.C.–50 d.C.), que não somente as transmitiu oralmente, mas as publicou em cinco livros. Havia semelhanças entre os estilos de Esopo e Fedro, ambos utilizaram-se das ações de animais personificados, em pequenas narrativas, que ilustraram o paradoxo dos vícios e virtudes, culminando com um fundamento moral. Esse estilo narrativo posteriormente, no século XVII, permeou a obra de Jean de La Fontaine (1621-1695), que chegou a publicar 124 fábulas protagonizadas por animais.

A mitologia greco-romana também ofereceria a sua contribuição quando animais aparecem como atributos dos deuses e semideuses, mas igualmente possibilitou que monstros e seres fantásticos fossem coadjuvantes nos diversos cenários por eles protagonizados, e assim foram perpetuados através das obras de autores como Homero (928 a.C – 898 a.C.), Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.) e Ovídio (43 a.C.- 18 d.C.), entre tantos outros.

Ainda na Antiguidade, compêndios naturalistas que descreviam os reinos vegetal, mineral e animal dariam início ao que hoje classificamos como enciclopédias. Nestes, eram descritas as características moralizadas e as possíveis utilidades alimentares e medicinais, inclusive de animais fantásticos e monstruosos. Um relevante autor do gênero foi Aristóteles (384 a.C-322 a.C) e igualmente Plínio, o Velho<sup>1</sup> (23-79 d.C.).

A *Historia animalium* de Aristóteles, escrita em dez volumes, é um compêndio naturalista que descreve mais de 500 espécies e serviu como base e estímulo para muitos sucessores. Aristóteles foi, portanto, o primeiro a descrever o unicórnio. Por sua vez Plínio, o Velho (23-79 d.C.) séculos depois escreveria uma obra composta por 37 volumes em latim, conhecida como *Naturalis história* e publicada entre os anos 77 a 79 da nossa era. Da mesma forma que a obra de Aristóteles, a de Plínio foi de grande impacto. O autor descreveu praticamente todas as áreas das ciências: botânica, zoologia, farmácia, geografia, mineralogia, etnografia, entre outros assuntos. Não faltaram, entretanto, menções a numerosos animais fantásticos como a anfisbena, a hidra, quimera, e híbridos monstruosos.

Além das obras de Aristóteles e de Plínio, um manuscrito intitulado *Physiologus* (também chamado *Fisiologo*) seria de fundamental importância para o Oriente e Ocidente. Igualmente conhecido como *O Naturalista*, o *Physiologus* ainda demanda uma série de estudos na contemporaneidade. Estima-se que tenha sido escrito entre os séculos I e IV, um manuscrito anônimo composto por 49 capítulos, que descrevia o universo vegetal, animal e mineral. Essas e outras obras similares contribuiriam para que esses animais reais e fantásticos, também chamados bestas, assumissem outras formatações moralizadas ao longo da história.

O conhecimento filosófico, naturalista e científico produzido pela Antiguidade fundamentaria significativamente o pensamento do Ocidente, que não apenas o assimilou, expandiu, mas também tentou compreendê-lo e ressignificá-lo.

---

<sup>1</sup> Caio Plínio Segundo, em latim Gaius Plinius Secundus, obteve este nome para diferenciá-lo de um sobrinho com o mesmo nome.

O período chamado Idade Média compreende do século V, com a queda do Império Romano do Ocidente, até aproximadamente o século XIV e XV com o advento da era Moderna e transição para o Renascimento, a revalorização das referenciais culturais da Antiguidade Clássica e dos ideais Humanistas. Foi, portanto, um longo período compreendido por dez séculos e que, pela sua extensão, foi dividido e denominado Alta e Baixa Idade Média.

Na Alta Idade Média as contínuas invasões bárbaras asseguraram novos territórios e, através destes, um amplo repertório mitológico foi mesclado e ressignificado, por muitas vezes, com outros mitos e culturas locais. Foi também na Alta Idade Média que o Império Bizantino torna-se uma grande potência e, da mesma forma, o cristianismo propaga-se fortemente pela Europa Ocidental e templos religiosos são erguidos por toda a parte. O animal, que também está presente na Sagrada Escritura, ali recebe a classificação de puro ou impuro, e ilustra uma ampla gama de parábolas e metáforas.

Durante a Baixa Idade Média, que tem início por volta do ano 1000, aparecem as Cruzadas, o sistema feudal, Igreja e Estado totalmente voltados aos desígnios de Deus. Há um crescimento populacional por toda a Europa, nos feudos e cidades, e surgem as universidades. Os últimos anos deste período foram marcados por sucessivas guerras, epidemias, fome e revoltas populares. Embora a Idade Média seja comumente chamada de a ‘Idade das Trevas’, ressaltamos que foi um período de grande atividade artística de cunho religioso. Para isso faz-se necessário observar a produção de afrescos, mosaicos, escultura em pedra, manuscritos iluminados, todos ricamente elaborados pelas mãos de artesãos anônimos.

Foi neste período, por volta do século XII da Baixa Idade Média, que surge o *Bestiário*, um gênero literário composto por animais moralizados que visava à ilustração de vícios e virtudes pelo aspecto moral e religioso, e que tinha como objetivo exemplificar os bons modelos de conduta. Embora a maioria seja de origem inglesa, o gênero também foi produzido na França, Itália, Alemanha, Áustria e Dinamarca, sendo intitulado pelos nomes de reis e rainhas, de igrejas ou conventos, de cidades, mas também apenas com letras e números<sup>2</sup>.

A compilação era a forma mais comum de difusão e contava com monges copistas e artesãos da escrita para a sua realização, o que justifica a semelhança entre muitos exemplares. Por vezes as compilações eram acrescidas de comentários ou atribuições

---

<sup>2</sup> O amplo repertório deste gênero permitiu que pesquisadores da atualidade os classificassem por *Famílias*, sendo estas pertinentes a determinado período, região, ou fundamentação e inspiração baseados em textos religiosos. Um dos mais importantes historiadores do tema foi o inglês Montague Rhodes James (1862-1936) que ao pesquisar os manuscritos medievais optou por classificá-los nas referidas *Famílias*, em 1928. Posteriormente, sua classificação fora revisada pela pesquisadora Florence McCulloch entre os anos de 1959 e 1962, e ainda inspira pesquisas na atualidade.

moralizadas em consonância com os reis, que viam naqueles manuscritos modelos de conduta para os súditos, uma vez que Igreja e Estado eram unidos em uma só causa.

Desta forma, os *Bestiários* medievais estiveram ancorados nos princípios da simbologia animal que permeou a Antiguidade e foram acrescidos de novos valores e significados conforme a Sagrada Escritura e a necessidade. Seres fantásticos como a sereia assumiram novas formas, da alada a pisciforme e bicaudal, e passaram a ser legítimos exemplos da luxúria e vaidade, quando os vícios passam a ter igualmente uma conotação misógina. O mesmo ocorreu com outros animais reais e fantásticos que não apenas foram ressignificados, mas inspiraram a criação de novos seres monstruosos e híbridos.

Embora os *Bestiários* circulassem entre o Reino, estes estavam disponíveis apenas para uma minoria composta por religiosos e nobres. A grande maioria, a plebe, era composta por iletrados. Suprindo a necessidade de ilustrar a conduta moral e religiosa daqueles menos favorecidos, os animais moralizados chegam aos templos religiosos do período Românico e Gótico, e passam a ocupar o seu espaço em capitéis, portadas e fachadas com um amplo repertório simbólico. Assim, escultura passa a ilustrar dessa forma os sermões, a doutrina cristã e a conduta esperada pelos fieis através de um mecanismo de fácil e ampla compreensão pelo grande público: a imagem.

Foi através da poética e do potencial da imagem que o simbolismo animal se perpetuou nos templos religiosos, assumindo a função didática de ilustrar o vício, a virtude, os santos e seus atributos. Naquele período a iconografia religiosa dos templos contemplou os animais reais, fantásticos, monstros e homens, todos em relação, em um grande e complexo diálogo filosófico, metafórico e emblemático. Cenas do Apocalipse, com bestas e dragões, ilustravam e amedrontavam aqueles que porventura pensassem em trafegar por vias diferentes daquelas orientadas pela Igreja. É a perfeita interação entre o texto e a imagem, *ut pictura poesis*, um conceito fundamentado também na Antiguidade.

Na cultura medieval vivia-se o mito na sua plenitude e o simbolismo permeou igualmente a imaginação coletiva. Acreditava-se, entretanto, que novos seres fantásticos e monstros híbridos ocupassem os territórios ainda não explorados. Dessa forma, o contingente fantasioso também inspirado em Plínio, alimentaria a mente e o relato de muitos navegantes como Marco Polo (1254-1324) que os registrou em *Viagens* e Jean de Mandeville (?-1372) no *Livro das maravilhas do mundo*.

Foi nesse período que a ciência e a alquimia também se valeram de animais para representar de forma emblemática, as fases ou etapas das operações herméticas, dando início ao que denominamos hoje de ‘bestiário alquímico’. Assim, o gênero literário chamado

*Bestiário* tem seus últimos exemplares produzidos por volta do século XIV, mas o simbolismo animal perpetua-se nos templos religiosos, nas fábulas, e no inconsciente coletivo da humanidade, oportunizando que o estudo do conjunto de animais simbólicos em um templo, local ou gênero literário também seja denominado bestiário.

Com o surgimento da imprensa no século XV e a revalorização do repertório clássico pelo Renascimento, muitas obras foram reeditadas e difundidas de autores como Aristóteles, Plínio e Ovídio, assim como muitos outros. Surgem novos autores naturalistas como Conrad Gesner (1516-1565) e Ulisse Aldrovandi (1522-1605) que se ocuparam em descrever animais moralizados, criaturas híbridas e monstruosas. Não foram os únicos, pois a zoologia fantástica ainda alimentava a curiosidade e a mente dos leitores, estimulando uma ampla gama de publicações.

Nesse período acreditava-se que as regiões da chamada zona tórrida<sup>3</sup>, de calor intenso, fossem igualmente habitadas por seres ainda desconhecidos e nesse repertório estavam não apenas novos animais, mas seres fantásticos, híbridos e monstruosos. Esse conceito alimentou a expectativa de navegantes e religiosos nas expansões portuguesas e espanholas além-mar, inclusive no continente americano, cujos relatos de viagem e a ampla cronística saciaram a curiosidade do leitor do continente europeu, que ansiosamente aguardava pelo seu retorno.

Por sua vez, os símbolos e mitos da África, Índia, América e do Oriente influenciaram esses viajantes e missionários que os assimilaram e transmitiram na expansão de seus territórios, mesclando significados e conceitos estéticos na sua representação. Embora o período estilístico conferido ao Renascimento e, posteriormente, ao Barroco, suscitasse novas ideologias ainda refletidas no conceito estético de forma amplificada, seres fantásticos, monstros e animais continuaram a ornamentar templos religiosos, com relevante contexto simbólico, ora ressignificados e mesclados a novas culturas, ora ancorados no repertório clássico e medieval.

Os últimos dois séculos da Idade Média foram marcados por sucessivas pestes, fome, guerras e conflitos de diversas ordens. A grande população vivia da agricultura para seu sustento e arcava com grandes taxações de impostos para a Coroa e dízimos para a Igreja. Havia um natural e conseqüente desgaste entre as relações de poder e população, abrangendo o universo político, social e religioso.

A venda constante e exagerada de indulgências, atrelada a sucessivos atos abusivos praticados pelos religiosos, conduziu a um profundo questionamento e cobrança para

---

<sup>3</sup> Zona tropical compreendida entre os trópicos de Câncer e Capricórnio.



aperfeiçoamento da Igreja. Enquanto estas não ocorriam ou ocorriam de forma inexpressiva, ainda contando com o agravo da Inquisição, outras propostas ideológicas de doutrina apareciam como um respiro, fôlego ou oásis diante de sufocante repressão religiosa. Era a Reforma Protestante que surgia através do luteranismo e calvinismo, e que gerou fervorosos conflitos para que se concretizasse e expandisse entre o rebanho da Igreja Católica.

No século XVI a doutrina protestante já tinha muitos adeptos na Europa. Países como Inglaterra, Áustria, Polônia, e Hungria, bem como as regiões da Escandinávia já haviam adotado o protestantismo, e este caminhava fortemente em direção a outros países. Ciente da necessidade de mudança de paradigmas como forma de contenção do protestantismo, a Igreja Católica inicia sua gradativa Reforma ao final do século XVI, e a consolida com o advento do Concílio de Trento. Países como Espanha e Itália foram grandes alicerces para o catolicismo e a realização da Reforma Católica.

Nesse período foi criada a Companhia de Jesus, chefiada por Ignácio de Loyola (1491-1556), que foi oficialmente confirmada pelo Papa Paulo III (1468-1549) em 27 de setembro de 1540, através da Bula *Regimini Militantis Ecclesiae* [*Para a Regra da Igreja Militante*]. Os jesuítas passaram ter uma relevante função na chamada Contrarreforma, defendendo e propagando a fé católica pelos quatro continentes, na tentativa de conter o avanço do protestantismo, onde quer que fossem necessários.

A formação dos religiosos da Companhia incluía uma ampla gama de conhecimentos não apenas religioso, mas igualmente científico. O repertório era composto pelos textos clássicos, as artes em todas as suas vertentes, a matemática, a física, a alquimia, a filosofia, a mitologia. Foram igualmente treinados para suportar os diversos tipos de pressão, desafios e intempéries. Eram os missionários religiosos que atuavam *Ad Maiores Dei Gloriam* [*Para maior glória de Deus*], o lema da Companhia de Jesus.

A chegada dos jesuítas à colônia lusitana da América seria fundamental à consolidação da Coroa portuguesa e à instalação da cristandade. Como principal missão coube ao jesuíta a catequese e conversão dos indígenas, o que justificou não apenas a sua permanência, mas a sua expansão. Construíram templos precários, aprenderam a linguagem indígena, fundaram aldeias, colégios, manipularam remédios. Àqueles religiosos também coube a utilização da imagem como mensagem na representação da virtude e do vício, ilustrando e potencializando a retórica.

A quarta igreja construída pelos jesuítas na cidade da Bahia apresenta um rico repertório simbólico. Sereias, tritões, delfos, fênix, híbridos, pombas, cordeiros, onça, macacos, são alguns dos exemplares presentes naquele templo.

A pesquisa intitulada *O Bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador* parte de um tema lacunar uma vez que, naquele tempo, já houve uma significativa produção histórica, bibliográfica e acadêmica sobre a arquitetura religiosa, mas o contingente animal ainda não havia sido contemplado em pesquisas.

Embora o tema seja pertinente e abrangente a vários templos da cidade de Salvador, destacamos que a antiga igreja do Colégio da Companhia de Jesus apresenta um grande e diversificado repertório zoomorfo, o que a diferencia das demais igrejas.

Assim sendo, delimitado o objeto, traçamos os objetivos da pesquisa:

**Objetivo geral:**

- Estudar o contingente simbólico do bestiário presente na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador, Bahia.

**Objetivos específicos:**

- Traçar um panorama histórico da tipologia do bestiário desde as origens;
- Compreender o sentido cristão que seres mitológicos, animais e seres fantásticos passaram a ter na doutrina católica;
- Contextualizar o bestiário no período colonial e a sua relevância para a Companhia de Jesus.

O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *O bestiário na nave da igreja*, identifica o repertório nos altares e no teto da nave.

O segundo, intitulado *O bestiário na sacristia*, identifica o amplo repertório da fauna americana nas pinturas do teto e os relaciona com outros aspectos relevantes igualmente identificados.

O terceiro e último capítulo, intitulado *O bestiário na Botica do Colégio* aborda o simbolismo animal na *Collecção de várias receitas*, um manuscrito anônimo datado de 1766 com vasto repertório.

No âmbito metodológico utilizamo-nos do método histórico em todas as etapas da pesquisa e dos métodos analítico-sintético, analítico-comparativo e indutivo-dedutivo. Este último amplamente utilizado nos três capítulos, em virtude do contingente ainda inédito, valendo-nos conjuntamente com a metodologia proposta por Erwin Panofsky de análise iconográfica e interpretação iconológica.

Como fontes bibliográficas utilizamos a crônica colonial, o repertório bibliográfico produzido pelos religiosos da Companhia de Jesus no mesmo período e igualmente a pesquisa de Serafim Leite, cujo acesso a documentos inéditos no século XX ainda viabiliza a fundamentação de inúmeros trabalhos acadêmicos.

Além de imagens e conceitos dos próprios bestiários medievais, valemo-nos igualmente de bibliografia variada na fundamentação de aspectos específicos identificados no contingente pesquisado. Entre os autores estão Pedro Fonseca, George Ferguson, Louis Charbonneau-Lassay, Mary Del Priore, Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero.

Embora o estudo dos animais simbólicos na igreja do Colégio dos jesuítas seja desafiador e altamente estimulante, não temos a intenção de esgotá-lo, apenas oportunizar o seu estudo para que novas possibilidades de pesquisa na Academia possam ser realizadas.

## 2 O BESTIÁRIO NA NAVE DA IGREJA

---

### 2.1 A IGREJA DO COLÉGIO

Os missionários jesuítas, recém chegados à Capitania da Bahia, logo deram início à construção da sua igreja “levantando com as próprias mãos a igreja da Ajuda, - primeiro dentro do perímetro urbano, - que logo depois foram obrigados a ceder para nela se instalar a paróquia da cidade<sup>4</sup>”. (RUY, 1949, p.5) Imediatamente coube aos padres a identificação de outro sítio para a construção de nova igreja, “escolhendo o local junto a Sé, onde, em janeiro de 1550, já se levantara a igreja e se instalara a primeira escola entregue ao Irmão Vicente Rodrigues”. (id.,ibid.)

Com a precariedade local, onde tudo estava ainda por ser feito, os pequenos templos foram erigidos em taipa e palha, visando à catequese e conversão do gentio, ainda pouco numeroso e igualmente não-praticante da doutrina religiosa aos moldes esperados pelos colonizadores do século XVI.<sup>5</sup>

De acordo com Fernando Leal, em *Catedral Basílica de São Salvador*, “em 1553 foi criada a Província do Brasil tendo o jesuíta Manuel da Nóbrega como Provincial; na Bahia foram criadas casas, igrejas e o Colégio dos Meninos de Jesus, destinado a acolher órfãos vindos de Lisboa e da terra, além de filhos dos gentios”. (LEAL, 2002, p.57) As atividades dos jesuítas foram amplificadas e, com a chegada de novos missionários, a Companhia de Jesus se expande e passa a ocupar outras capitanias como a do Rio de Janeiro, São Vicente e Espírito Santo.

Nas novas localidades a metodologia dos jesuítas permanece, dando novamente início à construção de templos precários, educação nos aldeamentos, conversão dos índios. Trata-se de um período difícil para ambos – missionários religiosos e indígenas – em virtude dos conflitos e divergências culturais, onde a cultura e ideologia do colonizador sobrepõem-se, verticalmente, ao nativo colonizado.

As atividades na colônia desenvolvem-se gradativamente, mas, com o passar do tempo, a segunda igreja dos jesuítas na Bahia já se encontrava em ruínas. Coube ao então

---

<sup>4</sup> A pequena e rudimentar igreja foi cedida ao vigário Manuel Lourenço que iniciaria as atividades religiosas na localidade.

<sup>5</sup> As terras da colônia foram previamente ocupadas por um pequeno número de colonos em virtude das Capitanias Hereditárias, concedidas desde 1534. Entre os anos de 1534 e 1566 foram doadas 17 capitanias a 15 donatários que poderiam explorar a terra com seus recursos.

governador Mem de Sá (1500-1572)<sup>6</sup> a sua substituição por outra de alvenaria, inaugurada em 1572, por ocasião da festa do Divino Espírito Santo.

A quarta e última igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador daria lugar à igreja construída por Mem de Sá, com dimensões e pé-direito bem maiores que a anterior. Sua pedra fundamental foi lançada em 1657, e sua construção e ornamentação foram concluídas em etapas, alcançando o século XVIII.

Com a expulsão dos jesuítas do Brasil<sup>7</sup> em 1760 e o confisco de todos os seus bens, “encerrou-se a relação direta entre jesuítas e a edificação que abrigava a igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus na Bahia”. (LEAL, 2002, p.121) No século XVIII para lá foi transferido o Cabido que se encontrava sediado na antiga igreja da Sé e, em 1923, o templo recebe o título de Catedral Basílica de São Salvador.

A igreja do Colégio dos jesuítas tal qual apresentamos é a quarta igreja construída pelos inacianos desde que chegaram à Bahia, com algumas alterações em virtude da transferência do Cabido para o templo, embora tenham sido preservados os elementos simbólicos, objeto de nosso estudo.



FIGURA 01 – Catedral Basílica de São Salvador, antiga igreja do Colégio, localizada no Centro Histórico de Salvador. Fotografia de Belinda Neves

<sup>6</sup> Mem de Sá foi o terceiro Governador-geral (1558-1572), substituindo D. Duarte da Costa (?-1560), que governou entre 1553-1558. A igreja de Mem de Sá foi construída em pedra e cal, em substituição à anterior, em taipa e palha.

<sup>7</sup> Os ideais Iluministas foram primordiais para que Sebastião José Carvalho de Melo (1699-1782), o marquês de Pombal, desenvolvesse uma série de conflitos junto às ordens religiosas, entre essas, a Companhia de Jesus. A expulsão dos jesuítas de todas as colônias portuguesas foi apenas o primeiro passo, mas uma causa que culminou no envolvimento de outros países com pressões e difamações, que chegaram ao Papa Clemente XIV e este, em 21 de julho de 1773, suprimiu a Companhia de Jesus.

Segundo Leal, “em 1701, o teto da nave, artesoado e ornamentado, estava pronto”. Complementa ainda o autor que “em 1746 foram colocadas as três imagens no nicho da fachada: a de Santo Inácio de Loyola (1491-1556), fundador da Companhia de Jesus, a de São Francisco Xavier (1506-1552), e a de São Francisco de Borja (1510-1570), o terceiro Geral da Ordem” (LEAL, 2002, p.121), conforme destacamos abaixo:



FIGURA 02 – Detalhe dos jesuítas no frontispício da igreja. Fotografia de Belinda Neves

A última igreja parte de uma grande ampliação, em todos os âmbitos, da terceira igreja já construída em pedra e cal, por Mem de Sá. Embora não tenhamos como definir com exatidão a sua anterior localização, estima-se que a terceira igreja fosse onde hoje é a sacristia da atual, ou nas suas proximidades. O autor do projeto da quarta igreja ainda é desconhecido. Lúcio Costa em *Arquitetura dos jesuítas no Brasil* considera que

a composição da fachada dessa igreja baiana denota ter havido, da parte do arquiteto que a projetou – ou dos que o sucederam durante o andamento das obras – uma certa hesitação na escolha do partido definitivo. Hesitação resultante do desejo, aliás mal sucedido, de conciliar a solução tradicional de duas torres, com o traçado erudito em voga desde que Vignola e Giacomo della Porta, e depois Maderna, nas igrejas de Jesus e de Santa Susana, respectivamente, fixaram o novo padrão de frontispício sem torre, geralmente conhecido por “jesuítico”. Assim, por exemplo, enquanto as volutas da empena desenvolvem-se livremente, o frontão que remata o corpo central ficou reduzido a proporções exíguas e as torres, vistas de frente, mal cabem na fachada, parecendo mais sineiras que propriamente torres, a ponto de o

conjunto reproduzir, feita abstração dos pormenores e da escala monumental, a silhueta das pequenas capelas de duas sineiras, comuns tanto na metrópole como na colônia. (COSTA, 2010, pp. 147-148)

As igrejas jesuíticas seguem o padrão maneirista adotado na maioria dos templos, o que culminou com o chamado ‘estilo jesuítico’. Entretanto, na colônia brasileira, houve adaptações necessárias que se permitiram a novas interferências e criações.

Guilherme Simões Gomes Junior, em *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, complementa este pensamento quando informa que aos jesuítas coube uma adaptação aos materiais e às condições disponíveis. “E, se na Europa, os jesuítas reproduziram certa uniformidade o padrão arquitetônico de sua sede em Roma, em outros lugares adaptaram-se a outros padrões conforme as condições e necessidades locais”. (GOMES JUNIOR, 1998, p.67) No Brasil, essa adaptação proporcionou diferenças ornamentais nas igrejas dos Colégios em cidades onde os jesuítas se instalaram.

Sinaliza Fernando Machado Leal que a igreja “se enquadra perfeitamente na versão seiscentista da igreja de S. Roque de Lisboa: nave única, capelas laterais, transepto pouco profundo, capela-mor ladeada de nichos ou capelinhas, ausência de cúpula”. (LEAL, 2002, p.95)

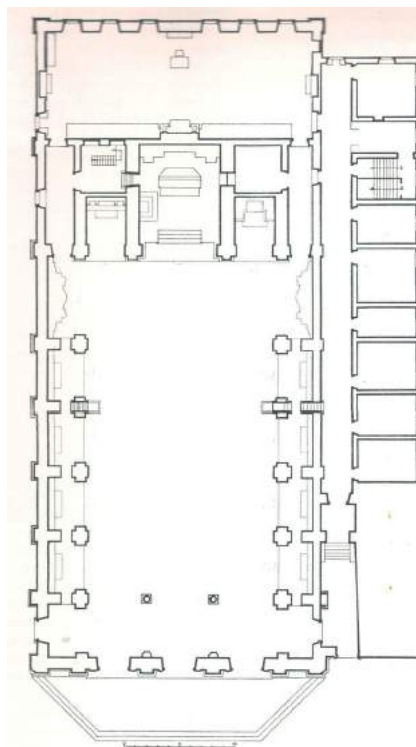


FIGURA 03 – Planta baixa da Igreja do Colégio da Bahia. Reprodução do livro *Catedral Basílica de São Salvador da Bahia*, de Fernando Machado Leal, p.97



Na planta da igreja observarmos o corpo da nave com as capelas laterais, as do transepto, e as colaterais. Na parte superior da imagem, logo atrás do altar, a sacristia da igreja em formato retangular.



FIGURA 04 – Visão geral interna da igreja dos jesuítas<sup>8</sup>. Fotografia de Belinda Neves



FIGURAS 05 E 06 – À esquerda capela colateral do Santíssimo Sacramento e, à direita, a colateral de Nossa Senhora das Dores. Fotografia de Belinda Neves

<sup>8</sup> O altar mor atualmente está coberto por cortina em virtude de intervenção de restauro.



Acima do arco-cruzeiro, a imagem do Cristo Salvador, de quatro metros de altura em madeira dourada e policromada, assentada em 1746, segundo Fernando Leal. Acima deste, o teto da nave com o emblema da Companhia de Jesus – IHS, *Iesus Hominum Salvator*.



FIGURA 07 – Nicho com imagem do Cristo Salvador. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 08 – Teto da nave com o emblema da Companhia de Jesus. Fotografia de Belinda Neves

O teto em caixotões artesoados, no formato de abóboda de berço, seria obra do Irmão Luís Manuel, natural de Matozinhos, segundo Serafim Leite e Fernando Leal, profissional experiente nas obras de talha e construção naval. Estaria, portanto, concluído em 1701. No teto estão, além do emblema da Companhia, os quatro evangelistas ou tetramorfos, um trecho da *Epístola de São Paulo aos filipenses* e quatro tritões.

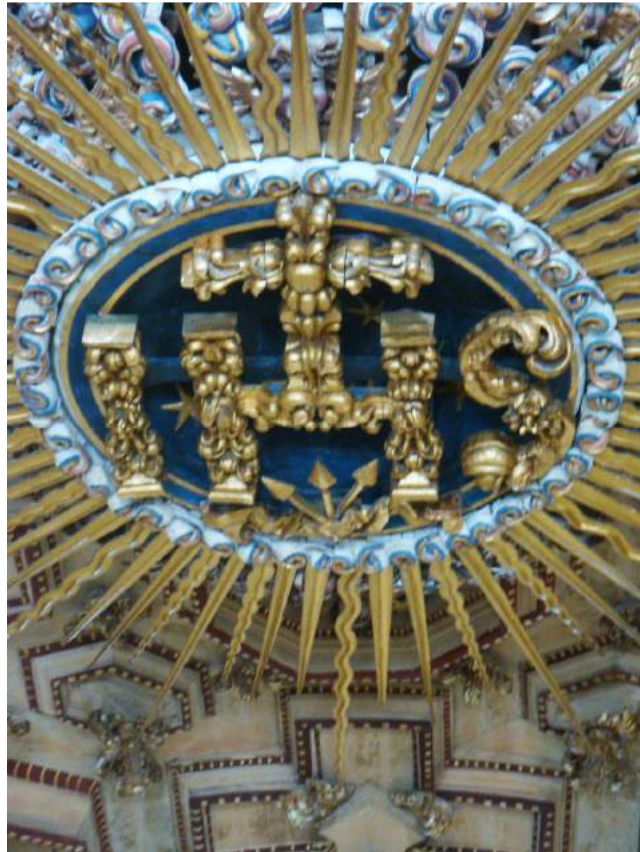


FIGURA 09 – Detalhe do emblema da Companhia de Jesus no teto da nave. Fotografia de Belinda Neves

O emblema da Companhia é composto por motivos fitomorfos e traz o tradicional crucifixo acima da letra H e os três cravos das *Armas Christi*. Está fixado pelas extremidades em círculo azul celeste e dourado, rodeado por nuvens em segundo nível. Internamente um círculo côncavo em forma de cúpula, na cor azul celeste com estrelas douradas, confere profundidade ao emblema. Do círculo de nuvens partem 63 raios luminosos que se irradiam visualmente pelo teto e encantam os visitantes pela sua magnitude.

O emblema, visualizado em detalhe, está fixado em caixotão no formato de cruz, rodeado por querubins, nuvens e estrelas, conforme a seguir:





FIGURA 10 – Detalhe das laterais que circundam o emblema da Companhia. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 11 – Detalhe do emblema em cruz. Fotografia de Belinda Neves

As quatro capelas laterais, do lado da Epístola, ordenadas a partir da porta de entrada, são dedicadas às Santas Virgens Mártires, Santa Úrsula, Nossa Senhora da Conceição e São Francisco de Borja.



FIGURA 12 – Visão geral das capelas laterais do lado da Epístola. Fotografia de Belinda Neves



FIGURAS 13 E 14 – À esquerda, altar das Santas Virgens Mártires, um dos mais antigos da igreja e, à direita, o de Santa Úrsula. Fotografia de Belinda





FIGURAS 15 E 16 – À esquerda, altar de Nossa Senhora da Conceição e, à direita, o de São Francisco de Borja. Fotografia de Belinda Neves



FIGURAS 17 E 18 – À esquerda, detalhe do nicho com imagem de Nossa Senhora da Conceição e, à direita, detalhe do nicho com imagem de São Francisco de Borja. Fotografia de Belinda Neves



Pelo lado do Evangelho, também partindo da entrada, as capelas dos Santos Mártires, da Senhora Santana, São José e São Pedro:



FIGURA 19 - Visão geral das capelas laterais pelo lado do Evangelho. Fotografia de Belinda Neves



FIGURAS 20 E 21 – À esquerda o altar dos Santos Mártires e, à direita, o da Senhora Santana. Fotografia de Belinda Neves



FIGURAS 22 E 23 – À esquerda altar de São José e, à direita, altar de São Pedro. Fotografia de Belinda Neves

Os retábulos mais antigos da igreja são do estilo maneirista e seiscentista. Trata-se, especificamente, dos dois altares mais próximos à entrada do templo, o dos Santos Mártires e das Santas Virgens Mártires. É possível que os referidos altares fossem adaptados à nova igreja, cujo pé-direito de cada capela seria mais alto do que a da igreja anterior. Assumiram então, duas divisões horizontais em diferentes estilos, de cariz Renascentista e Barroco.

Anna Maria Monteiro de Carvalho em *Igreja do antigo Real Colégio de Jesus da Bahia* classifica a Decoração Retabular (1584-1757) em quatro ciclos decorativos: o Maneirista, o de Período de Transição, o Barroco Nacional Português e o Barroco Joanino.

Sobre a decoração dos retábulos do Primeiro Ciclo Decorativo, o Maneirista, relata a autora que “os atuais corpos superiores dos Santos Mártires e das Virgens Mártires, em madeira realçada com pintura a ouro, são dados como remanescentes daquela igreja”, a de Mem de Sá. (CARVALHO, 2013, p.612) Complementa a autora informando que “em 1717, cada um dos dois corpos foi unido inferiormente a um outro de Seiscentos, igualmente executado em talha dourada, para se adaptarem ao altíssimo pé-direito do transepto da nova e monumental igreja do Salvador”. (id.,ibid.) Do transepto foram, “em 1755, transferidos para as duas capelas do primeiro tramo do templo, a fim de darem lugar a dois retábulos barrocos consagrados a Santo Inácio e a São Francisco Xavier”. (id.,ibid.)

Com relação aos retábulos do Segundo Ciclo Decorativo (Período de Transição), a autora considera o da Capela-mor (1675), o de São José, o de São Pedro e o de São Francisco de Borja, que “correspondem a um período de transição entre o décor da tradição maneirista e os primórdios do Barroco no mundo lusitano, movimento que ocorre a partir da restauração do trono português, sob a dinastia de Bragança (1640)”. (CARVALHO, 2013, p.617) E complementa informando que os referidos retábulos

apresentam composições arquitetônicas e decorativas semelhantes. Estão inscritos em arco pleno, numa estrutura maneirista do tipo altar-mor – divisão espacial em dois corpos, com marcações verticais e horizontais e acentuadamente planimétrica – e recoberto de talha lavrada em plateresco. (id.,ibid.)

Nos períodos de transição estilística é conveniente salientar que muitos dos objetos em estudo podem apresentar características pertinentes a vários períodos. Há portanto, na história da arte, elementos ornamentais que podem ser considerados híbridos uma vez que essa transição estilística ocorre de forma gradativa, em virtude de todo um pensamento e conceito de época, que também foram refletidos nos padrões ornamentais dos templos.

Sobre o Terceiro Ciclo Decorativo (Barroco Nacional Português) Anna Maria Carvalho considera que “os das capelas de Sant’Ana Mestra (1722), de Nossa Senhora da Conceição (1733) e de Nossa Senhora das Dores confirmam-se nesta tipologia” e ressalta que “correspondem-no em parte, o retábulo de Santa Úrsula (1694), pois ele está sob a mesma estrutura arquitetônica maneirista dos retábulos de São Francisco de Borja, São José e São Pedro, mas mostra já uma talha volumétrica”, o que corresponde ao Barroco Nacional Português. ( CARVALHO, 2013, p. 627)

Com relação ao Quarto Ciclo Decorativo (Barroco Joanino<sup>9</sup>), a autora considera que são representantes os retábulos “da capela do Santíssimo na colateral esquerda da Capela-mor, e os dois altares de Santo Inácio e São Francisco Xavier, datados de 1750 e que foram situados no transepto da igreja em 1755”. (idem, p. 629)

---

<sup>9</sup> O Barroco Joanino foi, entre todos aqueles adotados em Portugal e na Colônia, o estilo mais pomposo, mais suntuoso. Nos altares de Santo Inácio e de São Francisco Xavier não faltaram elementos decorativos que conferissem à igreja do Colégio da Bahia a sua magnitude diante da sua representatividade na Colônia. Nos dois altares há também elementos decorativos em estilo Rococó, o que nos conduz a identificar que a nova tendência já estaria em voga e em prática no templo, caracterizando este hibridismo. O estilo deve-se a João Francisco Antonio José Bento Bernardo de Bragança (1689-1750), D. João V de Portugal, que reinou de 1707 até a sua morte em 31 de julho de 1750. Embora enfrentasse uma série de conflitos entre as nações européias, o reinado de D. João V foi o de maior produção aurífera, em virtude das Minas Gerais, o que refletiu na prosperidade da Corte. Considerado um admirador das artes e de grandes monumentos, incentivou a construção de uma série de templos religiosos e conventos em Portugal, em pleno período Barroco, que ali se instalou com recursos e suntuosidade, e assim viu-se igualmente refletido na colônia brasileira.





FIGURA 24 – Altar de Santo Ignácio de Loyola. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 25 – Altar de São Francisco Xavier. Fotografia de Belinda Neves

Relata Anna Maria Machado que os dois retábulos do transepto “expressam o Barroco Joanino em sua fase final, na qual a dinâmica da estrutura e teatralidade da composição são mais acentuadas”. E complementa esclarecendo que nos retábulos

estão enfatizados o caráter da arquitetura borromínica, no qual é ressaltado o jogo dos perfis côncavos e convexos; o tratamento cenográfico das capelas berninianas, organizadas espacialmente segundo uma forma mais aberta, movimentada e dramática que envolve o imenso nicho com a imagem do orago; os contorcidos e drapeamentos contrastantes; os cortinados; e, principalmente, o tratamento majestático, com o emprego de dossel e da coluna salomônica na sua forma dita “verdadeira” (capitel compósito, fuste torcido com enrolamentos de flores e o teço inferior estriado), utilizada por Bernini no seu gigantesco “Baldaquim” da igreja de São Pedro, em Roma. (CARVALHO, 2013, pp.630-631)

Apesar dos dois suntuosos altares, a igreja do Colégio dos jesuítas na Bahia utiliza-se da linguagem barroca no discurso artístico de forma mais comedida quando comparada a templos de outras ordens religiosas. Embora presente em diversos elementos artísticos do programa iconográfico, é nos sermões e na cronística colonial que a narrativa barroca torna-se mais evidente. Da mesma forma, o teatro, a música e as festas religiosas promovidas pelos jesuítas na colônia utilizam-se fortemente da linguagem barroca como instrumento de captação e sensibilização do público. Na imaginária religiosa souberam, com maestria, representar a dor, o sofrimento e o martírio dos santos, e igualmente enfatizar o martírio dos missionários jesuítas, também presentes na sua igreja.

## 2.2 A POMBA

Iniciamos o estudo do bestiário na nave da igreja com a pomba, um dos mais representativos ícones do cristianismo, mas igualmente presente no simbolismo de várias culturas, desde a Antiguidade. Fora utilizada em sacrifício para os deuses, representada como símbolo de reinos e cidades, também como um emblema de divindade. É possível encontrar a pomba na iconografia das culturas babilônica, persa, indiana, grega e romana. O pássaro foi um elemento dos rituais de purificação, utilizado em oferendas, sendo ofertado em sacrifício nos rituais de purificação na ocasião do nascimento de uma criança.

George Ferguson em *Signs & Symbols in Christian Art* [*Signos e Símbolos na Arte Cristã*] relata que “a pomba, na arte antiga e cristã, foi o símbolo da pureza e da paz. Na

história dos alimentos, a pomba, enviada da arca de Noé, trouxe um ramo de oliveira para mostrar que as águas tinham recuado e que Deus tinha feito a paz com o homem”. (FERGUSON, 1961, p. 15, tradução nossa)<sup>10</sup> Refere-se o autor à passagem bíblica, pois em Gênesis (Gn 8, 6-11), Noé solta primeiramente o corvo e, por duas vezes, solta a pomba. Na primeira vez a pomba retorna sem nada trazer e, na segunda, retorna com um ramo de oliveira no bico indicando que as águas haviam baixado e havia terra firme.

A pomba esteve entre o mais puro dos animais, associado simbolicamente à elevação do espírito, à paz, ao amor no sentido amplificado e, conseqüentemente, à iluminação. Louis Charbonneau-Lassay em *The Bestiary of Christ [O Bestiário de Cristo]* complementa o texto afirmando que “como um pássaro dedicado à deusa Vênus, o símbolo do amor humano para as pessoas nos tempos antigos, a pomba manteve esta mesma característica, como um pássaro no simbolismo cristão mais avançado”. (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p.234, tradução nossa)<sup>11</sup>

Na iconografia cristã, a pomba é símbolo do Espírito Santo, e assim se apresenta na igreja do Colégio dos jesuítas. É possível identificá-la no baldaquino dos púlpitos de madeira, nos altares de Santa Úrsula, de Nossa Senhora da Conceição, de Senhora Santana, e na capela colateral do Santíssimo Sacramento.



FIGURA 26 – O Espírito Santo no Altar de Santa Úrsula, rodeado por querubins e nuvens. Capela lateral localizada no lado da Epístola. Fotografia de Belinda Neves

<sup>10</sup> The dove, in ancient and Christian art, has been the symbol of purity and peace. In the story of the food, the dove, sent out from the the ark by Noah, brought back an olive branch to show that the waters had recede and that God had made a peace whit man.

<sup>11</sup> As a bird dedicated to the goddess Venus, the symbol of the human love to the people at ancient times, the dove has kept this same character as a bird of in the most advanced Christian symbolism.

Como símbolo do Espírito Santo, a iconografia cristã igualmente apresenta a pomba no batismo de Jesus, nas pinturas da Anunciação, na Apresentação de Jesus no Templo, e dessa forma está representada nos painéis pictóricos do altar-mor.



FIGURA 27 – A Anunciação de Maria, painel do altar mor da igreja dos jesuítas. Autor desconhecido. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 28 – O Batismo de Jesus, painel do altar mor da igreja dos jesuítas. Autor desconhecido. Fotografia de Belinda Neves



George Ferguson pontua que o uso mais frequente e importante da pomba na arte cristã “é como o símbolo do Espírito Santo. O simbolismo aparece pela primeira vez na história do batismo de Cristo. E João testemunhou, dizendo: Eu vi o Espírito descer do céu como uma pomba, uma morada nele (João, I, 32).” E conclui afirmando que “a pomba, símbolo do Espírito Santo, está presente em representação da Trindade, do Batismo e da Anunciação à Maria”. (FERGUSON, 1961, p.16, tradução nossa)<sup>12</sup>

Complementa o autor que na iconografia, por muitas vezes, “José carrega duas pombas brancas em uma cesta em cenas da Apresentação de Cristo no Templo” e considera que “como um símbolo de pureza, por vezes, a pomba aparece no topo da vara de José para mostrar que ele foi escolhido para ser esposo da Virgem Maria”. (idem, p.15, tradução nossa)<sup>13</sup>

Igualmente nas pinturas do altar mor está o painel da Apresentação de Jesus no Templo, como demonstramos a seguir:



FIGURA 29 – Painel pictórico do altar-mor da igreja dos jesuítas, e detalhe com José e duas pombas, retratando a Apresentação de Jesus no Templo. Autor desconhecido. Fotografia de Belinda Neves

No medievo, os dragões, as serpentes e outros animais fantásticos assumiram o aspecto simbólico e moralizado do mal, do demônio, do diabo. Da mesma forma, como

<sup>12</sup> The most important use of the dove in Christian art, however, is as the symbol of the Holy Ghost. The symbolism first appears in the story of the baptism of Christ. ‘And John bare record, saying, ‘I saw the Spirit descending from heaven like a dove, it a abode upon him (John, I: 32). The dove, symbolic of the Holy Ghost, is present in representation of Trinity, the Baptism, and the Annunciation to Mary

<sup>13</sup> Often Joseph carries two white doves in a basket in scenes of the Presentation of Christ in the Temple. [...] As an emblem of purity the dove sometimes appears on top of Joseph’s rod to show that he was chosen to be husband of the Virgin Mary.

consequência subliminar, estes animais acabam por representar o impecílho da conversão, a dúvida na fé e o entrave para a propagação e expansão da Igreja Católica. Como todo animal possui o seu contrário, aquele que luta contra a sua virtude moralizada, o contrário da pomba é o corvo, também um predador natural deste pássaro, e assim esteve representado nos bestiários, com caráter igualmente simbólico desde os primórdios do cristianismo.

Contrário à pomba, que visa a paz entre os homens e a humanidade, o corvo semeia a discórdia através da intriga e maledicência<sup>14</sup>. Assim, da mesma forma que o dragão, o corvo foi associado à imagem do diabo, o destuidor, também por consumir alimentos impuros. O contrário se perpetua na iconografia e, em 1734, uma obra póstuma do P. Alexandre de Gusmão (1629-1724), intitulada *O corvo e a pomba da Arca de Noé, no sentido alegórico e moral* é publicada, o que revela a importância do bestiário simbólico na Companhia de Jesus, a ilustração da metáfora e retórica, o pleno diálogo entre texto e imagem.

Na iconografia medieval também é possível identificar pombas coloridas, geralmente em número de sete, simbolizando os sete dons do Espírito Santo, em seus dons sétuplos de Graça. Cada um desses dons simboliza uma virtude que, por sua vez, combate um vício ou um demônio. As virtudes moralizadas conferidas às pombas foram igualmente atribuídas às rolinhas.

### 2.3 O CORDEIRO

O cordeiro (*agnus*) ou carneiro é um animal presente da iconografia desde a Antiguidade, na mitologia greco-romana e também na iconografia cristã. *Agnus*, no latim, provém de piedoso. Este animal manso foi simbolicamente associado à bondade, pureza e à vida em comunidade. Muito utilizado em rituais de sacrifício e oferendas em diversas culturas e também nos primórdios do cristianismo, passou a significar o sacrifício de Jesus Cristo pela humanidade, sendo intitulado *Agnus Dei*, o Cordeiro de Deus.

Valéria Cruz em *A simbólica dos Animais - Bestiário e Outros Textos* relata a presença do carneiro no Velocino de Ouro, que “Jasão, famoso herói grego foi buscar com seus companheiros argonautas, em um navio chamado Argos. [...] O velocino era um carneiro com lã de ouro, dedicado ao deus Ares/Marte”. (CRUZ, 2001, p.86) O carneiro também foi um dos animais protegidos por Apolo. Esteve presente no antigo Egito, na simbologia do deus

---

<sup>14</sup> Em *Metamorfoses*, Ovídio se refere-se ao corvo como o animal de Apolo que já fora alvo como a pomba. Devido à maledicência, foi metamorfoseado em pássaro negro.

Amon-Rá, na Pérsia, na China, e em várias culturas como deuses e em representações zoo-antropomórficas. No zodíaco é o início, o carneiro, o signo de Áries.

No cristianismo foram muitas as referências bíblicas ao cordeiro cuja associação simbólica fez-se através dos ritos de sacrifício, na associação do animal ao sacrifício de Jesus pela humanidade e, da mesma forma, o habitat deste em rebanho, em comunidade. No Antigo Testamento, Gênesis (Gn 22, 1-14) *A grande prova*, é possível conferir a amplitude do simbolismo do sacrifício do cordeiro, na fé que permeia o *Sacrifício de Isaac por Abraão*.



FIGURA 30 – Cordeiro no altar de Santa Úrsula. Fotografia de Belinda Neves

O cordeiro em pé, com a bandeira, é a representação do Cristo Ressuscitado que vence a própria morte. Há, entretanto, muitas representações para o cordeiro e, da mesma forma, interpretações que dialogam entre o sacrifício e a Ressurreição.

Para Louis Charbonneau-Lassay em *The Bestiary of Christ [O Bestiário de Cristo]*, “o carneiro, como o cordeiro e a ovelha, foi oferecido mediante sangramento, como um sacrifício a Deus e aos deuses de todos os povos antigos; e como a maioria das vítimas oferecidas nos antigos sacrifícios, tornou-se para os cristãos a imagem de Cristo como vítima”. (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p.70, tradução nossa)<sup>15</sup> Segundo o autor, essa imagem persistiu durante toda a Idade Média.

A iconografia religiosa retrata o evangelista São João com os atributos do cordeiro e do livro. No Evangelho segundo São João (Jo 1, 29-30), a passagem bíblica: “No dia seguinte,

<sup>15</sup> The ram, like the lamb and the ewe, was offered as a bleeding sacrifice to God, and to the gods of all ancient people; and like the majority of the victims offered in the ancient sacrifices, it became for the Christians the image of Christ as victim.

João viu Jesus que se aproximava dele. E disse: ‘Eis o cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo’”.

A citação bíblica inspira diretamente a iconografia como pode ser observado na imagem abaixo, uma das gravuras do livro de Hieronymus Wierx, *Vita B.P. Ignatii de Loyola Fundatoris Societatis Iesu* [*Vida do Beato Padre Ignacio de Loyola Fundador da Companhia de Jesus*], do século XVII.

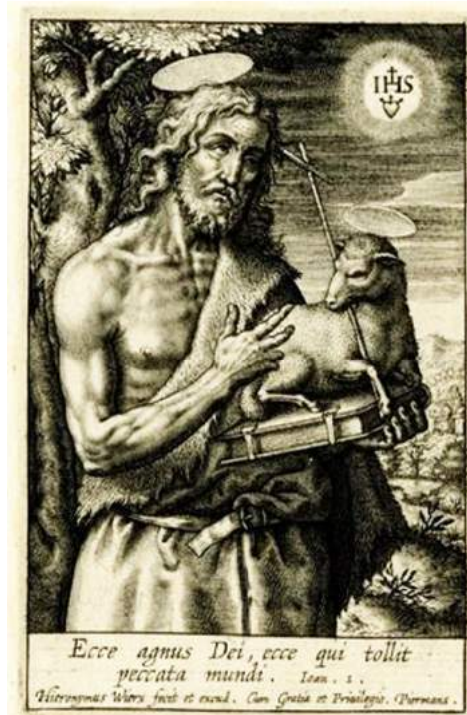


FIGURA 31 – São João Evangelista com o cordeiro. Gravura de Hieronymus Wierx. Museu do Louvre, Paris<sup>16</sup>

George Ferguson em *Signs & Symbols in Christian Art* [*Signos e Símbolos na Arte Cristã*], relata que durante o Renascimento a imagem do cordeiro foi utilizada como atributo da Sagrada Família com São João criança. Neste caso, afirma o autor que “o cordeiro alude à missão de São João como o precursor de Cristo, e seu reconhecimento com o Cordeiro de Deus, no momento do seu batismo”. Considera ainda o autor que “este significado é indicado pelo retrato de São João Batista, apontando para um cordeiro que ele geralmente segura em sua mão esquerda”. (FERGUSON, 1961, p. 21, tradução nossa)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.asp](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.asp) acesso em 23/09/13

<sup>17</sup> Here, the lamb alludes to St. John’s mission as the forerunner of Christ, and his recognition with as the Lamb of God at the time of His Baptism. This meaning is indicated by the portrait of St. John the Baptist pointing to a lamb which he usually holds in his left hand.





FIGURA 32 – Sacrário do altar de Santo Ignácio de Loyola com o cordeiro sobre o livro selado. Fotografia de Belinda Neves

A representação mais usual na iconografia dos templos religiosos é a do cordeiro, sentado sobre o livro selado, conforme se lê em Apocalipse (Ap 5,1-3):

Vi depois um livro na mão direita daquele que estava sentado no trono. Era um livro escrito por dentro e por fora, e estava lacrado por sete selos. Vi então um Anjo forte que proclamava em voz alta: “Quem é capaz de romper os selos e abrir o livro?” Ninguém, nem no céu, nem na terra, nem no mundo dos mortos, era capaz de abrir o livro ou de ler o que estava escrito.

O cordeiro sobre o livro selado também esteve representado nos Sacrários ou Tabernáculos, símbolo da Eucaristia. Em alguns períodos a imagem simbólica do pelicano, que salva seus filhos com o próprio sangue, esteve representada nos templos religiosos associada à Eucaristia, ao sacrifício. Nessa configuração é possível verificar em alguns

templos, inclusive na cidade de Salvador, a presença do cordeiro e o pelicano no altar mor, frontal do altar ou mesa de celebração, ou mesmo os dois símbolos juntos.

Na igreja dos jesuítas não há a representação do pelicano, e o cordeiro está em mais duas representações: no frontal do altar de São Francisco Borja, do lado da Epístola e, defronte a este, também no frontal do altar, no de São Pedro, do lado do Evangelho.

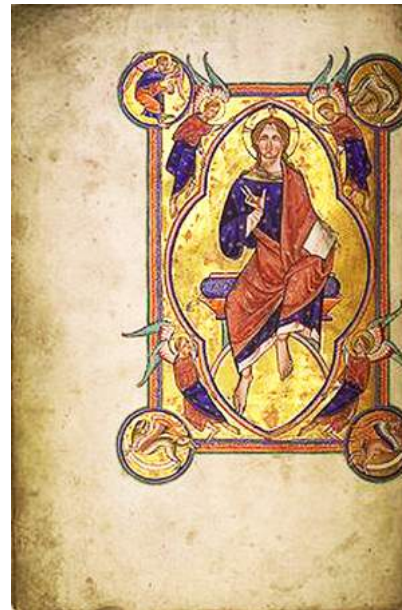


FIGURA 33 – O cordeiro no frontal dos altares de São Pedro e de São Francisco de Borja, na igreja dos jesuítas. Fotografia de Belinda Neves

No sacrário do altar de São Francisco Xavier o cordeiro está sobre o livro selado por sete selos, igualmente representado como no altar de S. Ignácio de Loyola. O cordeiro e a pomba são, no bestiário cristão, os símbolos mais tradicionais e a sua representação iconográfica sofre poucas variações em relação a outros símbolos zoomorfos.

## 2.4 OS TETRAMORFOS

Tetramorfo significa um conjunto de quatro elementos. A origem da palavra é grega, *tetra* = quatro e *morfe* = forma. Na iconografia cristã a terminologia nomeou desta forma o conjunto formado pelos quatro evangelistas que aparecem ao redor de Cristo, ou do cordeiro de Deus, nas visões de Ezequiel e também no Apocalipse. Desde o século VI estes são representados como os quatro evangelistas da seguinte forma: o homem ou anjo está associado a S. Mateus; o leão a S. Marcos; o touro ou boi, a S. Lucas; a águia a S. João. São seres alados na iconografia medieval e também foram representados desta forma na igreja dos jesuítas em Salvador.



FIGURAS 34 E 35 – À esquerda os tetramorfos representados em placa de madeira, com a cruz e o cordeiro ao centro, 975–1000, proveniente da Alemanha ou norte da Itália<sup>18</sup>. À direita os evangelistas representados também como animais alados no *Bestiário de Aberdeen*, século XIII, rodeando o Cristo Pantocrator<sup>19</sup>

Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero em *O livro dos seres imaginários* afirmam que “no *Zohar* ou *Livro do Esplendor*<sup>20</sup> os quatro animais são chamados Haniel, Kafziel,

<sup>18</sup> Disponível <http://faculty.ncc.edu/LinkClick.aspx?fileticket=Ho86IMojCGY%3D&tabid=2646&mid=3394> acesso 27/6/13.

<sup>19</sup> Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Illuminated\\_manuscript](https://en.wikipedia.org/wiki/Illuminated_manuscript) acesso em 27/06/13

<sup>20</sup> “O *Sefer ha-Zohar* - o Livro do Esplendor - É, sem sombra de dúvida, a obra principal e mais sagrada da Cabalah, a dimensão mística do judaísmo. Fonte inesgotável de sabedoria e conhecimento, seus ensinamentos e revelações se equiparam, em importância, aos da Torá e do Talmud. De autoria do grande Rabi Shimon bar



Azriel e Aniel e que estão voltados para o Oriente, para o Norte, para o Sul, e para o Ocidente”. (BORGES E GUERRERO, 2000, p.93) Complementam os autores informando que “*Hayoth* (seres vivos) chamam-se os anjos quádruplos do *Livro de Ezequiel*; para o *Sefer Yetsirah*, são os dez números que serviram, com as vinte e duas letras do alfabeto, para criar este mundo; para o *Zohar*, desceram da região superior, coroados de letras”. (id.,ibid.)

Na capa do livro de Louis Charbonneau-Lassay, *Bestiary of Christ* [*Bestiário de Cristo*], que utilizamos para fundamentação de boa parte deste nosso trabalho, constam os quatro evangelistas como animais, outros quatro animais que marcam os quatro cantos do mundo, e o círculo de oito pontos, o Shamash da Suméria, conforme pode ser conferido na imagem abaixo:



FIGURA 36 – Capa do livro *O Bestiário de Cristo* de Louis Charbonneau-Lassay<sup>21</sup>

Os quatro seres detêm um amplo repertório simbólico ao longo da história da humanidade. Mas é no *Livro de Ezequiel*, em *A Experiência do Deus Vivo* (Ez 1, 5-12), que podemos ter a real dimensão do seu significado:

Do meio da nuvem surgiu algo parecido com quatro animais, e cada um lembrava também uma forma humana. Cada um tinha quatro rostos e quatro asas. Suas pernas eram retas e seus cascos pareciam cascos de boi, só que

---

Yochai, permanece inacessível até os dias de hoje para a grande maioria dos que tentam transpor o mistério que encerra.” Disponível em [www.morasha.com.br](http://www.morasha.com.br) acesso em 18/06/13.

<sup>21</sup> Também disponível em

<http://www.eyeofsiloam.com/Varanasi/BenjaminRaves/2011%20Sendai%208.9%20Earthquake/EndGame/SanVitale/index.html> acesso em 10/06/12

eram brilhantes como bronze polido. Debaixo das asas saíam mãos humanas pelos quatro lados. Seus rostos e asas estavam voltados para as quatro direções. A asa de cada um encostava na asa do outro. Ao se movimentarem, eles não se viravam, mas cada um ia para frente. O rosto deles era parecido com o rosto de um homem. Do lado direito tinham aparência de leão, e do lado esquerdo tinham aparência de touro. Os quatro tinham também aparência de águia. As asas abriam-se para cima. Duas chegavam a encostar na asa do outro, e duas moviam para frente, seguindo a direção para a qual o vento as conduzia. Enquanto se moviam, nunca se voltavam para os lados.

Na continuidade, a força do fogo e a roda em que aparecem (Ez 1, 13-16):

No meio dos animais havia uma coisa parecida com brasas acesas, queimando como tocha. Esse fogo se movia entre os quatro animais, era brilhante, e dele saíam relâmpagos. Os animais, no seu vaivém, pareciam coriscos. Observando, vi uma roda no chão, ao lado de cada um dos quatro animais. No aspecto e estrutura, as rodas tinham o brilho do topázio. O formato de uma era o formato das quatro; o aspecto e estrutura delas eram como se uma roda estivesse no meio da outra;

Observamos no texto que a forma de um é a forma do outro, as quatro formas. O centro, com brasas acesas, era brilhante e dali saía relâmpagos. É a experiência do Deus vivo nos quatro seres celestiais.

Na igreja dos jesuítas os tetramorfos estão localizados no teto da nave, que é composto por caixotões artesoados e oitavados. Circundam o gigantesco e suntuoso emblema da Ordem, que emite 63 raios dourados e ilumina simbolicamente os fieis que ali se encontram e podem reconhecer a força de Deus e da Companhia de Jesus.



FIGURA 37 – Emblema da Companhia de Jesus no teto da nave. Fotografia de Belinda Neves

Observamos as marcações de pontos cardeais e a sua localização conforme abaixo:

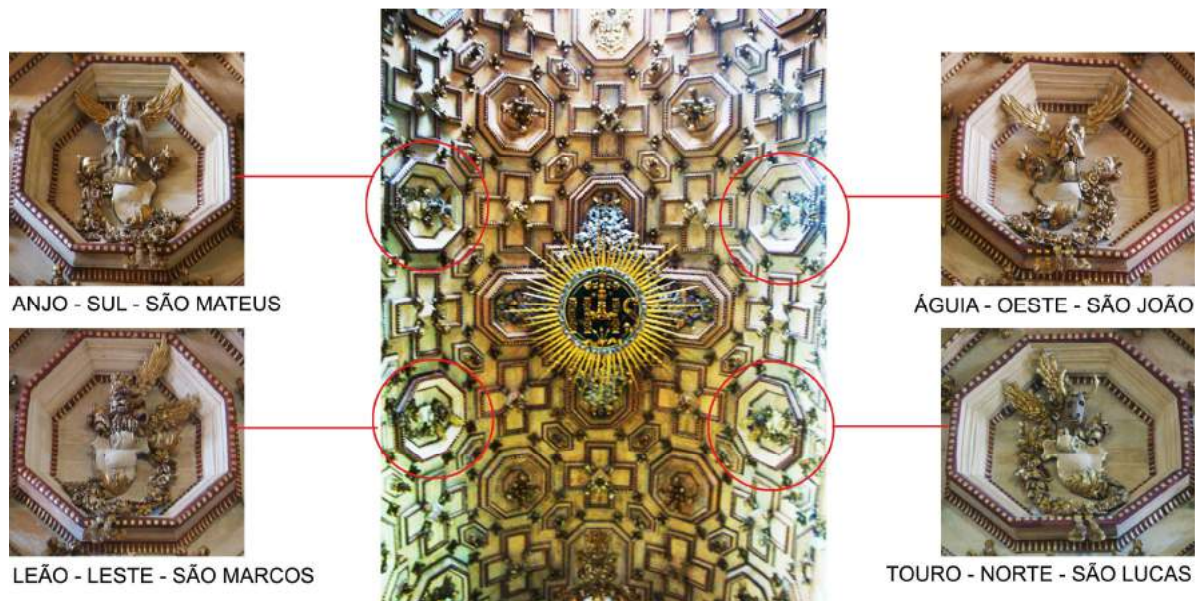


FIGURA 38 – Tetro da nave com os quatro evangelistas ao redor do emblema da Companhia de Jesus. Fotografia e composição de Belinda Neves

Juan Esteban Lorente, em *Tratado de Iconografia*, afirma que “desde o século IX parece dominar uma ordenação dos tetramorfos ao redor do Pantocreator que provém da descrição de Ezequiel: homem, leão, touro, águia, distribuídos em sentido circular” (LORENTE, 1988, p.267, tradução nossa)<sup>22</sup> Na sequência da visão de Ezequiel está o anjo ou homem, seguido pelo leão, boi ou touro, e águia, conforme apresentamos abaixo:



FIGURA 39 – Os tetramorfos em sequência, conforme a visão de Ezequiel. Fotografia e composição de Belinda Neves

<sup>22</sup> Desde el siglo IX parece dominar una ordenación del tetramorfos em torno al Pantocreator que proviene de la descripción de Ezequiel: hombre, león, toro, águia, distribuídos em sentido circular.



Os tetramorfos também são citados no Apocalipse (Ap 4, 5-7) da seguinte forma:

Do trono saíam relâmpagos, vozes e trovões. Diante do trono estavam acesas sete lâmpadas de fogo, que estão entre os sete espíritos de Deus. Na frente do trono havia como que um mar de vidro, como cristal. No meio do trono e ao redor estavam quatro Seres vivos, cheio de olhos pela frente e por detrás. O primeiro Ser vivo parece um leão; o segundo parece um touro; o terceiro tem rosto de homem, o quarto parece uma águia em pleno vôo.

O Apocalipse de São João é igualmente entendido e chamado de Revelação, por trazer as mensagens reveladoras para a humanidade. Neste capítulo Deus agirá diretamente na história, julgando e destruindo o mal, para incorporar o Seu Reino entre os homens. Abaixo, a sequência de aparição dos tetramorfos no Apocalipse: leão, touro, homem, águia.

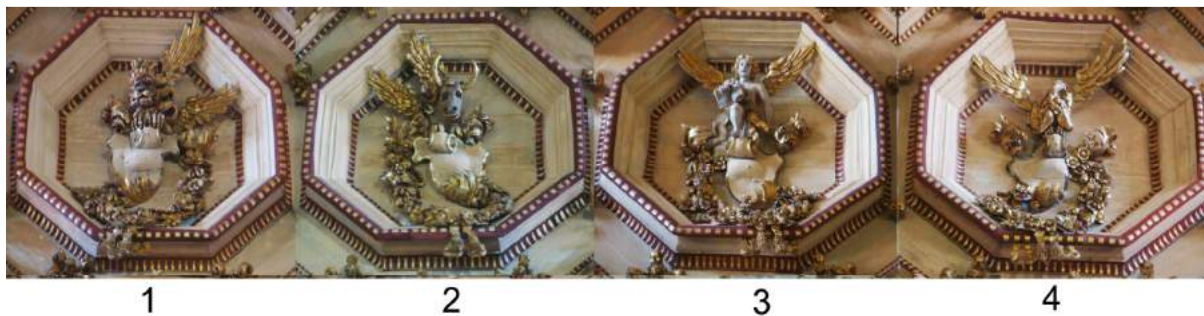


FIGURA 40 – Os tetramorfos na sequência, conforme o Apocalipse. Fotografia e composição de Belinda Neves

Afirma novamente Esteban Lorente que “desde o século XV os evangelistas, acompanhados com seus símbolos, se ordenam seguindo um sentido hierárquico, que frequentemente é: 1º. São João, 2º. São Mateus, 3º. São Lucas, 4º. São Marcos”. Complementa e esclarece o autor que “sua colocação nos retábulos depende de como se entende esta ordem no centro do programa.” (LORENTE, 1988, p.267, tradução nossa)<sup>23</sup>

A informação do pesquisador é relevante para a interpretação do programa estabelecido no teto da nave. A maioria das igrejas da cidade de Salvador apresenta os quatro evangelistas em caráter antropomorfo e, a seus pés, o animal que o representa. Geralmente são colocados no altar mor da igreja e no teto da nave.

<sup>23</sup> Desde el siglo XV los evangelistas, acompañados con sus símbolos, se ordenan siguiendo un sentido jerárquico, que frecuentemente és: 1º. San Juan, 2º. San Mateo, 3º. San Lucas, 4º. San Marcos; su colocación em los retablos depende de cómo se entiende este orden referido al centro del programa.

Apresenta-se desta forma no altar da igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão e várias outras com o mesmo conceito. Mas há diferenças entre os templos. Na igreja de Santo Antonio Além do Carmo, os evangelistas apresentam-se no altar mor e também pintados entre nuvens, juntamente com o animal, nos quatro cantos do teto da nave. Na nova igreja de São Pedro, do início do século XX, ladeiam a entrada da igreja, com os animais a seus pés. Achamos relevante fazer essas referências, pois o teto da nave da igreja dos jesuítas foi concluído ao final do século XVII, mantendo no programa os tetramorfos como animais alados, uma iconografia ainda pertencente à Idade Média.

Abaixo, a sequência de aparição dos tetramorfos a partir do século XV, segundo Esteban Lorente: água, homem, touro, leão:



FIGURA 41 – Os tetramorfos na sequência convencional a partir do século XV, conforme Esteban Lorente. Fotografia e composição de Belinda Neves

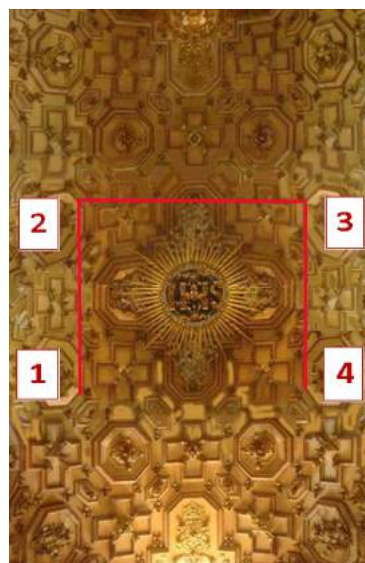
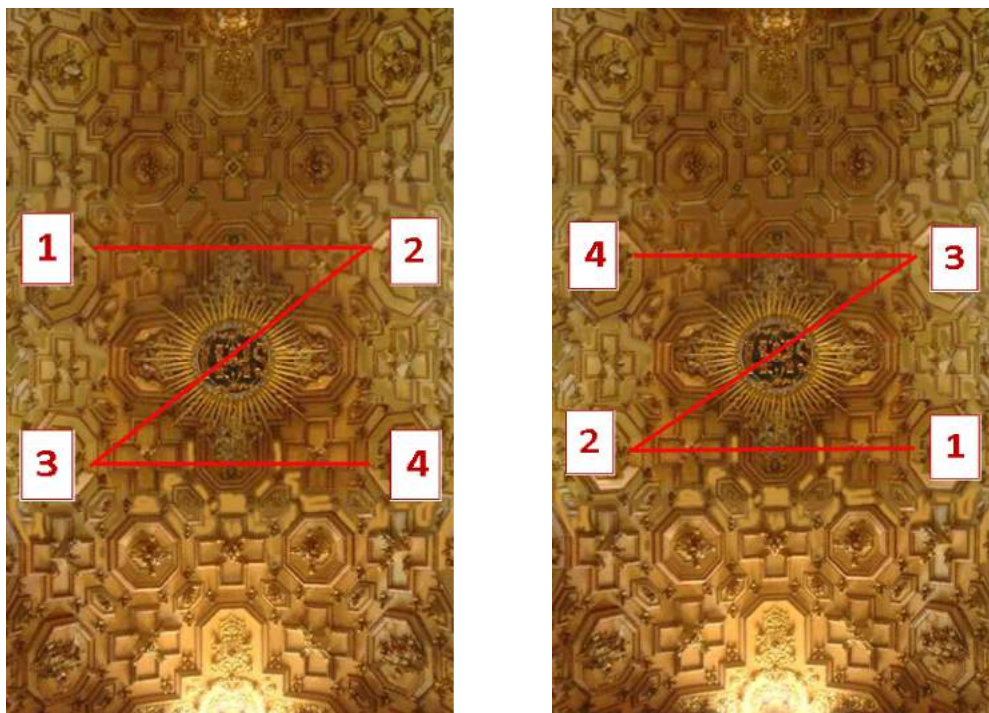


FIGURA 42 – Sequência geométrica da visão de Ezequiel. Fotografia e composição de Belinda Neves



Observamos na imagem que a sequência de aparição segundo Ezequiel circunda o emblema da Companhia de Jesus. A parte mais clara da imagem refere-se à entrada da igreja e, exatamente oposta a esta, está o altar mor. Assim sendo, é possível perceber essa visão como se os tetramorfos e o emblema estivessem voltados para dentro da igreja, possivelmente como escudos diante do público que ali entra. Apresentamos agora a sequência segundo o Apocalipse e também a sequência hierárquica estabelecida a partir do século XV, segundo Esteban Lorente:



FIGURAS 43 E 44 – À esquerda, a sequência de aparição dos animais conforme o Apocalipse e, à direita, a adotada a partir do século XV

Observamos que em ambos os casos, a sequência forma a letra Z, seja pela aparição no Apocalipse, seja pela hierarquia dos evangelistas após o século XV, e atravessa o emblema da Companhia de Jesus. Entretanto, são inversamente proporcionais quando observamos a numeração sequencial. A letra Z é um símbolo matemático e representa o conjunto de números inteiros e naturais com seus opostos negativos (...-4, -3, -2, -1, 0, 1, 2, 3, 4...), uma suposta metáfora à fé que se instala em um continente pagão.

A seguir, o detalhe dos quatro seres alados no teto da nave:



FIGURA 45 – Detalhe dos tetramorfos no teto da nave. Fotografia de Belinda Neves

Aniela Jaffé, em *O simbolismo nas artes plásticas*, comenta sobre o simbolismo dos evangelistas:

Mesmo no cristianismo, o simbolismo animal representa um papel surpreendentemente importante. Três dos evangelistas têm emblemas de animais: São Lucas, o boi; São Marcos, o leão, e São João, a águia. Apenas São Mateus é representado como um homem ou um anjo. O próprio Cristo aparece simbolicamente como o Cordeiro de Deus ou como o Peixe; é também a serpente, louvada na cruz, o leão, e, em alguns casos raros, um unicórnio. Estes atributos animais de Cristo indicam que mesmo o Filho de Deus (a personificação suprema do homem) não prescinde da sua natureza animal, do mesmo modo que da sua natureza espiritual. Considera-se tanto o subumano como o sobre-humano como partes do reino divino. Esta relação entre os dois aspectos do homem é admiravelmente simbolizada na imagem do nascimento de Cristo em um estábulo, entre animais. (JAFFÉ, 1964, p. 238)

O texto demonstra a importância do simbolismo animal nas representações terrenas e divinas em sua amplitude: o animal da terra e o animal celestial, todos feitos pelo o grande Criador, e portadores de sua parcela divina. Na simbólica individual de cada um dos evangelistas, esclarece Esteban Lorente que

a opinião mais generalizada era de que São Mateus é representado pelo homem, porque seu Evangelho começa com o nascimento de Cristo; São Marcos é interpretado pelo leão, porque seu Evangelho começa com as palavras "Voz do que clama no deserto"; São Lucas é figurado pelo bezerro no sentido do sacerdócio, como significado do sacerdócio, pela visão do sacerdote Zacarias com que começa o seu Evangelho; da mesma forma que a águia representa São João, pois nenhum dos sagrados evangelistas voa tão alto. (LORENTE, 1988, p.266, tradução nossa)<sup>24</sup>

Atribuem aos quatro evangelistas a autoria dos quatro Evangelhos do Novo Testamento: Evangelho segundo São Mateus, Evangelho segundo São Marcos, Evangelho segundo São Lucas e Evangelho segundo São João. Na continuidade de interpretação do teto da nave é relevante salientar que ali estão, também em caixotões oitavados, quatro mensagens em latim, apresentadas em listel. Os referidos caixotões estão dispostos lateralmente aos evangelistas, embora sejam de conteúdo e significados independentes. As mensagens estavam cobertas de camada pictórica e, posteriormente, quando da restauração do templo em 1996, foram reveladas e novamente ficaram à mostra.

Fernando Machado Leal em *Catedral Basílica de São Salvador da Bahia* esclarece:

Quem do arco-cruzeiro lançar o olhar para o forro poderá ver as inscrições postas novamente à vista durante as obras de 1996. Na realidade, constam de uma só frase escrita sobre a pintura. Olhando-se da direita para a esquerda a partir do arco-cruzeiro, lê-se: *In Nomine Jesu / Omne genu flectatur / Caelestium Terrestriume / Et Infernorum (Ao nome de Jesus / se dobre todo o joelho / no céu, na terra / e no inferno)*. Palavras tiradas da Bíblia da Epístola de São Paulo aos Filipenses. (LEAL, 2002, p. 107)<sup>25</sup>

Apresentamos a seguir, as quatro mensagens:

<sup>24</sup> La opinión más difundida fue que San Mateo es representado por el hombre pues su evangelio comienza con el nacimiento de Cristo; San Marcos es figurado por el león ya que su evangelio comienza con las palabras: "Voz del que clama em el desierto"; San Lucas es figurado por el becerro como significado del sacerdócio, por la visión del sacerdote Zacarías con la que comienza su evangelio; de la misma manera el aguila representa a San Juan, pues ninguno de los sagrados evangelistas se remonta tan alto.

<sup>25</sup> Na *Carta de São Paulo aos Filipenses*, cujo texto se refere (Fl 2, 10), o apóstolo se encontrava preso sem saber ao certo qual seria o seu destino: poderia ser morto ou colocado em liberdade. Entretanto, mostra-se confiante na fé, e transmite ao povo de Filipos que a verdadeira salvação só depende de Jesus Cristo, o verdadeiro Salvador, e recomenda que a comunidade cristã saiba reconhecer o Evangelho e quais são os seus autênticos pregadores.



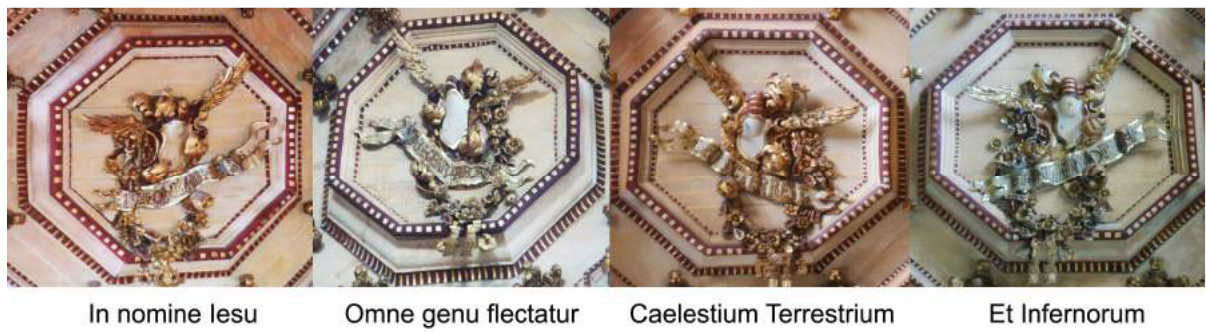


FIGURA 46 – Sequência da *Epístola de São Paulo aos filipenses*. Fotografia e composição de Belinda Neves

Fernando Leal recomenda a sua leitura pela direita e observamos que a continuidade do texto da *Epístola* se dá da seguinte forma:

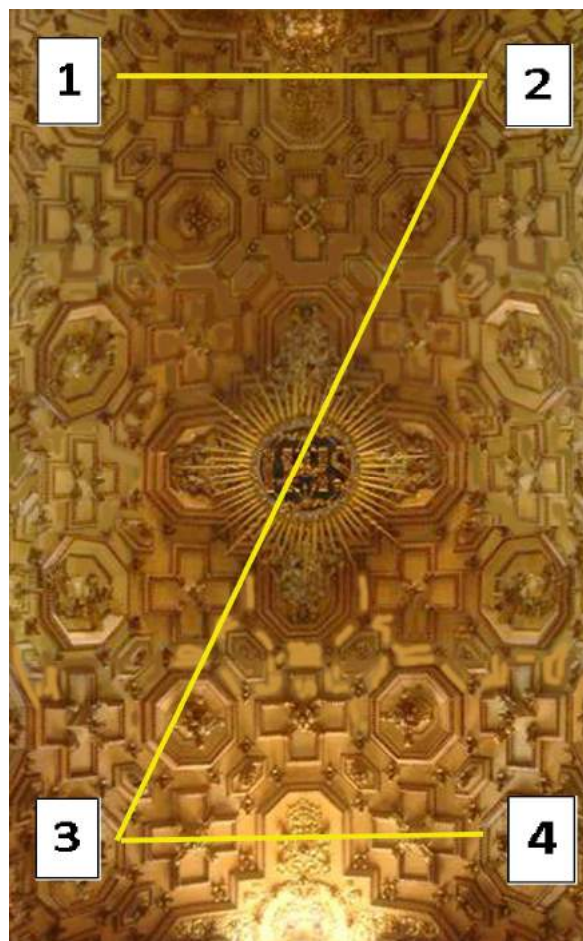


FIGURA 47 – Sequência de numeração e localização dos painéis da *Epístola* no teto da nave. Fotografia e composição de Belinda Neves

Da mesma forma que a aparição dos evangelistas no Apocalipse, a continuidade da leitura da *Epístola* forma a letra 'Z' e transpassa o emblema da Companhia de Jesus. Sobrepondo as duas imagens, temos o seguinte resultado:

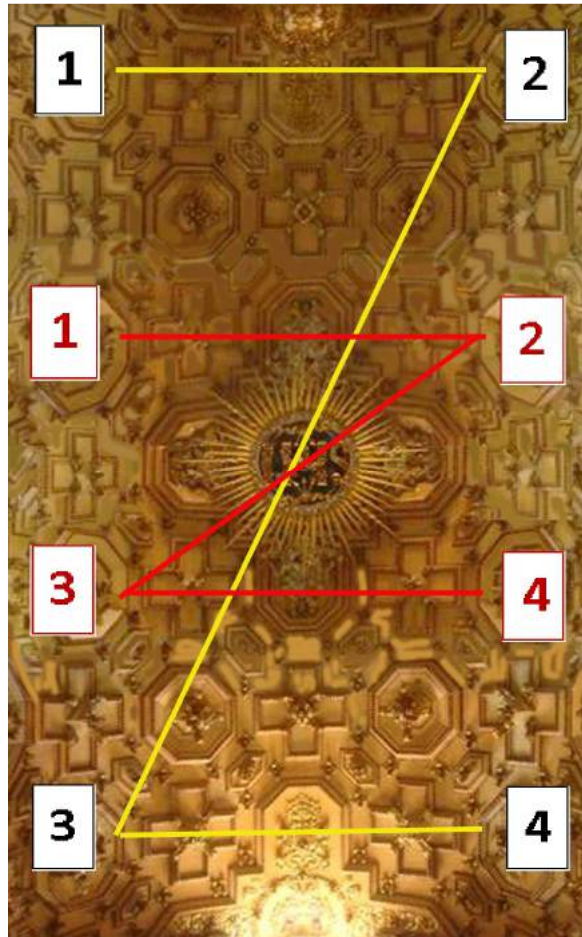


FIGURA 48 – A relação entre os evangelistas e a *Epístola* de São Paulo. Fotografia e composição de Belinda Neves

Optamos por adotar a mesma sequência de numeração para o programa e, neste caso, observamos que esta coincide com a aparição dos quatro seres no Apocalipse. É possível que os jesuítas tivessem utilizado essa formulação para o teto da nave. Neste caso, embora estivessem em pleno Barroco, na transição do século XVII para o XVIII, adotaram a iconografia dos tetramorfos como na Idade Média, em seres alados. E foi na Idade Média que o Apocalipse ilustrou, com animais e homens, o Juízo Final, o temor a Deus, a consequência dos vícios, e a verdadeira salvação em Jesus Cristo. A proposta é pertinente ao gentio da colônia, que se prestou a encenar, neste Novo Mundo, os vícios desde os seus primórdios.

## 2.5 A FÊNIX

A ave fênix ou *phoenix* é um mito ancestral que está presente na cultura da humanidade desde a Antiguidade. Sua iconografia baseia-se em um pássaro que está entre o fogo, queima em chamas e, a partir das próprias cinzas, renasce.

Valéria Alves Cruz em *A simbólica dos animais – Bestiário e outros escritos* afirma que segundo historiadores, a origem mitológica do pássaro é proveniente da Síria e, para outros, da Etiópia. Complementa a autora que “chamavam-na de Bennou ou Benu (de *uben* = resplandecer, desabrochar), no Egito, estando neste acoplada à cidade de Heliópolis, ao simbolismo de Rá e Hórus, divindades de cunho solar, e de Osíris – senhor dos mortos, alegorizando a alma do defunto em sua jornada para o além.” (ALVES, 2001, p.220) Por sua vez, Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, em *O livro dos seres imaginários* (2000, p.40) relatam que a fênix esteve presente em pirâmides e múmias, buscando os egípcios a eternidade, por isso a imortalidade do pássaro, que foi incentivada pelos gregos e romanos.

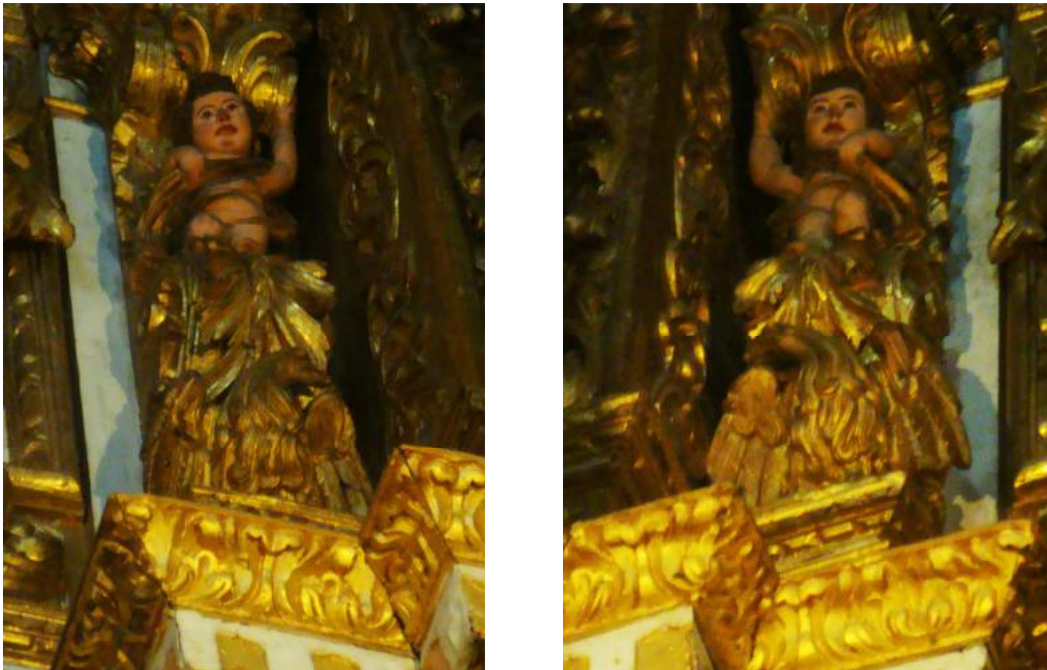


FIGURA 49 – A fênix nas duas laterais do altar de Santa Úrsula. Fotografia de Belinda Neves

Na igreja do Colégio da Companhia de Jesus na Bahia, a fênix está presente na parte superior do altar de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens. Sua visualização não é assim tão simples, uma vez que a fênix se funde a outros elementos decorativos na talha e encontra-se



distante do piso, mas com as asas abertas, sua forma usual na iconografia, que por muitas vezes, também apresenta o fogo na base. No altar colateral do Santíssimo Sacramento estão retratadas duas unidades no teto.

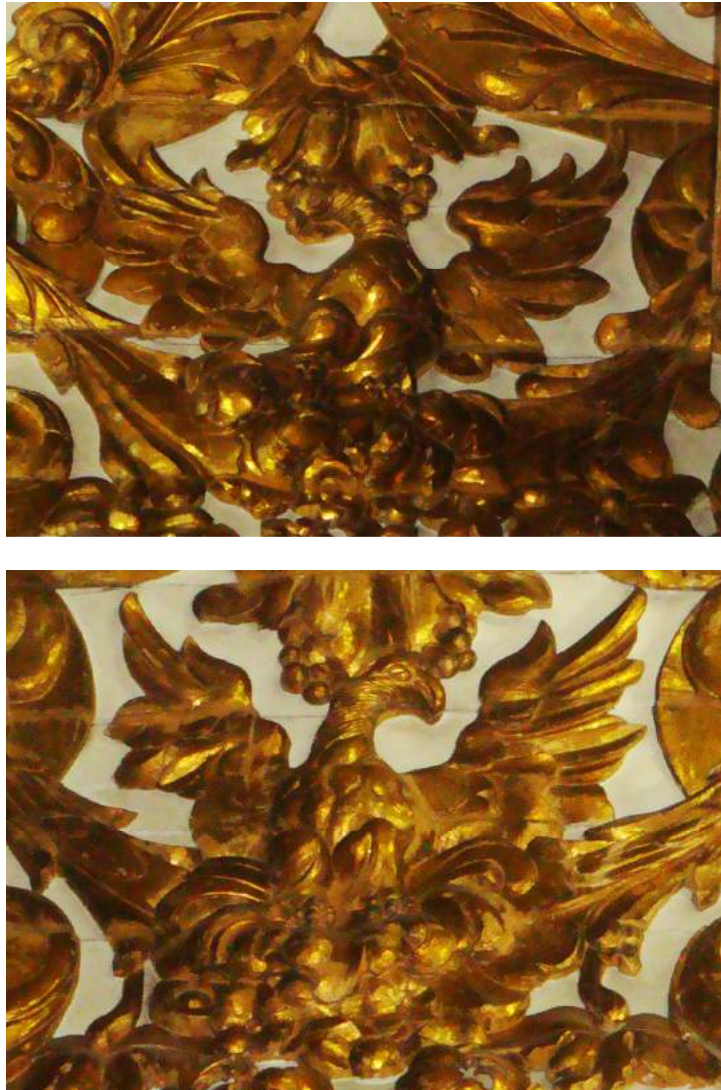


FIGURA 50 – As fênix na capela colateral do Santíssimo Sacramento. Fotografia de Belinda Neves

George Ferguson em *Signs & Symbols in Christian Art* [*Signos e Símbolos na Arte Cristã*] afirma que “nos primórdios da arte cristã, a fênix constantemente aparece nas pedras tumulares, particularmente com o significado de ressurreição do morto e triunfo da vida eterna sobre a morte”. Esclarece o autor que a fênix aparece na simbologia cristã “no primeiro século, quando a lenda do pássaro foi relatada por São Clemente na primeira Epístola aos

Coríntios” e, mais tarde, “veio a ser o símbolo da Ressurreição de Cristo, e comumente aparece em conexão com a crucificação.” (FERGUSON, 1961, p.23, tradução nossa)<sup>26</sup>

Na Companhia de Jesus a temática da Ressurreição é abordada com frequência e igualmente destacada no discurso artístico do templo, mediante o simbolismo animal. A fênix também dialoga com outra metáfora, a metamorfose, igualmente presente no repertório artístico e na retórica dos religiosos inicianos. Essa metáfora é a que conduz ao princípio da salvação pela fé, quando o homem vicioso necessita morrer para que outro renasça das suas ‘próprias cinzas’. Neste caso o elemento fogo, o primeiro dos elementos partindo do céu para a terra, possibilita a queima de antigos valores, de vícios, mas que permite a mudança de paradigmas. Incorpora, nesse âmbito, a catequese indígena.

Referenciada por vários autores clássicos importantes à formação dos religiosos da Companhia, entre esses Plínio, Heródoto, Tácito e Ovídio, que em *Metamorfoses, Livro XV*, ressalta que

todas essas coisas tiveram seu início em alguma outra criatura, mas há um pássaro que renova a si mesmo sozinho. Os assírios o chamam de fênix. Não vive de sementes nem de grama verde, mas dos gomos de olíbano e do sumo do cardamomo. Vive cinco séculos, como vocês devem saber, e constrói para si mesmo um ninho nos ramos mais altos das palmeiras, usando suas garras e o bico para cobrir seu ninho com cinamomo e espigões de nardo, e canela e mirra amarela. Lá ele morre, entre as fragrâncias dessas plantas, e de seu corpo uma minúscula fênix desabrocha para a vida, e vive tanto tempo quanto a outra. A ave recém-emplumada, ao ganhar força para carregar cargas, levanta o ninho pesado, seu berço e tumba da antiga fênix, carrega-o pelo ar até a cidade do Sol e o deixa, como oferenda, nas portas do templo sagrado do deus-Sol. (OVIDIO, 2003, pp.314-315)

A relação simbólica entre o fogo, o deus Sol e o ouro é facilmente reconhecida. Por muitas vezes, devido à ancestralidade da fênix em várias culturas, essa esteve fortemente associada à alquimia, compondo o repertório do bestiário alquímico. No hermetismo, a fênix é o “símbolo da matéria renovada, da vida que renasce das cinzas, do triunfo da vida sobre a morte, é a alegoria da Obra em vermelho ou a Pedra Filosofal”. (SANTOS, 2012, p.209)

A Obra em vermelho ou a Pedra Filosofal é a transformação filosófica que conduz ao ouro, metal incorruptível. A alquimia está presente na igreja do Colégio nas pinturas do teto da sacristia. Entretanto, partindo do amplo repertório do bestiário simbólico na igreja, a fênix pode ser inserida nesse conceito filosófico, mediante o símbolo da Ressurreição.

---

<sup>26</sup> In Early Christian art, the Phoenix constantly appears on funeral Stones, its particular meaning the resurrection of dead and the triumph of eternal life over death. Christian symbolism as early as the first century, when the legend of this bird was related by St. Clement in his first Epistle to the Corinthians. The phoenix later became a symbol of the Resurrection of Christ, and commonly appears in connection with the Crucifixion.



## 2.6 OS DELFOS

*Delphos* é uma das denominações de golfinho. Na etimologia, a palavra golfinho originou-se do grego *delphis* e do latim *delphinu*, por influência da palavra golfo. Na iconografia é possível encontrar o golfinho escrito de todas as formas que relacionamos, embora a mais usual na referência ao cetáceo seja delfo ou simplesmente golfinho.

Valéria Cruz, em *A Simbólica dos Animais – Bestiário e Outros Textos*, relata que na Antiguidade “o golfinho esteve associado à inteligência, à sabedoria, à prudência, à capacidade de adivinhação e profecia, inclusive aparecendo figurado no templo oracular de Apolo, deus do sol e da luz, em Delfos.” (CRUZ, 2001, p. 139)



FIGURA 51 – Golfinhos no Altar das Santas Virgens Mártires e dos Santos Mártires. Fotografia Belinda Neves

No período Barroco foi grande a representação dos golfinhos ou delfos nas fontes, lavabos de sacristia, torneiras, na cantaria de algumas igrejas e na azulejaria. Na igreja dos jesuítas, os golfinhos foram representados na talha dos altares das Santas Virgens Mártires e dos Santos Mártires, em anamorfose, e igualmente no altar mor.

Símbolo da Ressurreição e também da salvação, ilustram igualmente as virtudes para os fieis em detrimento aos vícios, a salvação pela Igreja, os principais fundamentos da presença desse animal do bestiário nos altares da igreja dos jesuítas. George Ferguson em *Signs & Symbols in Christian Art [Signos e Símbolos na Arte Cristã]* esclarece os primórdios da iconografia cristã:

O golfinho é retratado na arte cristã com mais freqüência do que qualquer outro peixe, e passou a simbolizar a ressurreição e a salvação. Considerado o mais forte e mais rápido dos peixes, foi muitas vezes identificado como as almas dos mortos que atravessa as águas para o mundo do além. Representado com uma âncora ou um barco, que simbolizava a alma cristã, ou a Igreja, era guiado para a salvação por Cristo. É frequentemente representado pela baleia na história de Jonas. Este, por sua vez, levou ao uso dos golfinhos como um símbolo da Ressurreição e também, mais raramente, como um símbolo de Cristo. (FERGUSON, 1961, p.15, tradução nossa)<sup>27</sup>

Louis Charbonneau-Lassay, em *The Bestiary of Christ [O Bestiário de Cristo]*, complementa o pensamento de Ferguson e esclarece que “entre vários outros tipos de criaturas do mar, foi notadamente o golfinho que foi tomado como emblema de Cristo, mas, em tempos pré-cristãos a sua utilização como um símbolo não era tão difundida como a do peixe anônimo” e complementa o pensamento dizendo que o “uso da imagem do golfinho começou e se desenvolveu às margens do nordeste do Mediterrâneo e em torno do Mar Negro, especialmente na Ásia Menor, Grécia e Itália.” (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p. 306, tradução nossa)<sup>28</sup>

O golfinho é o animal contrário do crocodilo, associado ao demônio, e com suas barbatanas corta-lhe a barriga e o mata. Assim, a virtude vence o vício simbolicamente. Nos altares da igreja dos jesuítas os golfinhos aparecem como emblema da salvação através da Igreja, quando os abomináveis vícios do gentio são contidos e transformados em virtudes.

<sup>27</sup> The dolphin is portrayed in Christian art more frequently than any other fish. Generally, it has come to symbolize resurrection and salvation. Considered to be the strongest and swiftest of the fishes, it was often shown bearing and souls of dead across the waters to the world beyond. Depicted with an anchor or a boat, it symbolized the Christian soul, or the Church, being guided toward salvation by Christ. It frequently represented the whale in the story of Jonah. This, in turn, led to the use of the dolphin as a symbol of the Resurrection and also, thought more rarely, as a symbol of Christ.

<sup>28</sup> Among various other kinds of sea creatures, it was notably the dolphin that was taken as the emblem of Christ; but in pre-Christian times its use as a symbol was not as widespread as that of the anonymous fish. The use of the dolphin's image began and developed on the northeast shores of the Mediterranean and around the Black Sea, especially in Asia Minor, Greece, and Italy.

## 2.7 OS TRITÕES E AS NEREIDAS

Neste item abordaremos os tritões na igreja do Colégio e, por sua vez, as nereidas que interpretamos como complementares à iconografia dessa divindade clássica. Naquela igreja estão não menos do que 14 tritões e duas nereidas. Em nenhum templo da cidade de Salvador identificamos um contingente tão significativo de tritões, fator esse que nos chamou a atenção mesmo antes de iniciarmos esta pesquisa.

A palavra tritão é originária do grego *triton*. Tassilo Spalding em *Dicionário da mitologia greco-latina* afirma que o tritão é “filho de Netuno e da Nereida Anfitrite. Semideus que tinha o ofício de corneta do deus marinho: precedia, sempre, o cortejo de Netuno, tocando a sua trombeta.” (SPALDING, 1965, p. 260) Sobre a trombeta que tinha uma função diante das águas, complementa o autor que “Tritão sabe tirar dela acordes tão doces e suaves que não há música terrena que se lhe possa comparar.” (id.,ibid.) O Tritão é, entretanto,

o pai de toda a linha imensa de divindades do mesmo nome, monstros meio homens meio peixes, que compõem com as Nereidas, o tumultuado cortejo do Deus do mar. Tritão é representado sob a figura de um monstro metade homem metade peixe, ora pairando sob a superfície das águas, ora em um carro em forma de concha, tirado por cavalos azuis, mas tendo sempre a sua trombeta na boca. Conforme alguns, sua famosa trombeta é uma imensa concha afunilada. (id.,ibid.)

A melodia doce e suave sempre foi considerada um atributo da harmonia divina, do mito que se aproxima do humano e o conecta com o princípio celeste. É o mesmo princípio da música de Orfeu, com seus acordes e voz melodiosa. Os tritões na igreja dos jesuítas não possuem o atributo da trombeta em forma de concha, apenas são representados com a cauda de peixe. Entretanto, pertencem à ordem dos sirênios, a versão masculina das ninfas, nereidas e sereias, e foi representado com os seus atributos completos em uma das ilustrações da *Coleção de Receitas*, na Botica do Colégio.

Como relatou Fernando Machado Leal em *Catedral Basílica de São Salvador na Bahia*, o teto da igreja foi construído pelo Irmão Luís Manuel, entalhador e construtor naval. “É essa vivência com a construção naval que nos explica a armação do teto da nave, em tudo semelhante ao cavename de uma embarcação.” (LEAL, 2002, pp.99-100) Embora a solução tenha sido adotada em vários templos religiosos do período, ressaltamos que no simbolismo cristão o navio é a representação simbólica da Igreja. Possivelmente os tritões no teto da nave dialoguem com este princípio e estejam pairando sobre as águas do navio simbólico. Recordamos que neste referido teto encontram-se o magnânimo emblema da Companhia de

Jesus ladeado pelos tetramorfos, e também os quatro listeis com a *Epístola de São Paulo aos filipenses*.



FIGURA 52 – Tritões a sudoeste no teto da nave. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 53 – Tritões a nordeste, acima do altar-mor. Fotografia de Belinda Neves

Observamos nas duas imagens a presença de flores, frutos, folhagens acânticas e a cauda dos tritões em forma de voluta. Nas duas imagens há a presença do semicírculo com motivos florais. Os tritões encontram-se nos dois vértices do teto da nave: a sudoeste, acima da entrada da igreja e direcionados para dentro da cidade; a noroeste, acima do altar-mor e direcionados para o mar.

Por outro ângulo, a metáfora dos doces e suaves acordes provenientes da trombeta simbólica do tritão também pode ser interpretada como a Palavra, o Evangelho, a oração, a cristandade que abre caminho além-mar. O tritão tinha a missão de acalmar, apaziguar as águas para que o cortejo de Netuno ou Poseidon pudesse transitar com tranquilidade e seguir viagem.

Na Idade Média, os tritões foram representados em painéis e portadas dos períodos românico e gótico, geralmente acompanhados das sereias. Foram interpretados, por muitas vezes, como a versão feminina da sereia pisciforme e, da mesma forma, apresentados também com a cauda dupla ou bicaudal.

Na iconografia do tritão é comum a presença de outros seres marinhos como nereidas, ninfas, sereias, náíades, golfinhos, e seguram peixes ou trombetas. Em muitos países europeus em que seres e monstros marinhos fazem parte de sua mitologia e cultura, pode não haver diferenciação entre sereias e nereidas. Em outros não há diferenciação entre nereidas e ninfas. Da mesma forma, estes seres podem representar um aspecto arquetípico, positivo ou negativo, do bem ou do mal, dependendo do contexto e da cultura em que estão inseridos. Assim, ao mesmo tempo em que tritões acompanhavam sereias simbolizando o vício, em outros guardavam a entrada dos templos e protegiam contra o mal.

No período das expansões marítimas e das grandes navegações, atrelado ao classicismo, as entidades marinhas passam a ser evidenciadas na literatura e a iconografia acompanha essa temática, com a extrema representação de monstros, sereias, nereidas, ninfas, tritões e outros seres marinhos e fantásticos.

Publicada pela primeira vez em 1572, *Os Lusíadas*, de Luiz de Camões<sup>29</sup> traz o imaginário cristão ao entendimento fantasioso e sobrenatural do imaginário pagão, digno dos povos daquele tempo e aliado dos pensamentos em virtude dos longos períodos de viagem marítima em que o viajante era exposto a toda sorte de provações. Nereidas e ninfas, além de Vênus, são citadas amplamente em sua obra. Entretanto, as nereidas parecem não conferir o mesmo perigo quanto às sereias, sendo estas aceitas até como musas protetoras.

---

<sup>29</sup> Luiz Vaz de Camões (1524 – 1580) poeta português. A obra *Os Lusíadas* é considerada a epopéia da literatura portuguesa.



Este aspecto protetor dos seres mitológicos e fantásticos permeou o pensamento do período em que deuses, semideuses e divindades menores poderiam atuar como protetores de missões marítimas, navegantes e, neste caso específico, portugueses em naus além-mar.

No Brasil Colônia essa mentalidade esteve acompanhada de todo repertório fantasioso do Novo Mundo, que alimentou as expectativas de novos seres monstruosos e fantásticos. Neste repertório foi possível ver retratada a nereida como sereia nas talhas de igrejas e vice-versa, como divindades marinhas, da mesma forma como ocorre comumente na talha das igrejas lusitanas.

Essa semelhança entre os seres marinhos ocorre principalmente na representação das cariátides-nereidas ou cariátides-sereias, comuns nos templos religiosos portugueses e espanhóis do período Barroco, influenciando o discurso artístico do Brasil colônia.

Faz-se necessário, entretanto, conhecer a procedência da nereida. Para Tassilo Spalding as nereidas são “ninfas dos mares, principalmente dos mares interiores, filhas de Nereu e Dóris. Eram cinqüenta, belas como o dia; passavam o dia percorrendo as ondas sobre o dorso dos golfinhos ou de cavalos marinhos”. Complementa ainda o autor que “Tétis era, também, Nereida, e a mais famosa, mãe de Aquiles e esposa de Peleu. Dotadas de faculdade profética, gozavam de culto e veneração particulares”. (SPALDING, 1965, p.181) Sobre a semelhança com as ninfas, Spalding esclarece que

não se confundem com as Oceânidas, Ninfas do Oceano, do mar alto. Segundo certos autores, as Nereidas habitavam o fundo do mar, riquíssimos palácios, com o pai, e ocupavam-se a fiar em fusos de ouro e a cantar; frequentemente vinham em grupos à superfície das ondas, cavalgando, com seus corpos nus de mulher e caudas de peixes, os tritões ou outros monstros marinhos. Passavam por ser divindades benéficas. Algumas Nereidas tornaram-se célebres: Anfritite, Tétis, Orítia, Galatéia. (id., ibid.)

As nereidas também como as sereias possuem o atributo do canto, embora as utilizem com finalidades distintas.

A arquitetura greco-romana deu origem às cariátides e atlantes. Eram colunas antropomorfas, de caráter estrutural, que suportavam o peso do entablamento. As chamadas atlantes eram representadas por elementos masculinos e foram inspiradas em Atlas, condenado por Zeus a carregar eternamente o globo terrestre. Por sua vez, as cariátides representavam a versão feminina dessas colunas, inspirada no Erecteion, templo em que aparecem esculpidas.

Tanto os atlantes como as cariátides foram utilizados como elemento estrutural ou simplesmente ornamental, quando simulam a função de suporte de peso. Estiveram presentes

nessa condição ornamentando templos civis e religiosos do Renascimento, Barroco, Rococó e Neoclássico.

No século XVII, quando a expansão portuguesa se fixou em vários territórios, foi possível a interferência estilística na talha e no mobiliário, retratando por muitas vezes, elementos mitológicos daquelas culturas nos variados ambientes das colônias portuguesas. Neste caso, além de cariátides-sereias ou cariátides-neréidas surgiram móveis cujos pés eram ornamentados com nagas e nagingas, divindades em forma de serpente pertinentes à mitologia hindu. Os pés destes mobiliários, por serem de caráter estruturante, também podem ser considerados atlantes ou cariátides, dependendo do gênero que os sustenta.

As colônias portuguesas na África influenciaram a presença de cariátides com mulheres africanas em balaustrada e arcazes da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e, da mesma forma, a presença portuguesa na Índia possibilitou a representação feminina daquela nação em cariátides na balaustrada da Igreja de São Francisco, ambas em Salvador, Bahia.

Na igreja dos jesuítas os tritões também estão presentes no mobiliário e na talha. Na mesa de celebração da missa há um exemplar com quatro tritões, com douramento e policromia. Outra mesa, com a mesma estrutura e um pouco menor, encontra-se no corredor da igreja que conduz à sacristia. Esta possui a policromia, mas apresenta a madeira em estado natural. As referidas mesas também são chamadas credências.



FIGURA 54 – Tritões na mesa de celebração da missa. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 55 – Mesa com tritões no corredor lateral que conduz à sacristia. Fotografia de Belinda Neves

Possivelmente a mesa que se encontra no corredor da sacristia ocupasse, anteriormente, o seu espaço junto ao altar mor. Nos altares identificamos os atlantes-tritões nas laterais do altar de Nossa Senhora da Conceição, no lado da Epístola, e quatro cariátides-neréidas no altar da Senhora Santana, no lado do Evangelho:



FIGURA 56 – Os dois atlantes-tritões nas laterais do altar de Nossa Senhora da Conceição. Fotografia de Belinda Neves





FIGURA 57 – Cariátides-neréidas com diademas no altar de Senhora Santana. Fotografia de Belinda Neves

Observamos que tanto os atlantes-tritões como as cariátides-neréidas simulam no altar a função de sustentação, mas na verdade apenas ornamentam.

A presença do tritão e da nereida na igreja dos jesuítas demonstra o quanto é vasto o repertório simbólico na Companhia de Jesus na colônia brasileira. Embora seja comum nos templos barrocos, a iconografia do templo dialoga com elementos clássicos e do medievo no seu discurso artístico.

Erwin Panofsky elucida a apropriação e ressignificação da iconografia clássica durante a Idade Média e o Renascimento (1995, pp.29-37). Embora o Renascimento seja o ressurgimento da Antiguidade Clássica, essa sofre uma reintegração após a vivência dos valores medievais e do Humanismo, sendo que “é evidente que essa reintegração não podia ser um simples regresso ao passado clássico, [...] de forma que a sua arte não podia simplesmente renovar a arte dos Gregos e dos Romanos”. (PANOFSKY, 1995, p.37)

Fundamentados inicialmente no Maneirismo, os jesuítas da colônia lusitana utilizaram-se de muitos dos elementos clássicos e medievais no seu discurso artístico, na ilustração da catequese, sermões e textos clássicos, quando texto e imagem, *ut pictura poesis*, relacionam-se estreitamente na amplitude artística do templo na cidade do Salvador.

## 2.8 SERPENTES, SEREIAS BICAUDAIS E HARPIAS

Nesse item abordaremos a representação de serpentes, sereias bicaudais e harpias que se encontram nos altares das Santas Virgens Mártires e dos Santos Mártires, e no altar mor.

Iniciamos pelos primeiros altares a partir da entrada da igreja. À direita, o intitulado das Santas Virgens Mártires, localizado no lado da Epístola. À esquerda, o dos Santos Mártires, localizado no lado do Evangelho. São altares que possuem características tanto renascentistas como barrocas e ambos são retábulos-armários que, ao serem abertos, exibem cada um, os nichos da coleção de quinze bustos-relicários das santas e dos santos mártires<sup>30</sup>.

Ambos os retábulos têm a mesma estrutura interna e externa diferenciando-se apenas pela intenção e as pinturas que se encontram nas portas dos referidos armários. Os retábulos-armários ou retábulos articulados são comuns em Portugal, e podem ser apresentados em dípticos e trípticos. No caso dos dois altares, a parte superior exhibe motivos geométricos renascentistas aos moldes dos tratados maneiristas e, a parte inferior, motivos naturalistas fitomorfos e zoo-antropomorfos, característicos do estilo Barroco.<sup>31</sup>



FIGURA 58 – À esquerda o altar dos Santos Mártires fechado e, à direita, o altar das Santas Virgens Mártires aberto exibindo os nichos para a acomodação dos bustos relicários. Fotografia de Belinda Neves

<sup>30</sup> Na atualidade, ambos os retábulos não mais abrigam a coleção de bustos-relicários. Estes passaram por intervenção de restauro no Museu de Arte Sacra da UFBA e lá se encontram expostos em regime de comodato. Para ter acesso ao processo de restauração dos bustos-relicários recomendamos a leitura da pesquisa realizada na Dissertação de Mestrado de João Carlos Dannemann, intitulada *Coleção de bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

<sup>31</sup> Para aprofundamento do tema recomendamos a leitura da tese de doutoramento de Antonio Sapucaia Góis intitulada *Fatores Condicionantes na morfologia do retábulo*. São Paulo: USP, 2005.



Em virtude do tema abordado nesta pesquisa, concentramo-nos na parte inferior dos dois retábulos, emblemática e significativa, conforme demonstramos a seguir:



FIGURA 59 – Parte inferior do retábulo das Santas Virgens Mártires. Reprodução do Catálogo da *Exposição Bustos-Relicários, Catedral Basílica de Salvador*. Fotografia de Sérgio Benutti. Composição e interferência textual de Belinda Neves

Observamos no altar fechado a pintura de Maria visitando sua prima Isabel (autor desconhecido). Nas laterais, motivos zoo-antropomorfos – sereias bicaudais, mulheres com cauda de serpente e híbridos – e, na base do altar, golfinhos (delfos) em anamorfose. Salientamos que atualmente, nos templos da cidade de Salvador, a antiga igreja do Colégio é a única que apresenta nos motivos decorativos da talha sereias bicaudais e mulheres com corpo de serpente.<sup>32</sup>

Entre os motivos fitomorfos estão as folhas de acanto, cajus, jaracatiás, e araticuns, frutas nativas do Brasil. Ressalta Lucio Costa (1902-1998), sobre a representação dos motivos fitomorfos da talha que apresenta, “pela primeira vez, cajus em substituição às clássicas peras, indício de terem sido trabalhados no país.” (COSTA, 2010, p.165) Embora motivos

<sup>32</sup> No século XIX ocorreu uma significativa mudança estilística nas igrejas baianas onde a talha Barroca foi substituída pela Neoclássica. A temática foi abordada por Luis Alberto Ribeiro Freire em *A talha Neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

naturalistas e animais fantásticos tenham sido amplamente utilizados na ornamentação proto-barroca e barroca dos templos no Brasil, a iconologia nos permite visualizar nesses retábulos não apenas motivos ornamentais, mas um significativo contingente simbólico que permeou o pensamento jesuítico e suas missões pelo Brasil.

Iniciamos nossa análise e interpretação pelas portas dos referidos retábulos-armários onde está evidenciada a diferenciação entre a virtude (parte interior) e vício (exterior ou porta do retábulo). Embora a diferenciação entre o sagrado e o profano seja evidenciada primeiramente em outra porta, a do templo – que separa o mundano do sagrado – nos dois altares esta aparece de forma a evidenciar o contraste entre a virtude dos santos nos bustos relicários (castidade, virgindade), contrapondo-se, neste caso, ao vício (luxúria), representado pelo conjunto de símbolos zoo-antropomorfos.

A história da humanidade demonstra que a cultura de muitos povos enfatizou e privilegiou a castidade e/ou a virgindade desde a Antiguidade. A temática foi igualmente abordada desde os primórdios do cristianismo conforme esclarece o texto da pesquisadora Margaret Starbird:

Marcião<sup>33</sup>, um dos mais convictos cristãos gnósticos, concedia o batismo e a Eucaristia somente às virgens, viúvas e pessoas casadas que concordassem em não praticar o sexo. [...] Julius Cassianus<sup>34</sup>, outro gnóstico, afirmou que os homens se transformam em verdadeiras bestas durante o ato sexual e que Jesus veio ao mundo para evitar que os seres humanos copulassem. Santo Ambrósio<sup>35</sup> considerava o casamento um “fardo mortificante” e exortava qualquer um que pensasse se casar a ter cuidado com a escravidão e a servidão do amor conjugal. Para Tatiano<sup>36</sup>, a relação sexual era uma invenção do diabo, e a vida cristã tornava-se “impensável fora dos limites da virgindade”. [...] Orígenes<sup>37</sup>, que acreditava que Jesus fizera voto de castidade, castrou a si mesmo. (STARBIRD, 2004, pp.8-9).

Gradativamente esses pensamentos evoluíram e contribuíram para o conjunto de dogmas que compõe o universo do catolicismo. Simultaneamente, na cultura indígena, a virgindade era prestigiada na elaboração do cauim de forma paradoxal, quando a índia virgem masca frutas e raízes (etapa inicial de preparo), para que aqueles que já assassinaram inimigos ou passaram pelos ritos de puberdade possam bebê-lo (etapa final).

<sup>33</sup> Marcião de Sinope (85-160), líder cristão que originou o marcionismo, com princípios que depois foram contrapostos à Igreja de Roma.

<sup>34</sup> Julius Cassianus (?- 170) foi autor de textos nos primórdios do cristianismo que permearam as interpretações das escrituras hebraicas e outros textos referentes à abstinência sexual na religiosidade.

<sup>35</sup> Santo Ambrósio (340-397) foi bispo da cidade de Milão e um dos Doutores da Igreja.

<sup>36</sup> Tatiano, o Assírio (120-180) foi teólogo, escritor e gnóstico.

<sup>37</sup> Orígenes (182-254), também chamado Orígenes de Alexandria, e igualmente Orígenes, o Cristão, foi teólogo, filósofo e padre grego.

Para melhor análise e interpretação de como esses e outros aspectos indígenas foram refletidos no templo dos jesuítas, isolamos os três motivos da talha, alvo de nossa análise e discussão, partindo da imagem fornecida pelo catálogo da exposição:



FIGURA 60 – Detalhe da serpente, do pendente central e da sereia bicaudal, isolados e destacados, a partir do catálogo da *Exposição Bustos-Relicários, Catedral Basílica de Salvador*. Fotografia de Sérgio Benutti. Composição e tratamento de imagem de Belinda Neves

As três imagens acima estão representadas quatro vezes, isto é, nas quatro portas dos dois altares. As virtudes dos santos contrapõem-se aos vícios indígenas: luxúria, vida desregrada, antropofagia e o cauim. No período colonial, ninguém melhor representou o vício que o indígena, especificamente o seu exemplar feminino.

Iniciamos nossa análise e interpretação pela imagem à esquerda, uma figura zoo-antropomorfa feminina com cauda de serpente, ornamentada com colar de cajus. No simbolismo católico a serpente esteve geralmente associada à tentação do demônio e ao pecado, embora possa ter outras representações nas diversas culturas, quando em diálogo com outros elementos ou atributos.

No rol de serpentes associadas ao símbolo feminino destacamos a ancestral Lilith, um mito que foi representado metade mulher, metade serpente, e que permeou as mitologias suméria, babilônica, assíria, cananeia, persa, hebraica, árabe e teutônica. Considerada a primeira mulher de Adão, antecessora de Eva, e igualmente feita de terra (ou barro), acabou por ser expulsa do convívio de seu companheiro por não se sujeitar à superioridade masculina, inclusive durante o ato sexual. Nessa condição, assume a forma demoníaca e alada, e passa a vagar pelo deserto em companhia de outros demônios. Lilith tentaria homens e mulheres a andar por caminhos impuros, tortuosos e pecaminosos. A pesquisadora Barbara Koltruv, em o *Livro de Lilith*, complementa que

Lilith, proveniente da diminuição da Lua, expulsa do céu, a qualidade feminina negligenciada e rejeitada, torna-se Noiva do Diabo, a sombra feminina transpessoal. Lilith é como um instinto renegado enviado por Deus para viver nas regiões inferiores, isto é, em convívio com a humanidade. Os homens a vivenciaram como a bruxa sedutora, o súcubo mortal e a mãe estranguladora. (KOLTRUV, 1986, p.23)

Segundo a autora, Lilith é citada nos textos de *Bem Sira*<sup>38</sup> e *Zohar* e foi, por muitas vezes, associada à Rainha de Sabá, que se escondia através de uma máscara quando tentou seduzir Salomão. Com o mesmo poder na oralidade ancestral, foi interpretada como a serpente que retorna ao Paraíso e tenta Eva. Embora a serpente do Paraíso nem sempre apresente a forma zoo-antropomorfa, destacamos aqui duas ocorrências. A primeira, nos motivos ornamentais da fachada da igreja de Notre Dame em Paris, construída em 1160,

---

<sup>38</sup> Afirma Barbara Koltruv que “o mais antigo material biográfico referente à Lilith aparece no antigo texto intitulado *Alpha Beta Bem Sira*. Esta obra é um *midrash*, uma imaginação ou meditação ativa sobre os mitos bíblicos acerca da criação do homem e da mulher. O *midrash* de Bem Sira analisa as conflitantes histórias do Gênesis sobre Lilith (a mulher primordial, a primeira esposa e a outra metade de Adão).[...] Segundo Bem Sira: *Deus criou Lilith, a primeira mulher, do mesmo modo que havia criado Adão, só que ele usou sujeira e sedimento impuro em vez de pó e terra. Adão e Lilith nunca encontraram a paz juntos. Ela discordava dele em muitos assuntos e recusava-se a deitar debaixo dele na relação sexual, fundamentando sua reivindicação de igualdade no fato de que ambos haviam sido criados da terra. Quando Lilith percebeu que Adão a subjugaria, proferiu o inefável nome de Deus e pôs-se a voar pelo mundo. Finalmente, passou a viver numa caverna no deserto, às margens do Mar Vermelho. Ali, envolveu-se numa desenfreada promiscuidade, unindo-se com demônios lascivos e gerando, diariamente, centenas de Lilith ou bebês demoníacos*”.(KOLTRUV, 1986, p. 38)

quando esta olha para Eva; a segunda, na pintura de Rafael Sanzio (1483-1520), de 1508, quando esta olha para Adão. Em ambas as representações há o caráter da tentação demoníaca através do ícone zoo-antropomorfo.

Partimos agora para a análise da imagem que está à direita (Figura 60), uma sereia bicaudal de cauda entrelaçada, igualmente ornamentada por um colar de cajus. É relevante ressaltar que, dos primórdios até a atualidade, o símbolo da sereia sofre profundas transformações imagéticas e conceituais. Aladas, com rosto feminino, corpos de pássaro e caudas de peixe, estavam destinadas a chorar pelos mortos e conduzir suas almas, através de textos epigrafados em urnas mortuárias da Antiguidade. Amedrontavam e seduziam navegantes mitológicos como Odisseu ou Ulisses que, para evitar o desafio de seu encantamento, tampou seus ouvidos com cera. Desafiavam, também, personagens reais da história, como o navegante Cristóvão Colombo, que afirmava ter visto três em sua jornada pelo Atlântico<sup>39</sup>.

Os mitos marinhos foram originados também em diversas culturas e mesclados a outras, principalmente no período das invasões bárbaras. No caso das sereias, foram a representação simbólica da sedução e morte, mas também da vaidade e luxúria, quando portavam atributos como o pente e o espelho, frequentes nos templos religiosos e bestiários medievais. Na Idade Média, sua representação iconográfica é variada e simultânea, apresentando o formato aviforme, pisciforme, bicaudal com caudas separadas e bicaudal com caudas entrelaçadas, essa última com frequência após o Renascimento, compondo o repertório.

O terceiro motivo a ser analisado é o da imagem central (Figura 60), entre a serpente e a sereia, e que apresenta um corpo feminino em anamorfose, cabeleira em folhas de acanto, base na mesma estrutura estética com grandes gomos semelhantes à cauda das sereias, e porta um pendente suspenso pela boca com frutos naturais da colônia – cajus (*Anacardium occidentale*), jaracatiás (*Jaracatia spinosa*) e araticuns (*Annona crassiflora*)<sup>40</sup>.

Imagens bem semelhantes podem ser observadas no altar mor. Estreitas e de grande dimensão, apresentam-se de forma totêmica. Por estarem em último plano e localizadas nas laterais do referido altar, dificilmente podem ser apreciadas do pavimento térreo:

<sup>39</sup> O escritor Fernando Pires de Lima cita que os etnógrafos franceses Paul Yves Sébillot e Paul Sébillot, em vasto estudo sobre as sereias, afirmam que “em quarta-feira, 9 de janeiro de 1493, Cristóvão Colombo, costeando a ilha Hipaniola (Santo Domingo), viu três sereias, que se ergueram acima do nível do mar e não pareceram nada bonitas (descrição do bispo Bartolomeu Las Casas).” (LIMA, 1952, p.37) Também no museu Staats- und Stadtbibliothek, Alemanha, consta uma alegoria de Theodore de Bry, em que aparecem Cristóvão Colombo e as sereias, na descoberta do Novo Mundo.

<sup>40</sup> Neste rol incluímos a fruta-do-conde (*Annona squamosa*) ou pinha, e graviola (*Annona muricata*).



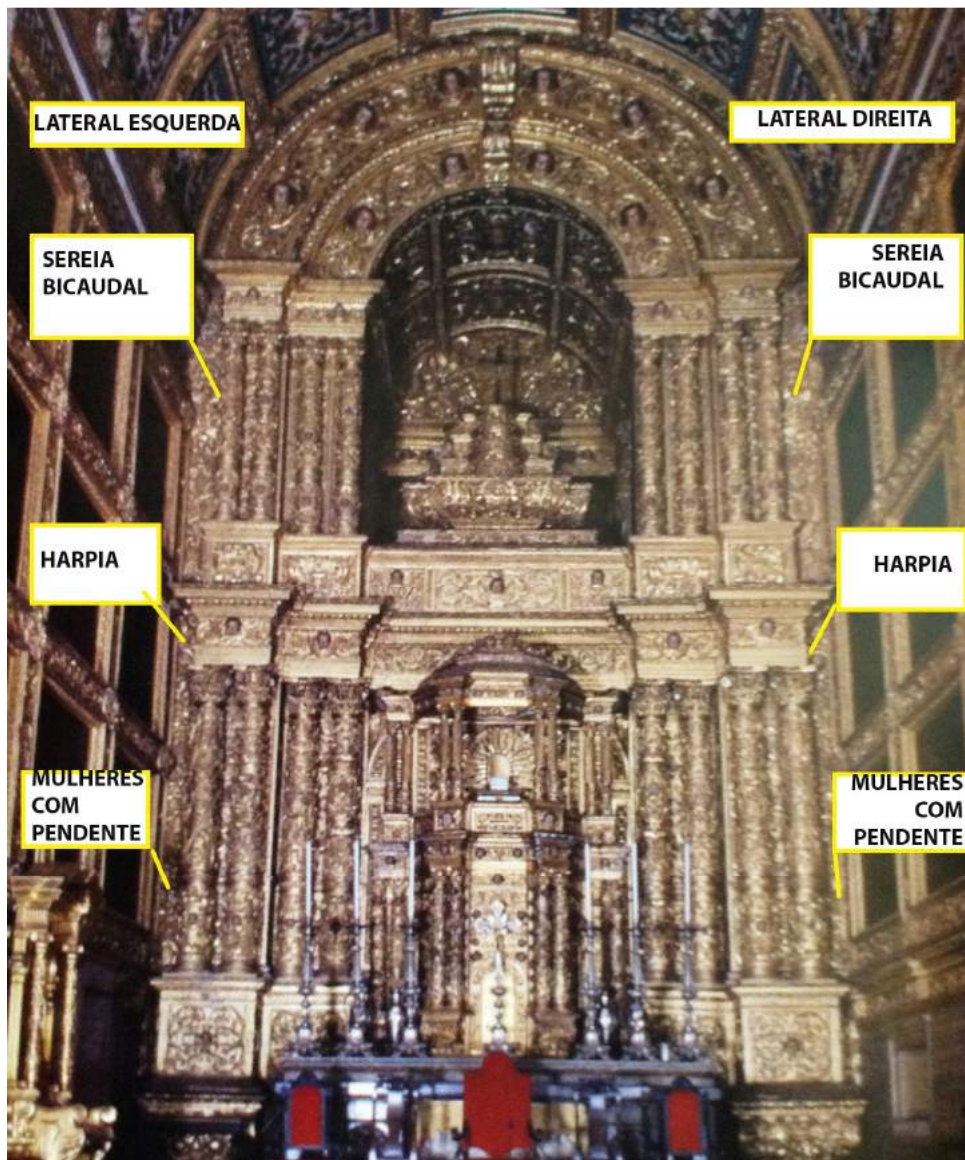


FIGURA 61 – Sereias, híbridos e harpias no altar mor. Reprodução do livro *Catedral Basílica de São Salvador*, p. 164. Fotografia de Heraldo Alvim. Composição e interferência textual de Belinda Neves

As imagens presentes no altar são de larguras variadas, entre 30 cm e 45 cm, e altura entre 4,0 m a 6,5 m, e não têm função de sustentação. Como o altar mor está em processo de restauração e o acesso a essas imagens só foi possível em virtude dos andaimes ali instalados.

Pela grande dimensão das imagens utilizamo-nos de desenhos para melhor visualização, análise e interpretação do contingente ali presente, conforme demonstramos a seguir:



LATERAL ESQUERDA  
SUPERIOR



LATERAL ESQUERDA  
INFERIOR



LATERAL DIREITA  
INFERIOR



LATERAL DIREITA  
SUPERIOR

FIGURA 62 – Sereias bicaudais, harpias e pendentas. Desenho de Belinda Neves



Nas imagens do altar mor não estão presentes as mulheres com corpo em forma de serpente, mas no repertório simbólico estão duas harpias que parecem segurar um pedaço de carne ou fragmento corpóreo<sup>41</sup>.



FIGURA 63 – As harpias no altar mor. Fotografia de Belinda Neves

As serpentes e as sereias foram portadoras da carga simbólica do vício que permeava o universo da sedução, pecado e morte, simbologia essa presente nos dois primeiros altares da igreja do Colégio dos jesuítas na Bahia. Complementando esse pensamento simbólico, P. Simão de Vasconcelos tinha por hábito referir-se às velhas índias como harpias quando as relacionava com os rituais antropofágicos:

[...] vio o Padre João de Aspilcueta seis, ou sete velhas igualmente maduras na idade, e refinadas em seus ritos gentílicos (**quaes sete harpias do inferno**) que rodeavão umma grande fogueira, ministrando lenha, e atiçando o fogo com cantos de alegria a seu modo barbaro: entendeo logo o que podia ser, e chegando-se vio que estavão assando muitos quartos de carne humana, e outros tantos tinhão a cozer em hum grande azado, em que entravão diversas cabeças, pés, e mãos; tudo a fim de celebrarem certa festa. (VASCONCELOS, 1865, p.56, grifo nosso)

As harpias, aves de rapina, são comumente interpretadas como o símbolo das paixões desregradas. Foram, por muitas vezes, associadas às sereias aviformes da Antiguidade e tinham por intenção seduzir e conduzir à morte; por outras vezes, símbolo do diabo. Gerd

<sup>41</sup> Contamos com o auxílio do Dr. Ernane Nelson Antunes Gusmão para a identificação de que ali está retratado um fragmento corpóreo. As harpias, desde a Antiguidade, eram conhecidas por sobrevoar túmulos com novos cadáveres com o intuito que subtrair dali algum fragmento corpóreo para a sua alimentação.

Heinz-Mohr, em *Dicionário de símbolos: imagens e sinais da arte cristã*, esclarece que as sereias e harpias “foram entendidas em todos os tempos como tentação diabólica da luxúria.” (HEINZ-MOHR, 1994, p.321) Da mesma forma, os cabelos esvoaçantes das sereias são entendidos como um atributo da sedução.

O caráter sedutor da índia pode ser percebido no texto do P. José de Anchieta, em *Cartas de Piratininga*, 1554, quando ressalta os hábitos da comunidade “onde as mulheres andam nuas e não sabem se negar a ninguém, mas até elas mesmas cometem e importunam os homens, jogando-se com eles nas redes porque têm por honra dormir com os Cristãos.” (ANCHIETA, 1933, p.68)

Por sua vez, o cronista Gabriel Soares de Sousa, informa no século XVI que

os tupinambás são tão luxuriosos que não há peccado de luxuria de que não cometam, os quaes sendo de muito pouca idade tem conta com mulheres, e bem mulheres; porque as velhas, já destinadas dos que são homens, granjeiam estes meninos, fazendo-lhes mimos e regalos, e ensinara-lhes a fazer o que elles não sabem, e não os deixam de dia, nem de noite. (SOUSA, 1851, p.315)

Observamos nas duas citações que cabe à mulher a tentação e sedução do homem e não o contrário, fruto da carga simbólica atribuída ao feminino e que, associada à antropofagia, assumem “características de um verdadeiro inferno dantesco, onde o consumo da carne adquire conotações erótico-sexuais.” (FONSECA, 2011, p.242)

Não há dúvidas de que no período colonial coube à mulher indígena uma forte carga de vícios, desde a nudez, o preparo do cauim, o serviço sexual prestado ao prisioneiro cativo, a morte de crianças indígenas – frutos do relacionamento com prisioneiros ou com imperfeições genéticas – e todo o ritual antropofágico (preparação da vítima para a morte e desmembramento do corpo para consumo). Essa carga simbólica é ancestral, originária de várias culturas, mas no período medieval serpentes, sereias e harpias ocuparam lugar de destaque na ilustração dos vícios e pecados. Esse simbolismo foi apropriado pelos jesuítas.

O bestiário fantástico nesses três altares estabelece novamente a estreita relação entre o discurso artístico e a cronística colonial, a relação entre texto e imagem, *ut pictura poesis*, e o pensamento jesuítico que esteve refletido no templo através de rico repertório simbólico, metafórico e alegórico.

No altar mor as duas sereias bicaudais diferenciam-se das que estão retratadas dos altares dos mártires, pelo tamanho e riqueza de detalhes. Por estarem na parte mais alta do altar, e em último plano, dificilmente poderiam ser visualizadas pelo fiel que estava na nave, com a amplitude de seu repertório.

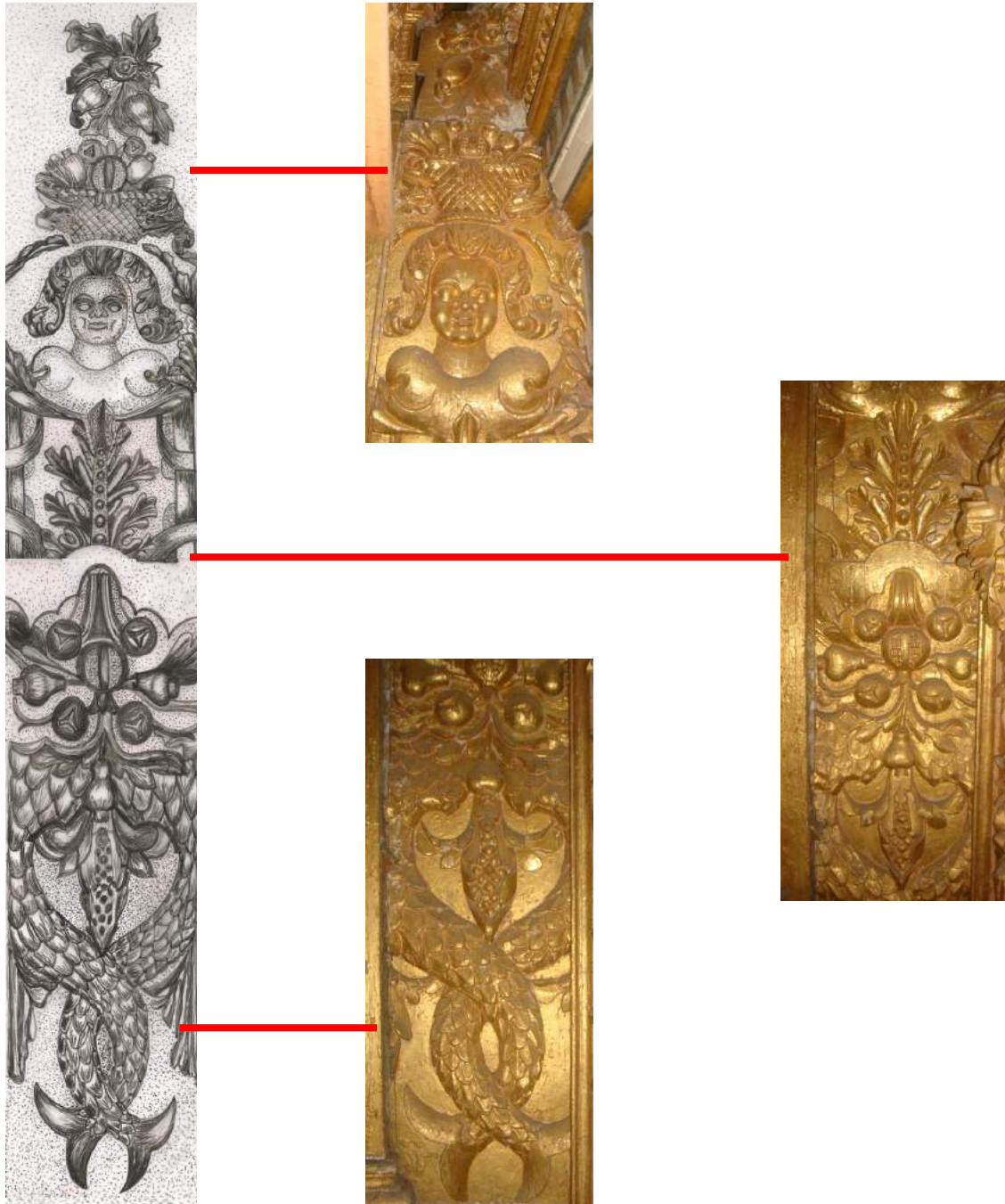


FIGURA 64 – Sereia bicaudal no altar mor. Desenho e fotografia de Belinda Neves

Na imagem acima podemos visualizar o amplo repertório fitomorfo. Uma cesta de frutas, acomodada à cabeça feminina, abriga romãs e cajus. Folhagens acânticas mesclam-se aos elementos do conjunto, que sugere, pelo formato e composição, que ali está retratado um corpo. Na parte central outra romã (símbolo da fertilidade) está acompanhada de cajus. As duas caudas da sereia assemelham-se a duas pernas, aos moldes das sereias medievais, e o ventre, encimado por um caju e seguido por uma espiga de milho, pode ser interpretado como a genitália feminina.



O contingente impressiona quando interpretamos a metáfora ali representada, nas referidas imagens que compõem as laterais do altar mor.



FIGURA 65 – Cajus e espigas de milho nas laterais esquerda e direita do altar mor. Fotografia de Belinda Neves

Abaixo demonstramos uma sereia bicaudal medieval que apresenta o ventre coberto por uma folha e, ao lado desta, uma harpia. As duas caudas assumem a forma de pernas:



FIGURA 66 – Sereia bicaudal e harpia na Igreja de San Pietro in Ciel d’Oro, Pavia, Italia. Fotografia de Robert Veel<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Disponível em [www.paradoxplace.com/Church\\_Stuff/Mermaids.htm#ITALY](http://www.paradoxplace.com/Church_Stuff/Mermaids.htm#ITALY) acesso em 08/04/14

Na iconografia dos templos medievais a sereia bicaudal foi apresentada com as extremidades em cauda de peixe, que também eram pernas. Nessa última configuração identificamos que em alguns exemplares o ventre estava coberto, mas em outros procurou-se enfatizar a genitália feminina, deixando-a à mostra, com intuito de ilustrar o vício da luxúria.

Nas esculturas do altar mor a espiga de milho com o caju nos conduz a interpretar como o mito da vagina dentada a que se refere Mircea Eliade em *Mito e realidade* (1972, p.76), a descida à boca do útero da Mãe Terra. A origem dos mitos femininos está fundamentada no princípio gerador da vida, da fecundidade. Neste conceito está a Mãe Natureza, a Mãe Terra, como princípio vital - do qual originam todas as coisas – que teve a sua personificação através do mito da Deusa-mãe. A dualidade que permeou o universo dos mitos femininos não concedeu apenas o atributo da vida, mas também o da morte. Nesta mesma linha de pensamento arquetípico, não estão representadas apenas as propriedades divinas e maternas, mas igualmente as demoníacas, e o princípio da *femina devoradora* a que se refere Pedro Fonseca em *Bestiário e discurso do gênero no Descobrimento da América e na colonização do Brasil* (2011).

Em outro patamar e complementar a esse, consideramos o milho e o caju ingredientes do cauim, um dos vícios combatidos pela catequese dos jesuítas. Não havia festa antropofágica sem cauim. Informa o P. Simão de Vasconcelos sobre o grande rol de ingredientes possíveis na elaboração de receitas, que foi contabilizada em cerca de 32 tipos:

Parece certo, que algum deos Baccho passou a estas partes a ensinar-lhes tantas espécies d'elle, que alguns contão trinta e duas. Huns fazem de fruta que chamão acayã; outros de aipy, e são de duas castas, a huma chamão cauycaracù, a outra cauymachaxéra; outros de pacóba, a que chamão pacouy; outros de millio, a que chamão abatiuy; outros de ananas, que chamão manauy, e este he mais efficaz, e logo embebeda; outros de batata, que chamão jetiuy; outros de janipabo; outros que chamão bacùtinguy; outros de beijù, ou mandioca, que chamão tepiocuy ; outros de mei silvestre, ou de àcucar, a que chamão garàpa; outros de acajù; e d'este em tao grande quantidade, que podem encher-se muitas pipas, de cor a modo de palhete. (VASCONCELOS, 1865, p.89)

Observamos que o cauim elaborado a partir do caju é feito em grande quantidade, certamente o mais consumido quando na estação da fruta, e do de ananás (abacaxi) é o que logo embebeda. O jesuíta cita apenas algumas frutas, mas não todo o repertório de ‘vinhos dos índios’. O excesso indígena nas chamadas ‘cauinagens’ transformava-se em um grande problema para os missionários jesuítas, pois “bêbados os índios esqueciam a doutrinação cristã e lembravam-se do que não deviam. O cauim era o elixir da inconstância”. (CASTRO,

2002, p.240) Segundo Eduardo Viveiros de Castro, foi mais difícil acabar com a bebedeira indígena do que com a antropofagia.

Na parte inferior esquerda do altar mor temos a representação da índia com pendente de frutas, configuração semelhante à encontrada nos altares das Santas Virgens Mártires e dos Santos Mártires:

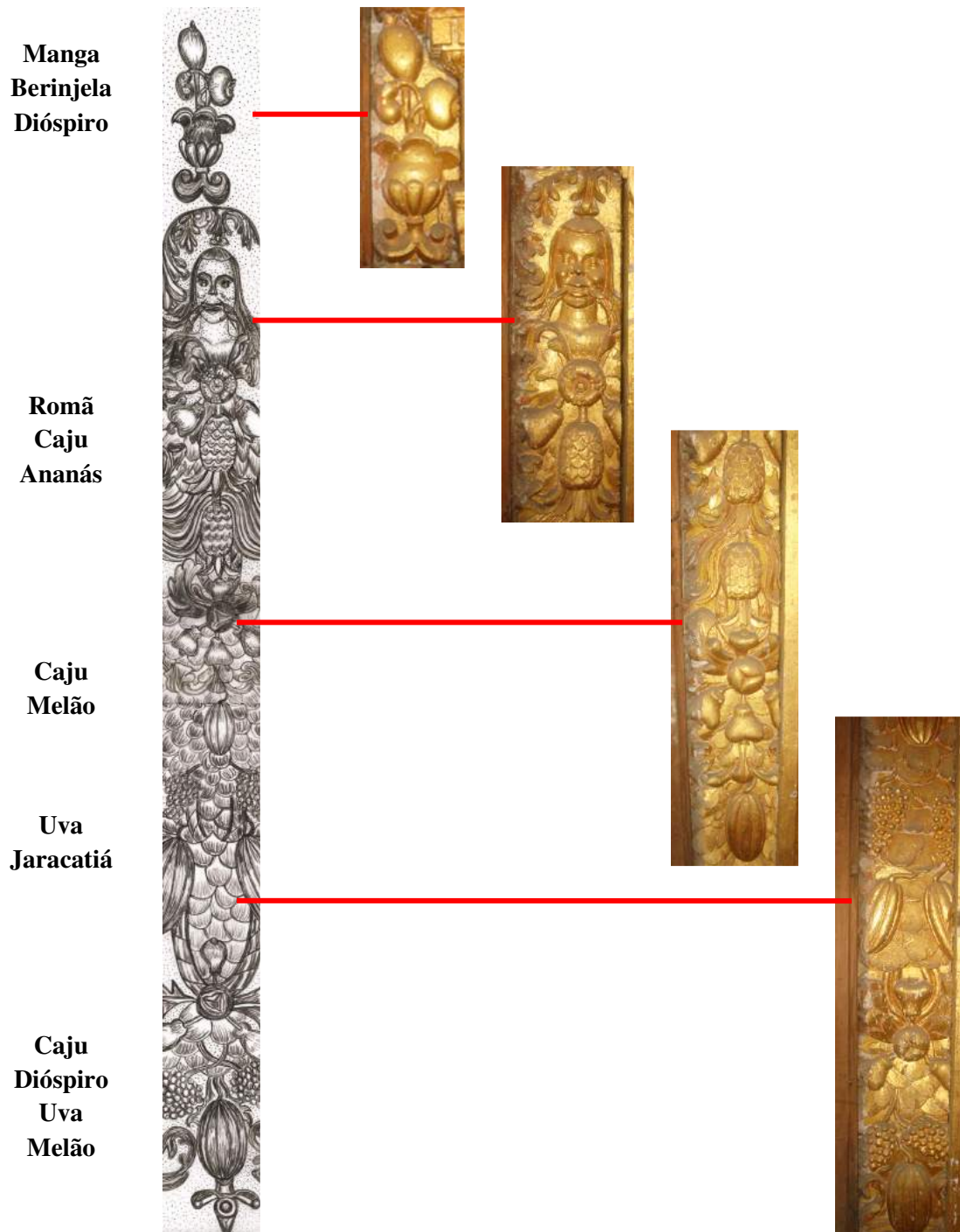
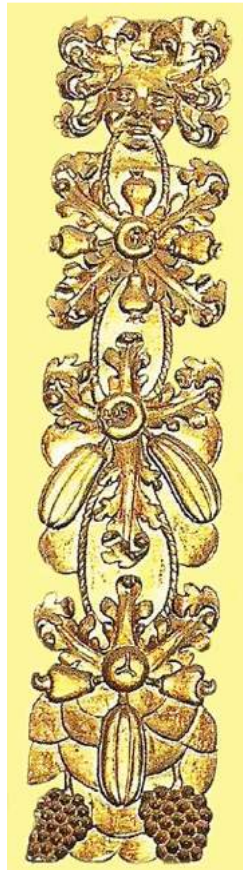


FIGURA 67 – Híbrido fito-antropomorfo com a índia e frutas. Desenho e fotografia de Belinda Neves

Os pendentos do altar mor e dos altares dos Santos Mártires e Santas Virgens Mártires são semelhantes. Todos apresentam frutos da terra que se mesclam às escamas, as mesmas utilizadas no entalhe das serpentes e sereias:



**Cajus**

**Caju  
Jaracatiá**

**Caju  
Dióspiro  
Jaracatiá  
Araticum**

FIGURA 68 – Híbrido com pendente no altar dos Santos Mártires, isolado e destacado, a partir do catálogo da *Exposição Bustos-Relicários, Catedral Basílica de Salvador*. Fotografia de Sérgio Benutti. Composição e tratamento de imagem de Belinda Neves

A abundância e diversidade dos frutos da colônia portuguesa renderam muitas páginas à crônica colonial. Proporcionaram igualmente que as viagens intercontinentais levassem esses frutos para outros locais e, desses, igualmente viessem outras frutas nativas. Foi o caso do caju e ananás, nativos do Brasil, que foram levados para a Índia e, de lá, vieram a manga, o coco, a jaca e o dióspiro (caqui), entre tantos outros. Varias espécies de frutas e hortaliças, de continentes diversos, foram cultivadas e adaptadas em solo brasileiro e vice-versa.

Entre as espécies presentes nos altares destacamos o jaracatiá, fruto hoje pouco conhecido, mas abundante na Bahia do século XVI, conforme destaca o cronista Gabriel Soares de Sousa (1540-1591) em *Tratado descritivo do Brasil*, de 1587: “N’esta terra da

Bahia se cria outra fruta natural d'ella [...], à qual os índios chamam jaracateá, mas tem árvore delgada, de cuja madeira não se usa.” (SOUSA, 1587, p.181) O fruto é semelhante a um mamão-bravo, possui casca com leite tóxico, mas muito doce. Era natural da Bahia e consumido pelos indígenas. Entre os cronistas, encontramos o relato do jaracatiá no texto de Gabriel Soares de Sousa, Padre jesuíta Francisco Soares (1560-1597) e Fr. Antonio do Rosário (1647-1704).

O araticum, nome indígena para as diversas frutas semelhantes à pinha, fruta-do-conde e graviola, é um fruto amplamente citado pelos cronistas coloniais, da mesma forma que o caju. É relevante informar que não encontramos nesses textos, relatos que citem o araticum e o jaracatiá como matéria prima do cauim, embora não descartemos essa possibilidade em virtude da variedade de receitas, extensão do território colonial e numerosos grupos naturais.

O caju está presente não apenas no pendente central, mas igualmente nos colares que ornamentam as serpentes e sereias dos dois altares iniciais. Neste caso, nenhum fruto foi mais simbólico e representativo no cotidiano indígena que o caju, o pomo da terra, como o indígena. Nos três altares o conjunto fitomórfico, zoo-antropomórfico e híbrido pode ser interpretado como uma alegoria aos vícios indígenas. As missões jesuíticas possibilitaram a salvação daquelas almas pela catequese. Convertidos, os indígenas foram batizados, passaram a temer a Deus, a ter noção de pecado e moralidade, a praticar a confissão. Mas ali ilustram que o vício foi vencido pela Igreja e transformado em virtude.

Bem ilustra com palavras o P. Simão de Vasconcelos em *Vida do Venerável Padre José de Anchieta* quando diz que “Oh se aprenderam daqui todos os missionários do Brasil, como deixaram as cousas santificadas, os moradores edificados e os pecadores convertidos”. (VASCONCELOS, 1943, p.216)

Os altares dos mártires ocupavam inicialmente as laterais do transepto permitindo amplo diálogo com o altar mor. Com esses finalizamos a análise e interpretação do bestiário na nave da igreja dos jesuítas. Observamos, entretanto, que o variado repertório animal que ali se encontra fundamenta-se desde os mais antigos ícones clássicos como a fênix, a pomba, o cordeiro e o golfinho, que são ressignificados como símbolos católicos. Da iconografia medieval os jesuítas absorveram os tetramorfos alados, as sereias, serpentes e harpias, esses últimos contextualizados em linguagem metafórica e alegórica na representação dos vícios indígenas, convertidos. Nos motivos clássicos ressignificados a partir do Renascimento estão as cariátides-nereidas e tritões, que se instalam junto ao navio simbólico da Igreja e complementam o abrangente repertório dialógico entre vícios e virtudes, os contrários ideológicos e presentes igualmente no Brasil Colônia.



### 3 O BESTIÁRIO NA SACRISTIA

---

#### 3.1 A SACRISTIA DA IGREJA

A sacristia da igreja apresenta um harmonioso conjunto iconográfico. Espaço de importância e de convivência entre a sociedade local, religiosos, noviços e estudantes, demonstra a importância da Companhia de Jesus no século XVII, na capital do Brasil.



FIGURA 69 – Visão geral da sacristia. Fotografia de Belinda Neves

Ao entrarmos na sacristia observamos, inicialmente, o altar do Cristo Crucificado, voltado para a porta de entrada. À esquerda, altar de Nossa Senhora da Conceição e, de frente para o altar do Calvário, altar de Nossa Senhora das Dores. Dois arcazes ladeiam o altar de Nossa Senhora, com espaldares pictóricos, que narram a vida de Maria Santíssima. Revestimento parietal de azulejos portugueses compõe e unifica o conjunto. Acima dos azulejos, uma sequência narrativa do Antigo Testamento circunda toda a sacristia. Está presente, ainda, o lavabo em mármore, em frente ao altar de Nossa Senhora da Conceição.

O piso em mármore de três tonalidades forma uma composição xadrez, com centro oitavado, formando uma harmônica composição de embrechado.

No teto, vinte e um painéis pictóricos retratam jesuítas mártires e confessores da fé católica. Nove portas-balcão circundam três lados da sacristia: duas a sudoeste, ladeando o altar do Cristo; seis a noroeste, voltadas para o mar, igualmente divididas entre o lavabo; uma, a nordeste, no lado esquerdo do altar de Nossa Senhora das Dores.

Da mesma forma que a igreja, o conjunto pictórico e escultórico encontrado na sacristia conta com escassez de documentação, dificultando a datação, atribuição autoral e valores estabelecidos na execução, no caso de mão-de-obra terceirizada.

Luis de Moura Sobral em *Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos jesuítas portugueses* informa que “a sacristia de Salvador foi decorada entre 1683 e 1694 com obras importadas ou realizadas *in loco*, azulejos, mármore italianos e portugueses, imaginária e pinturas.” (SOBRAL, 2004, p.414) Por sua vez, Fernando Machado Leal em *Catedral Basílica de São Salvador da Bahia* transcreve carta do padre Alexandre de Gusmão, datada 1694, dando notícias sobre a sacristia:

A Sacristia é iluminada a oiro e ornada de pinturas. Abundantemente provida de objetos de culto, sobretudo vasos de prata, cálices, castiçais, píxides, e lâmpadas, que tudo pesa mais de 350 libras. E acaba de receber o donativo de um cálice de oiro, grande lavrado a primor. Também recebeu um diadema de oiro, para São Francisco Xavier, e igualmente de oiro um relicário, pendente do peito de Santo Inácio, digno de ser visto, não tanto pelo oiro, como pela parte elegante e pela insigne relíquia do mesmo Nosso Padre. (GUSMÃO *apud* LEAL, p.121)

Muitos dos elementos da sacristia já foram estudados, como o arcaz e suas pinturas no espaldar e, da mesma forma, as pinturas do Antigo Testamento que rodeiam a sacristia na parte superior. Entretanto, a pintura do teto ainda não fora objeto específico de estudos e aprofundamentos na sua abrangente representação iconográfica e iconológica.

O conjunto iconográfico da sacristia tem início com o altar do Cristo Crucificado, laborado em mármore de três tonalidades. O mesmo padrão segue o altar de Nossa Senhora das Dores. Ambos os retábulos arqueados apresentam no nicho pintura com anjos, dois deles portando faixas ou dísticos em branco (altar do Calvário), outros dois com trecho das *Lamentações* (Lm 1,2) no altar de Nossa Senhora das Dores. Este conjunto representa o auge do período Barroco, estabelecendo a relação iconográfica calcada na dor e no martírio de Jesus Cristo, Nossa Senhora das Dores, e dialoga com o martírio dos jesuítas representados nas pinturas do teto. Estimamos que referidas pinturas foram concluídas antes dos altares, em

virtude das faixas do roda-teto apresentarem motivos que ficaram encobertos após a colocação dos arremates nos altares.



FIGURA 70 – Altar com o Cristo Crucificado. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 71 – Altar de Nossa Senhora das Dores. Fotografia de Belinda Neves

A imagem original de Nossa Senhora das Dores, com 1,80 m de altura, elaborada em madeira policromada e dourada é datada do século XVIII e encontra-se atualmente no Museu de Arte Sacra da UFBA<sup>43</sup>, em regime de comodato. A imagem que atualmente se encontra no altar é de Nossa Senhora da Fé, “do século XVII, vinda de Portugal, que pertencia à Sé Primacial do Brasil, demolida em 1933”. (LEAL, 2002, p.174) Com a demolição da antiga igreja da Sé, muitas imagens foram distribuídas e realocadas entre os templos da cidade.



FIGURA 72 – Imagem e detalhe de Nossa Senhora das Dores, atualmente no Museu de Arte Sacra da UFBA. Fotografia de Belinda Neves

A continuidade do conjunto iconográfico nos conduz ao terceiro altar, dedicado a Nossa Senhora da Conceição, o mais ornamentado da sacristia. Elaborado em mármore, é ornamentado com quatro colunas de fustes lisos e capitéis compósitos.

Na parte superior, o arco interrompido em mármore branco tem como arremate escultura em mármore de figura masculina, ainda não estudada pelos historiadores da arte, ladeada por dois anjos também em mármore, sentados sobre globos. Estimamos que a referida escultura seja do herói grego Ulisses.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Universidade Federal da Bahia – UFBA.

<sup>44</sup> A presença de Ulisses no arremate do retábulo é fruto de outra pesquisa nossa.





FIGURA 73 – Altar de Nossa Senhora da Conceição<sup>45</sup>. Fotografia de Belinda Neves

Ladeando ao altar de Nossa Senhora, dois arcazes em jacarandá negro<sup>46</sup>, com incrustações em marfim e casco de tartaruga, uma obra digna de admiração. Nos espaldares dos dois arcazes, 16 pinturas em cobre retratam cenas da vida da Virgem Maria<sup>47</sup>, que complementam e dialogam com o altar de Nossa Senhora da Conceição de forma harmoniosa.

Na sequência do conjunto iconográfico, visualizamos o lavabo da sacristia, também em mármore, localizado defronte ao altar de Nossa Senhora da Conceição<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Uma das imagens mais antigas da sacristia é a pintura de Nossa Senhora da Conceição. De acordo com Carlos Bresciani em *As Pinturas da Catedral Basílica de Salvador, Bahia*, este descreve Nossa Senhora como “formosa, em atitude devota com as mãos postas. Encontra-se sobre o altar de mármore italiano posto no meio da sacristia. É atribuída ao pintor italiano Lourenço Lotto (1490-1551) do começo do século XVI: mãos e cabeça seriam dele, o mais, de seus discípulos”. (BRESCIANI, 2006, p.38)

<sup>46</sup> Fernando Leal, em outro trecho complementar da carta de Padre Alexandre de Gusmão sobre o arcaz e pinturas da sacristia, informa que “na sacristia, um arcaz de magníficas gavetas, notáveis pelos labores de casco de tartaruga e marfim e auricalco doirado. O recosto da parede de lâminas, pintadas em Roma, da Vida de Nossa Senhora, debaixo de cristal. É muito capaz e vêem-se para ornato dela, três altares. Coroam a parte superior das paredes, feitos ilustres do Antigo Testamento, com pinturas nada para desdenhar; e pintado também e doirado o teto contíguo”. (GUSMÃO *apud* LEAL, p.121)

<sup>47</sup> Serafim Leite relata que “disseram-nos, numa dessas passagens pela Baía, que as pinturas pequenas da sacristia da antiga Igreja do Colégio, hoje Catedral (as dos arcazes) eram de Geraldo Van Honthorst, conhecido por ‘Geraldo das Noites’ (1590-1656)”. (LEITE, 2008, p.57)

<sup>48</sup> O lavabo, como fonte de água, tem a sua relação estabelecida com o altar de Nossa Senhora. George Ferguson em *Signs & Symbols in Christian Art [Signos e Símbolos na Arte Cristã]* esclarece que a fonte é um dos atributos da Virgem Maria, “que era regada como ‘o manancial de águas vivas’”<sup>48</sup>. Esta interpretação baseia-se na famosa passagem nos Cânticos de Salomão (Ct 4:12), e o Salmo 36:9, que diz: *Porque em ti é fonte de vida: Na tua luz veremos a luz.* (FERGUSON, 1961, p.42, tradução nossa)



Na parte superior do lavabo, o emblema da Companhia de Jesus. O revestimento parietal de azulejos portugueses unifica e integra todos os elementos do conjunto iconográfico que se encontram nivelados pelo piso, dialogando em cruz: o altar do Calvário com o altar de Nossa Senhora das Dores; o altar de Nossa Senhora da Conceição com o lavabo. Compõe o lavabo três torneiras de fundição, com a imagem do Ipujiara, um monstro marinho que esteve presente no imaginário colonial.



FIGURA 74 – Lavabo da sacristia em mármore. Fotografia de Belinda Neves

Na continuidade do conjunto iconográfico está o teto da sacristia, que segue a mesma problemática com relação à autoria e datação. Não há data precisa para a execução destas pinturas, segundo alguns autores. Fernando Machado Leal afirma que “o imponente forro de madeira, pintado a têmpera, executado por Irmãos Coadjuutores entre 1673 a 1683, ornamenta a sacristia.” (LEAL, 2002, p.119)

Da mesma forma, Renato Cymbalista em *Os mártires e a cristianização da América Portuguesa, séculos XVI e XVII* cita que “na segunda metade do século XVII, o teto da sacristia da Igreja da Companhia de Jesus em Salvador recebeu tratamento semelhante ao de outras igrejas importantes da ordem: foi pintado com imagens dos mártires da Companhia mortos no Brasil, no Japão e na Inglaterra [...]”. (CYMBALISTA, 2010, p.25)

A escassez de documentação<sup>49</sup> na Bahia e no Brasil dificulta a sua datação e atribuição autoral das referidas pinturas. Mesmo diante de poucos recursos documentais muito já se adiantou em pesquisas na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador. Entretanto, há ainda muito a esclarecer, fundamentar. No forro artesoadado estão representados em caixotões 21 jesuítas, cada qual com seu painel decorado. Esta representação ocorre em três fileiras na horizontal e sete na vertical.



FIGURA 75 – Visão parcial da pintura do teto da sacristia. Fotografia de Belinda Neves

A pintura do teto da sacristia, assim como toda a igreja, dialoga com o martírio, seja de Jesus Cristo, dos santos e suas relíquias, ou de seus religiosos missionários. É comum a todas as ordens religiosas, através da ornamentação, estabelecer, mediante um programa iconográfico, uma base de propaganda para captação de público e sensibilização dos fiéis. Há, entretanto, outro e relevante aspecto, o didático. As obras pictóricas e escultóricas sempre atuaram como coadjuvantes no processo da catequese. Ilustravam a Sagrada Escritura, os Sermões, o Evangelho. Para a comunidade local, uma platéia ainda em constante formação, mas de pouca erudição quando comparada à tradição européia, as imagens da igreja e sacristia representavam as ilustrações necessárias e fundamentais para a compreensão da doutrina cristã.

<sup>49</sup> Com a expulsão dos jesuítas em 1760 muitos livros e manuscritos da Companhia foram doados ou vendidos a boticários e feirantes para que embrulhassem seus produtos. Neste ato, muitos documentos históricos se perderam. Vide LEAL, Fernando M. (*op.cit.*) pp. 121-127 para mais informações.

Renato Cymbalista constata que “os jesuítas ansiavam imensamente a morte pela Igreja em todas as partes do mundo, tratando seus próprios mártires como instrumento de conversão das almas e de fundação da Igreja nas novas terras, em uma estratégia global que era documentada, sistematizada, ilustrada.” (CYMBALISTA, 2010, p.18) Complementando os padrões de propaganda focados no martírio, esclarece o autor citando que os jesuítas “faziam circular imensamente os registros dos mártires de seus irmãos por todo o mundo, em uma verdadeira cartografia espiritual, complementar à cartografia técnica que se fazia naquele momento de todo o mundo”. (id., ibid.)

Quanto ao programa iconográfico da sacristia, Luis de Moura Sobral em artigo intitulado *Ut Pictura Poesis: José de Anchieta e as Pinturas da Sacristia da Catedral de Salvador* estabelece uma interessante relação entre a poesia de José de Anchieta intitulada *De Beata Virgine Dei Matre Maria* com os painéis do Antigo Testamento e o posicionamento de alguns painéis da pintura do teto retratando os jesuítas mártires. Para o autor, não se trata de um posicionamento coincidente daqueles painéis, mas uma ação pensada previamente pelos jesuítas que estabeleciam essa relação, fundamentados na poesia de Anchieta:

Nas páginas que precederam assinalam-se inúmeras coincidências e encontros entre quadros e poesias de José de Anchieta. Que os ideadores da decoração tivessem utilizados estes textos como uma referência mais ou menos directa parece perfeitamente lógico, sendo Anchieta uma das glórias literárias da Província do Brasil, atestada pela publicação recente de sua biografia e de algumas das suas obras, e pela colocação do seu retrato na galeria que aqui se estudou. Uma pessoa que aparece directamente ligada aos trabalhos da sacristia é o P. Alexandre de Gusmão (1629-1724), reitor do colégio de Salvador até 1684. [...] Terá sido ele o autor do intelectual destes programas, espécie de homenagem a Anchieta, seu predecessor à cabeça da Província jesuítica do Brasil? (SOBRAL, 2000, p.244)

Reconhecemos no artigo de Moura Sobral uma das inúmeras possibilidades interpretativas daquele programa, assim como outras poderão surgir. Em virtude do aprofundamento de pesquisas, nossa análise com relação ao teto caminha em outra direção, estabelecendo novas leituras, gerando outra interpretação iconológica.

Da mesma forma, pela extensão e complexidade do programa iconográfico do teto, é possível que muitos jesuítas tenham participado do projeto conceitual, pois ali estão presentes não apenas mártires missionários, mas os pilares religiosos da Companhia de Jesus, a doutrina, os animais fantásticos e do bestiário, os animais do continente americano, a mitologia greco-romana, a cartografia, a ciência. Não foi uma concepção simples, mas de alta complexidade, amplamente pensada, estudada e discutida.

### 3.2 IPUPIARA, O MONSTRO MARINHO

Iniciamos o estudo do bestiário na sacristia com as três torneiras do lavabo onde está retratado um monstro marinho, chamado pelos indígenas de *Ipupiara*, *Guarabá*, *Iuarana*, *Guaraguá*, *Manai*, no período colonial.

Este fantástico animal que assombrou tantos indígenas, religiosos, navegantes e os colonos é, na verdade, o inofensivo peixe-boi, também passível dos mesmos relatos entre os colonizadores e navegantes portugueses na costa da África e Índia.



FIGURA 76 – Torneiras da sacristia com o Ipupiara. Fotografia de Belinda Neves

Luis da Câmara Cascudo em *Dicionário do Folclore Brasileiro* cita que *Ipupiara*, na língua tupi, “é a corruptela de *ipú-piara*, o que habita no fundo das águas.” (CASCUDO, s.d, p.459) Ainda para o pesquisador, “é o gênio das fontes, animal misterioso, que os índios davam como homem-marinho, inimigo dos pescadores, mariscadores e lavadeiras.” (id., ibid) Cascudo complementa a importância deste animal na zoologia fantástica do período ao informar que “o documentário dos sécs. XVI e XVII não registra no Brasil outro ente marinho, com forma humana, além do *Ipupiara*, bestial, faminto, repugnante, de ferocidade primitiva e bruta”. (id., ibid)

Além das denominações indígenas, o peixe-boi também fora chamado de *sirênio*, *manato*, *dudong*. Na costa africana, há relatos que o intitulam “ngulu-a-maza” (PRIORE, 2000), com as mesmas características monstruosas, assombrando navegantes e missionários.

Rodolpho von Ihering em *Dicionário dos Animais do Brasil* esclarece que esses animais são “mamíferos da ordem *Sirênios*<sup>50</sup>, fam. *Manatídeos*. Há uma outra espécie *Trichechus manatus* (outrora *Manatus inunguis*) no Brasil, e que hoje já é bastante rara nas costas do Norte e no Amazonas“. (IHERING, 1968, p.517)

Há algumas diferenças entre as espécies, na terminação da cauda e também nadadeiras. Ihering complementa o esclarecimento ao dizer que “a ordem dos *Sirênios* compreende, além da espécie brasileira, só mais três outras, uma das quais, congênera, é da costa africana; outro gênero é do Oceano Índico e outra habitava o Estreito de Behring<sup>51</sup>”. (idem, p.518)

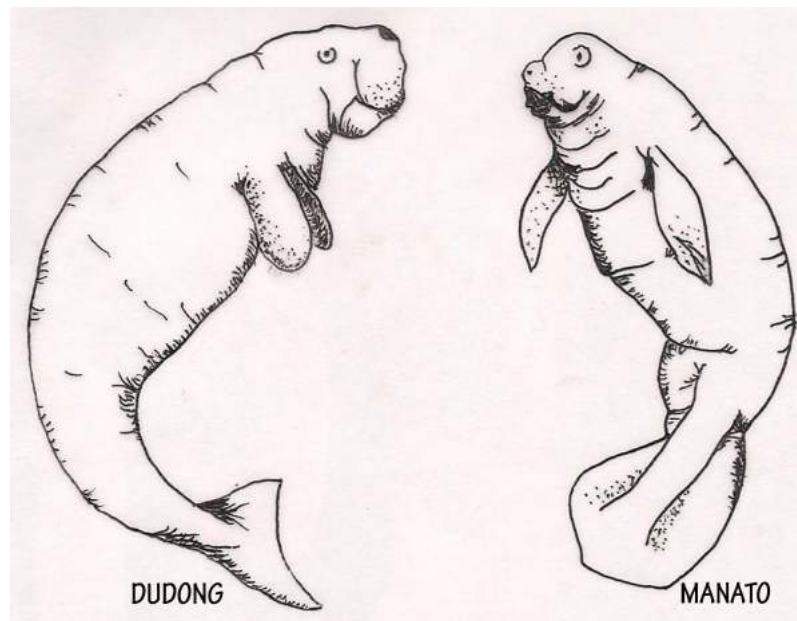


FIGURA 77 – Duas espécies do IUPIIARA, o monstro marinho. Ilustração de Belinda Neves

Um dos relatos mais fantásticos e impressionantes sobre o IUPIIARA no séc. XVI é o do jesuíta Fernão Cardim em *Tratados da terra e gente do Brasil*:

<sup>50</sup> Observamos que a ordem classificada como *Sirênios*, faz jus às constantes associações destes animais às sereias (*siren*, *sirien* – (*sir*) canto) e tritões. Muitos navegantes, ao capturarem este animal, sinalizaram ter capturado uma sereia (quando fêmea) ou um tritão (quando macho). Por serem mamíferos, em muitos há a protuberância das glândulas mamárias assemelhando-se ao corpo feminino.

<sup>51</sup> Conforme Ihering, a constante caça deste animal levou à extinção de algumas espécies, como a habitante do estreito de Behring, “que atingia oito metros de comprimento e foi exterminado pelo homem no século passado”. O pesquisador descreve os animais como “disformes, um tanto semelhante às focas, com cabeça de bezerro, olhos pequenos, corpo quase fusiforme, terminando em cauda achatada, com margem posterior oval, como um leque. [...] A pele é lisa, cor ardósia”. (IHERING, 1968, p.518) Há também relatos em que a face do animal é comparada a de um cachorro, com tamanho gigante, e capaz de perseguir e atacar um homem.



Estes homens marinhos se chamão na língua Igpupiára; têm-lhe os naturaes tão grande medo que só de cuidarem nelle morrem muitos, e nenhum (pie o vê escapa); alguns morrerão já, e preguntando-lhes u causa, dizião que tinham visto este monstro; parecem-se com homens propriamente de bõa estatura, mas têm os olhos muito encovados. As fêmeas parecem mulheres, têm cabellos compridos, e são formosas; achão-se estes monstros nas barras dos rios doces. Em Jagoarigpe sete ou oito léguas da Bahia se têm achado muitos; em o anno de oitenta e dois indo hum índio pescar, foi perseguido de hum, e acolhendo-se em sua jangada o contou ao senhor; o senhor para animar o índio quiz ir ver o monstro, e estando descuidado com huma mão fora da canoa, pegou delle, e o levou sem mais apparecer, e no mesmo anno morreu outro índio de Francisco Lourenço Caeiro. Em Porto-Seguro se vêem alguns, e já têm morto alguns índios. (CARDIM, 1925, pp.91-92)

A fantasia no texto surrealista do jesuíta relatando as experiências com o monstro na Bahia, cujas fêmeas parecem mulheres e com cabelos compridos, pode ser comparada ao desenho de Ulisse Aldrovandi, sobre o peixe-mulher, também do século XVI:



FIGURA 78 – Peixe mulher – corpo de peixe e rosto semelhante a um cão, uma das diversas representações dos peixes-boi nas narrativas fantásticas<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Imagem disponível em <http://www.flickrriver.com/photos/griffinlb/tags/bestiary/> acesso em 24/07/13

Padre Fernão Cardim continua sobre o Ipupiara descrevendo, minuciosamente, a forma de matar deste animal:

O modo que têm em matar he: abração-se com a pessoa tão fortemente beijando-a, e apertando-a consigo que a deixão feita toda em pedaços, ficando inteira, e como a sentem morta dão alguns gemidos como de sentimento, e largando-a fogem; e se levão alguns comem-lhes somente os olhos, narizes, e pontas dos dedos dos pés e mãos, e as genitalias, e assi os achão de ordinário pelas praias com estas cousas menos. (CARDIM, 1925, p.92)

Cardim descreve o monstro abraçando e beijando sua vítima, seguido de alguns gemidos sentimentais, largando a presa e fugindo posteriormente. De acordo com a precisa descrição do monstro parecia o jesuíta estar diante da cena, atitude comum na cronística colonial, fundamental para a credibilidade do fato e do mito relatado. O jesuíta José de Anchieta em *Carta de São Vicente*, no ano de 1560, também descreve o Ipupiara:

Ha também nos rios outros fantasmas, a que chamam *Igpupiára*, isto é, que moram n'agua, que matam do mesmo aos índios. Nao longe de nós ha um rio habitado por Cristãos, e que os índios atravessavam outrora em pequenas canoas, que fazem de um só tronco ou de cortiça, onde eram muitas vezes afogados por eles, antes que os Cristãos para lá fossem. (ANCHIETA, 1933, p.128)

Observamos que na citação do segundo jesuíta, o Ipupiara é um fantasma e não um monstro ou homem-marinho. Neste caso, a vítima principal é o indígena, que se vê atacado por este ser assombroso. Outro jesuíta, P. Simão de Vasconcellos, no século XVII, informa na rebuscada linguagem barroca que “aqui no meio d'estes aplausos, quis também o elemento do mar sahir com hum seu: e foi, que vomitou a praia hum monstro marinho, não conhecido, e portentoso, recreação dos Portugueses, por cousa insólita [...]”. (VASCONCELOS, 1865, p. 37) A diferença na narrativa entre os três jesuítas é evidente. Cardim, em linguagem hiperbólica descreve o animal de forma fantástica. Anchieta o faz de forma mais comedida e menos amplificadora, classificando-o de fantasma; Vasconcelos descreve o monstro sendo vomitado pelo mar mediante aplausos.

No século XVI e XVII o inofensivo animal foi considerado uma grande ameaça, verdade absoluta para os indígenas, religiosos e europeus do Brasil Colonial<sup>53</sup> e, pela sua significância, está presente no discurso artístico da igreja dos jesuítas.

<sup>53</sup> Os monstros marinhos também enriqueceram os relatos do calvinista Jean de Léry em *Viagem á Terra do Brasil*. Neste caso, contou-lhe um índio que “estando certa vez com outros em uma de suas canoas de pau, por tempo calmo em alto mar, surgiu um grande peixe que segurou a embarcação com as garras procurando virá-la ou meter-se dentro dela”. (LÉRY, 1961, p.131)

O caráter monstruoso conferido ao peixe-boi é característico e pertinente à mentalidade da época. A semelhança do peixe com o corpo humano possibilitou ao animal as características de sereias e tritões, herança do simbolismo da Antiguidade e Idade Média, cuja captura seria algo praticamente impossível. A mitologia dos povos costeiros permitiu que fossem desenvolvidos, de forma semelhante, alguns mitos que mesclados e influenciados por colonizadores e missionários religiosos, culminaram em certa confluência entre estilos e formas no rol das criaturas fantásticas.

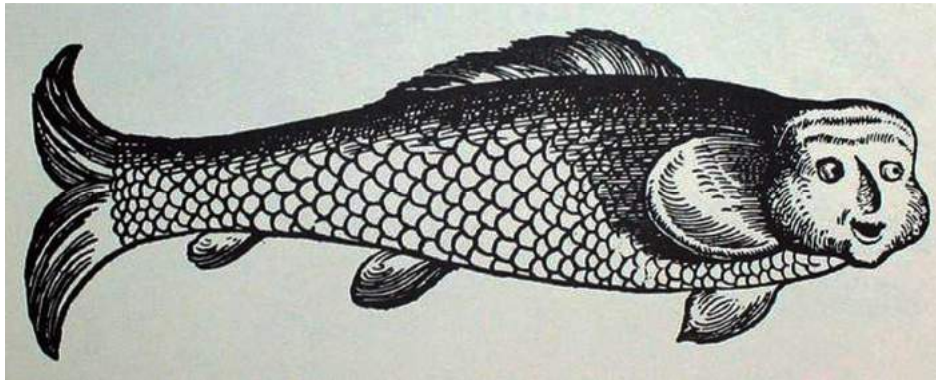


FIGURA 79– Manato representado por Conrad Gesner, *Historiae Animalium*, Zurich, 1551<sup>54</sup>

Fernando Pires de Lima em *A sereia na história e na lenda* relata que são muitas as lendas sobre o peixe-boi. “Claudio Basto chama a atenção também para o peixe-mulher, mamífero sirénio (*sirénius* de sirena) que é o dugão (*dudongue*, *dudongo*) do Mar das Índias, o *manati* (manatim) das costas da América”. (LIMA, 1952, p.78) No repertório do escritor estão diversos relatos de viajantes e cronistas que capturaram o peixe-boi e associaram o animal a sereias e tritões. Esclarece o autor que “chamam-lhe peixe-mulher, e não homem, porque nas feições tem mais semelhança de mulher que de homem. Este peixe não fala, nem canta, como alguns querem dizer, somente quando o matam dizem que geme como uma pessoa”. (idem, p.79) Os ruídos, gemidos ou murmúrios do animal são unânimes nos relatos.

No imaginário fantástico do Brasil, frei Vicente do Salvador relata que “há também homens marinhos, que já foram vistos sair fora d’água após os índios, e nela hão morto alguns, que andavam pescando, mas não lhes comem mais que os olhos e nariz, por onde se conhece, que não foram tubarões”. (SALVADOR, 1627, p.14) A citação de frei Vicente refere-se ao Ipujiara como homem-marinho, com a capacidade de perseguir e atacar,

<sup>54</sup> Imagem disponível em <http://www.flickrriver.com/photos/griffinlb/tags/bestiary/> acesso em 24/07/13

principalmente os indígenas. A continuidade de seu relato conduz à famosa história de Baltazar Ferreira, que lutou com o suposto monstro de forma heróica:

Na capitania de S. Vicente, na era de 1564, saiu uma noite um monstro marinho à praia, o qual visto de um mancebo chamado Baltazar Ferreira, filho do capitão, se foi a ele com uma espada, e levantando-se o peixe direito como um homem sobre as barbatanas do rabo lhe deu o mancebo uma estocada pela barriga, com que o derrubou, e tornando-se a levantar com a boca aberta para o tragar-lhe deu um altabaixo na cabeça, com que o atordoou, e logo acudiram alguns escravos seus, que o acabaram de matar, ficando também o mancebo desmaiado, e quase morto, depois de haver tido tanto ânimo. Era este monstruoso peixe de 15 palmos de comprido, não tinha escama senão pêlo [...]. (SALVADOR, 1627, p.14)

A história de Baltazar Ferreira foi, de fato, a que evidenciou a monstruosidade do peixe-boi. O fato ocorrido na capitania de São Vicente gerou imagens e foi comentado pelos cronistas infinitamente. A efetiva divulgação ocorreu por conta Pero de Magalhães Gandavo em *História da Província de Santa Cruz*. Na publicação, Pero evidencia que várias versões sobre o fato foram relatadas, mas que seja considerada como verdadeira a que ele escreve. O capítulo é intitulado *Do monstro marinho que se matou na Capitania de São Vicente em 1564* e narra em detalhes a história fantástica. A publicação que circulou pela Europa conta, ainda, com imagens do ataque:



FIGURA 80 – Ilustração do ataque ao monstro marinho no livro de Gandavo



O número de relatos e citações que envolvem o monstro marinho Ipujiara nos dá a dimensão de sua representatividade no Brasil Colônia. A repercussão da história que envolve Baltazar Ferreira no mundo europeu gerou, além da compilação de relatos, outras ilustrações sobre o fato, conforme pode ser verificado nas imagens a seguir:



FIGURA 81 – Xilogravura de Matthaus Franck relatando o monstro marinho – *Newe Zeytung von einem setzemen Meerwunder*. Ausburg, 1565. Reprodução do livro *O Brasil dos Navegantes – Imaginário no Novo Mundo*

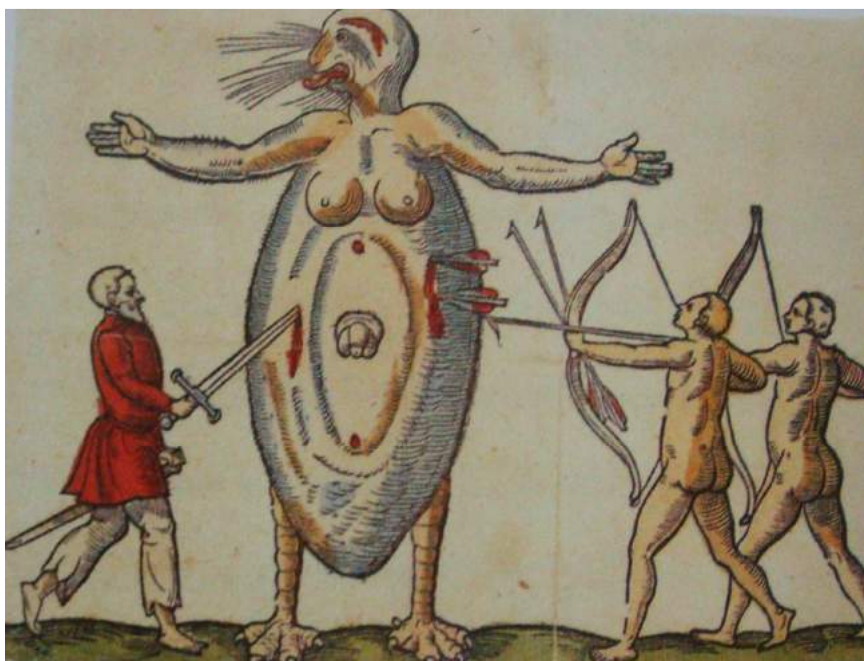


FIGURA 82 – Gravura de Nicolo Nelli relatando o monstro marinho – *Nel Bresil di San Vincenzo nella città di Santes apresso la casa di Giorgio Fernando*. Veneza, 1565. Reprodução do livro *O Brasil dos Navegantes – Imaginário no Novo Mundo*



Observamos que nas duas últimas imagens, as que circularam pelo continente europeu, apresentam o referido monstro como hermafrodita, possuidor da genitália masculina e das mamas femininas, o que nos conduz a outras possíveis ressignificações do mito.

Outros dois exemplares do monstro marinho Ipupiara podem ser conferidos na Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, também nas torneiras do lavabo da sacristia:



FIGURA 83 – O Ipupiara representado nas torneiras da sacristia da igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão. Fotografia de Belinda Neves

No período Barroco era frequente a representação de golfinhos ou *delphos* nos lavabos das sacristias nas igrejas da Bahia. Apresentavam-se geralmente esculpidos em mármore ou pedra-de-lioz, e em torneiras, também chamadas *esguichos* pelos religiosos. A dificuldade de manutenção e de sua substituição pelos mesmos modelos estilísticos permitiu que muitas igrejas fizessem a troca por modelos comuns, encontrados facilmente no comércio local.

Entretanto, a representação do Ipupiara nas torneiras das duas sacristias é inédito e relevante para a iconografia religiosa. Um aprofundamento nas pesquisas de outras igrejas do Brasil poderá identificar esse exemplar do monstro marinho brasileiro em outras sacristias.

Serafim Leite em *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil* afirma que o ofício de ferreiro, serralheiro e fundidor contava com oficinas habituais para servir aos colégios, fazendas e engenhos. Nessas oficinas produziam-se pregos, enxadas, foices, anzóis e tudo que pudesse

servir à Companhia de forma imediata. Esclarece o pesquisador que “muito poucos da Companhia se dedicaram a este ofício: talvez a meia desnudez a que obrigava se não considerasse compatível com a modéstia religiosa”. (LEITE, 2008, p.48)

Em suas pesquisas Serafim Leite identifica duas oficinas de metal vinculadas ao Colégio de São Paulo em 1736: “a oficina de fundição (*ahenaria*) e a oficina de ferreiro (*ferraria*). O Catálogo correspondente não traz nenhum Irmão do Colégio ou suas dependências como fundidor ou ferreiro”. (idem, p.49) Esclarece o pesquisador que “esta oficina (*ahenaria*), que à letra seria *de bronze*, distinta da serralharia em que se trabalhava o ferro, quer-nos parecer que seria destinada a objectos senão de bronze, ao menos de cobre, estanho e latão, com caldeiras e outros utensílios de metal (menos ferro)”. (id., *ibid*)

A auto-suficiência era um conceito praticado pela Companhia de Jesus. Neste caso, com a fundição existente vinculada ao Colégio de São Paulo, é possível que as torneiras da sacristia da Bahia tenham sido produzidas por esta oficina. Da mesma forma, salientamos que a famosa história do Ipujiara ocorrida com Baltazar Ferreira na capitania de São Vicente é bem próxima à localidade do Colégio de São Paulo.

Quanto ao faturamento da fundição da Companhia de Jesus, constata o autor que “o maior rendimento do Colégio estava nas suas três oficinas (fundição, ferraria e farmácia) que tinham rendido 1.479 Escudos”. (id., *ibid*) Essa afirmação nos conduz a pensar na possibilidade da Companhia em atender encomendas de outras ordens religiosas no âmbito da fundição.

O temido e comentado Ipujiara durante o período colonial demonstra a influência do mito indígena perante o europeu, que já estimava encontrar seres fantásticos e fabulosos no novo continente. Embora o peixe-boi fosse fisiologicamente semelhante a sereias e tritões, esses não faziam parte do repertório mitológico do nativo americano. Assim sendo, é possível que ao longo dos séculos o Ipujiara tenha contribuído e evoluído para o mito da Iara, a sereia de água doce, pela junção dos dois repertórios simbólicos: o americano e o europeu.

### 3.3 AS PINTURAS DO TETO DA SACRISTIA

As pinturas do teto da sacristia, agora estudadas em profundidade, apresentam um sofisticado e engenhoso conjunto emblemático que dialoga com todos os ramos de conhecimento dos religiosos da Companhia de Jesus. A leitura do conjunto é feita em camadas, da mesma forma que a execução de uma pintura. Em primeiro plano estão os elementos facilmente identificáveis ou pré-iconográficos. Em níveis mais avançados de leitura, outras proposições são consideradas no discurso artístico do teto, mas de interpretação possível mediante conhecimento temático, que aqui igualmente se apresenta em camadas, da mesma forma que o processo de aprendizagem. Assim sendo, supomos que mesmo entre os estudantes e noviços que freqüentavam a igreja do Colégio, a leitura somente seria possível após determinado nível de conhecimento, e o desvendar de enigmas e emblemas um exercício.



FIGURA 84 – Visão geral do teto da sacristia. Fotografia de Belinda Neves

No primeiro nível de leitura estão os mártires e confesores da fé católica. Para melhor visualização apresentamos os detalhes dos painéis apenas com a imagem das efígies dos jesuítas retratados. Ao centro, Santo Ignácio de Loyola em destaque no localizador.

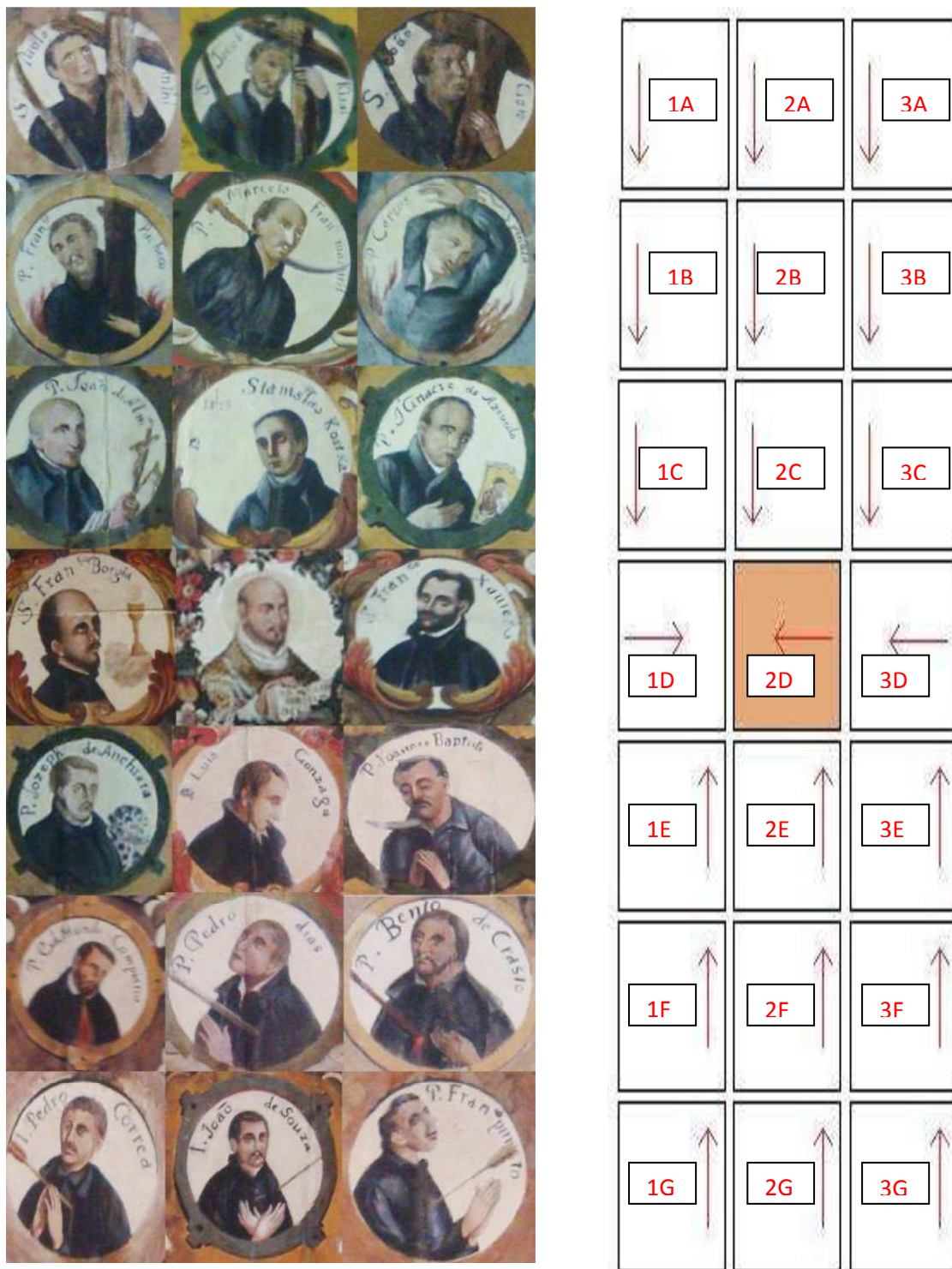


FIGURA 85 – Detalhe das efígies dos jesuítas no teto da sacristia e, ao lado, a sua localização indicando o sentido do painel. Fotografia e composição de Belinda Neves

Na tabela abaixo, mediante o código de localização da imagem anterior, apresentamos o nome do jesuíta, sua data de nascimento e morte, e as respectivas datas de beatificação e canonização:

| <b>LOC</b> | <b>JESUÍTA</b>                      | <b>BEATIFICAÇÃO</b>                   | <b>CANONIZAÇÃO</b>                  |
|------------|-------------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------|
| 1A         | Paulo Miki (1562 – 1597)            | 14/09/1627<br>pelo Papa Urbano VIII   | 08/06/1862<br>pelo Papa Pio IX      |
| 2A         | Jacob Kisai (1533 – 1597)           | 14/09/1627<br>pelo Papa Urbano VIII   | 08/06/1862<br>pelo Papa Pio IX      |
| 3A         | João de Goto (1578 – 1597)          | 14/09/1627<br>pelo Papa Urbano VIII   | 08/06/1862<br>pelo Papa Pio IX      |
| 1B         | Francisco Pacheco (1565 - 1626)     | 07/07/1867<br>pelo Papa Pio IX        | (*)                                 |
| 2B         | Marcelo Mastrilli (1603 – 1637)     | (*)                                   | (*)                                 |
| 3B         | Carlos Spinola (1564 – 1622)        | 07/07/1867<br>pelo Papa Pio IX        | (*)                                 |
| 1C         | João de Almeida (1572 – 1653)       | (*)                                   | (*)                                 |
| 2C         | Stanislaw Kostka (1550 – 1568)      | 19/10/1605<br>pelo Papa Paulo V       | 31/12/1726<br>pelo Papa Bento XIII  |
| 3C         | Ignácio de Azevedo (1527 – 1570)    | 11/05/1854<br>pelo Papa Pio IX        | (*)                                 |
| 1D         | Francisco de Borja (1510 – 1572)    | 23/11/1624<br>pelo Papa Urbano VIII   | 20/06/1670<br>pelo Papa Clemente X  |
| 2D         | Ignácio de Loyola (1491 – 1556)     | 25 /10/1619<br>pelo Papa Paulo V      | 12/03/1622<br>pelo Papa Gregório XV |
| 3D         | Francisco Xavier (1506 – 1552)      | 25 /10/1619<br>pelo Papa Paulo V      | 12/11/1622<br>pelo Papa Gregório XV |
| 1E         | José de Anchieta (1534 – 1597)      | 22/06/1980<br>pelo Papa João Paulo II | 03/04/2014<br>pelo Papa Francisco   |
| 2E         | Luis Gonzaga (1568 – 1591)          | 19/10/1605<br>pelo Papa Paulo V       | 31/12/1726<br>pelo Papa Bento XIII  |
| 3E         | João Baptista Machado (1570 – 1617) | 07/07/1867<br>pelo Papa Pio IX        | (*)                                 |
| 1F         | Edmundo Campion (1540 – 1581)       | 09/12/1886<br>pelo Papa Leão XIII     | 25/10/1970<br>pelo Papa Paulo VI    |
| 2F         | Pedro Dias (1517 -1571)             | 11/05/1854<br>pelo Papa Pio IX        | (*)                                 |
| 3F         | Bento de Castro (1543 – 1570)       | 11/05/1854<br>pelo Papa Pio IX        | (*)                                 |
| 1G         | Pedro Correa (? - 1555)             | (*)                                   | (*)                                 |
| 2G         | João de Sousa (? – 1555)            | (*)                                   | (*)                                 |
| 3G         | Francisco Pinto (1552 – 1608)       | (*)                                   | (*)                                 |

(\*) Sem informações sobre os processos de beatificação ou canonização



A imagem central do programa iconográfico estabelecido no teto é o painel de Santo Ignácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus. Está no centro da sacristia, voltado para o altar de Nossa Senhora da Conceição e em diálogo com os outros altares, o do Calvário e de Nossa Senhora das Dores:

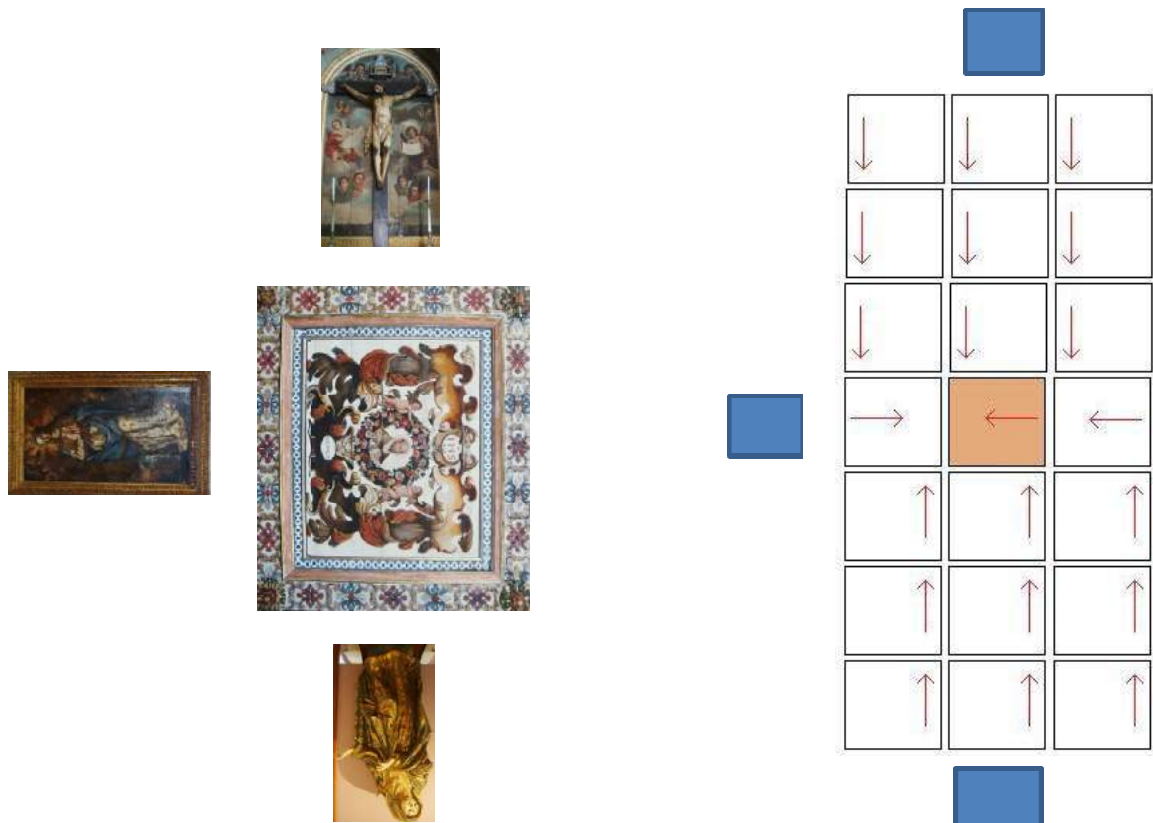


FIGURA 86 – Painel de Santo Ignácio de Loyola em diálogo com os altares

No painel de Santo Ignácio uma guirlanda de flores circunda a efigie, ladeada por dois *putti*. Na parte superior, dois querubins ladeiam o emblema oval da Companhia de Jesus, encravado por três cravos, representação das *Armas Christi*. Santo Ignácio traz nas mãos um livro com o lema da Companhia escrito na capa: *Ad maiorem Dei gloriam* [Para a maior glória de Deus]. Um medalhão traz grafado o nome do santo na parte inferior. Mascarões estão presentes junto aos medalhões, e volutas de cartela, simulando couro retorcido, mesclam-se a folhagens acânticas adornando o restante do painel.



FIGURA 87 – Painel central do teto com imagem de Santo Ignácio de Loyola. Fotografia de Belinda Neves

Ignácio de Loyola, nascido Inigo Lopes no país Basco, ingressou na carreira militar em Navarra, Espanha. Gravemente ferido por uma bala de canhão na Batalha de Pamplona, e sem possibilidade de retornar à carreira militar, dedica-se a leitura de textos religiosos durante a sua recuperação. O jovem, já recuperado, passa a estudar em universidades como Alcalá, Salamanca e Paris. Posteriormente, em 1530, ingressa no Colégio de Santa Bárbara e cursa Artes, recebendo o título em 1534.

Na Universidade e Colégio Ignácio fez amigos e seguidores como Francisco Xavier (1506-1565), Alfonso Salmerón (1515-1585), Diego Laynez (1512-1565), Nicolau de Bobadilla (1511-1591), espanhóis, Simão Rodrigues de Azevedo (1510-1579), português, e o sacerdote francês Pedro Fabro (1506-1546). A união e consenso entre o grupo é estabelecida.

Posteriormente o grupo formado pelos sete integrantes se dirigiu à Igreja de Santa Maria, em Montmartre, a 15 de agosto de 1534. Ali todos faziam os votos de pobreza, de celibato, e de trabalho missionário em Jerusalém ou para qualquer localidade em que o Papa quisesse, sem questionar. Criava-se, conceitualmente, a Companhia de Jesus naquele momento.

Disciplina, sagacidade, estudo continuado, aperfeiçoamento permanente e fé, eram características daqueles integrantes que, em 1537, se dirigem ao Papa Paulo III (1468-1549)

visando à sua licença para viagem de peregrinação à Terra Santa, e de receber a Ordenação. Por fim, foram Ordenados em 1538 e, em 1539, o Papa lhes concedeu uma autorização verbal para a constituição da Ordem, que foi oficialmente confirmada em 27 de setembro de 1540, através da Bula *Regimini Militantis Ecclesiae* [Para a Regra da Igreja Militante].

O ‘exército’ constituído por Ignácio de Loyola seria de fundamental importância para a Reforma Católica<sup>55</sup> e expansão da religiosidade cristã na Contrarreforma, uma vez que na Europa do século XVI a doutrina protestante já tinha muitos adeptos<sup>56</sup>. Foram muitos os conflitos entre protestantes e católicos.

Os inicianos eram profundamente obedientes, disciplinados, obstinados e auto-suficientes. Sabiam reconhecer os perigos e traçar estratégias. Recrutaram missionários, aceitaram desafios. “Para cumprir essas tarefas os jesuítas criaram uma organização excepcionalmente eficiente, na qual todas as outras considerações – inclusive as ascéticas e sobrenaturais – eram subordinadas à necessidade primacial de ação”. (SIMON, 1971, p.105)

Enquanto ocorria o Concílio de Trento, Ignácio de Loyola escrevia as *Constituições Jesuíticas*, adotadas em 1554, e que seriam ainda discutidas em *Congregações* entre seus membros. A 31 de julho de 1556, Ignácio de Loyola veio a falecer. A Companhia de Jesus, conduzida diretamente por seu idealizador, sofreria uma grande perda. Entretanto, tudo o que orientara e escrevera, foi seguido e pouco alterado. Nas *Constituições* deixara clara a obediência ao Papa e aos Superiores hierárquicos.

João Adolfo Hansen, em *Ratio Studiorum e a política católica ibérica no século XVII*, afirma que “a Ordem tinha crescido extraordinariamente: em 1556, quando morreu Loyola, tinha mil membros; em 1600, oito mil. O grande número de padres tornava muito mais lenta a troca de informações.” (HANSEN, 2001, p.16)

---

<sup>55</sup> Com o Concílio de Trento foram alinhados princípios e estabelecidas as regras com relação aos sete Sacramentos da Igreja (Batismo, Crisma, Eucaristia, Penitência, Unção, Ordem e Matrimônio), à Salvação, à Doutrina da Graça e Pecado Original, a Liturgia, a Missa Tridentina, o celibato, o culto às Relíquias Sagradas, o culto aos Santos, as imagens, e confirmou-se a soberania Papal sobre qualquer Concílio. A Bíblia *Vulgata* – tradução da Bíblia grega feita por São Jerônimo no século V – passa a ser a Bíblia oficial da Igreja. Foi reorganizado o Tribunal da Inquisição, instituídos o *Breviário Romano* e o *Catecismo Romano*. Da mesma forma foi revisto o *Index Librorum Prohibitorum* [Índice de Livros Proibidos]. Esse compêndio de autores e livros proibidos pela Igreja Católica, embora revisto, ainda mantinha um amplo contingente que era acrescido, ao longo dos anos, por outros significativos autores e suas publicações, sendo apenas abolido no século XX pelo Papa Paulo VI.

<sup>56</sup> Países como Inglaterra, Áustria, Polônia, Escandinávia, Hungria e Norte da Alemanha já haviam adotado o protestantismo, e este caminhava fortemente em direção a outros países. Ciente da necessidade de mudança de paradigmas como forma de contenção do protestantismo, a Igreja Católica inicia sua gradativa Reforma ao final do século XV, e a consolida com o advento do Concílio de Trento. Países como Espanha e Itália foram grandes alicerces para o catolicismo e a realização da Reforma Católica.

O legado de Ignácio de Loyola teria continuidade e crescimento nas mãos dos Gerais e Superiores da Companhia de Jesus em Roma<sup>57</sup>. Foram construídos novos templos e Colégios. Com a expansão do ensino jesuítico houve igualmente a necessidade de unificar e normatizar as ações junto aos Colégios e a pedagogia jesuítica<sup>58</sup>.

Ignácio de Loyola foi beatificado em 25 de outubro de 1619 pelo Papa Urbano VIII e canonizado em 12 de março de 1622 pelo Papa Gregório XV.

Os painéis dialogam com a expansão da Companhia de Jesus pelos quatro continentes, com a ação missionária e o martírio, todos direcionados para o painel de S. Ignácio de Loyola. Dos 21 painéis do teto da sacristia, 14 deles retratam jesuítas mártires. Naquele espaço estão também confessores da fé, noviços, estudantes e os pilares da Companhia de Jesus. A decoração com a fauna e flora ao estilo *brutesco*, muito comum nos padrões decorativos dos séculos XVI e XVII, e amplamente utilizado na iconografia jesuítica, acolhe, ao mesmo tempo, animais simbólicos e do bestiário, e os exemplares da fauna americana.

A simetria, também muito utilizada nos padrões pictóricos e escultóricos do período, aqui se apresenta como um espelho portador de enigmas, a ser decifrado em camadas. Uma dessas pode ser identificada no próprio posicionamento do teto, intermediário entre o celeste e o terrestre, sendo o jesuíta o próprio mediador entre Céu e Terra, o exemplo e modelo.

Para um melhor dimensionamento dessa questão, faz-se necessário ler um pequeno trecho da *Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios* (1 Coríntios 13, 12): “Porque agora vemos como por espelho, em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei plenamente, como serei plenamente conhecido”. Essa metáfora também se aplica às pinturas do teto e seu amplo repertório que envolve a Companhia de Jesus.

A elucidação em etapas do programa iconográfico possibilita, inicialmente, a divisão do teto em três eixos básicos, conforme demonstramos a seguir, que serão amplificados, subdivididos e interpretados no seguimento do texto:

---

<sup>57</sup> Com a morte de seu idealizador, assumiria como Superior Geral da Companhia Diego Laynez que conduziu os jesuítas entre 1558-1565. Na seqüência, Francisco de Borja (1565-1572), Everard Mercurian (1573-1580) e Claudio Acquaviva (1581-1615). Pelas *Constituições* o cargo de Superior Geral era vitalício, o que gerou muitas discussões até a sua efetiva aprovação.

<sup>58</sup> Em 1584, o quinto Superior da Companhia, Padre Claudio Acquaviva criou uma comissão de religiosos jesuítas para organizar e codificar as regras que regeriam todos os níveis da educação em estabelecimentos da Companhia de Jesus. Partindo inicialmente de um anteprojeto, foi amplamente discutido entre 1586 e 1591, sendo promulgado definitivamente em 1599. O compêndio reunia 467 regras e chamava-se *Ratio Studiorum atque Institutio Societas Jesu* [*Ordem e maneira dos Estudos na Sociedade de Jesus*], posteriormente chamado apenas de *Ratio Studiorum*. O manual continha diversas regras e recomendações, mas orientava que o docente jamais de afastasse dos princípios filosóficos de Aristóteles e da teologia de São Tomás de Aquino.

|  |  |   |
|--|--|---|
| S. Paulo Miki<br><b>Martirizado no Japão</b><br>“Societas Jesu Asiatica”                     | S. Jacob Kisai<br><b>Martirizado no Japão</b><br>“Societas Jesu Asiatica”                      | S. João de Goto<br><b>Martirizado no Japão</b><br>“Societas Jesu Asiatica”                              |
| P. Francisco Pacheco<br><b>Martirizado no Japão</b><br>“Societas Jesu Asiatica”              | P. Marcelo Mastrilli<br><b>Martirizado no Japão</b><br>“Societas Jesu Asiatica”                | P. Carlos Spinola<br><b>Martirizado no Japão</b><br>“Societas Jesu Asiatica”                            |
| <b>DIVISÃO DAS ÍNDIAS ORIENTAIS</b>  |  |   |
| P. João de Almeida<br><b>Morte natural</b>   | S. Stanislaw Kostka<br><b>Morte natural</b>  | P. Inácio de Azevedo<br><b>Martirizado a caminho do Brasil nas Canárias</b><br>“Societas Jesu Africana” |
| S. Francisco de Borja<br><b>Morte natural</b>  | S. Ignácio de Loyola<br><b>Morte natural</b>   | S. Francisco Xavier<br><b>Morte natural</b>   |
| P. José de Anchieta<br><b>Morte natural</b>  | S. Luis Gonzaga<br><b>Morte natural</b>  | P. João Baptista Machado<br><b>Martirizado no Japão</b><br>“Societas Jesu Asiatica”                     |
| <b>DIVISÃO DAS ÍNDIAS OCIDENTAIS</b>   |  |   |
| S. Edmundo Campion<br><b>Martirizado em Londres</b><br>“Societas Jesu Europea”               | P. Pedro Dias<br><b>Martirizado a caminho do Brasil nos Açores</b><br>“Societas Jesu Africana” | P. Bento de Castro<br><b>Martirizado a caminho do Brasil nas Canárias</b><br>“Societas Jesu Africana”   |
| Irmão Pedro Correa<br><b>Martirizado pelos índios no Brasil</b><br>“Societas Jesu Americana” | Irmão João de Sousa<br><b>Martirizado pelos índios no Brasil</b><br>“Societas Jesu Americana”  | P. Francisco Pinto<br><b>Martirizado pelos índios no Brasil</b><br>“Societas Jesu Americana”            |

Pode-se observar que o estudo mais aprofundado revela basicamente a divisão em três eixos: um no centro, com nove painéis; outro em uma extremidade, acima do altar do Calvário, com os mártires do Oriente; o último, na outra extremidade, acima do altar de Nossa Senhora das Dores, com os mártires do Ocidente. Também identificamos a Companhia de Jesus a qual pertenciam os mártires, mediante a obra do jesuíta Mathias Tanner (1630-1692). Assim, estão presentes as quatro Companhias de Jesus (Europeia, Africana, Asiática e Americana), como também os quatro continentes. Diferentemente da Igreja de Santo Ignácio de Loyola em Roma, onde os quatro continentes aparecem grafados e personificados no teto da nave, aqui estão representados sem a grafia, mas fazendo parte do conjunto a ser revelado.



Para a continuidade do programa é fundamental a análise do martírio jesuítico. Renato Cymbalista em *Os mártires e a colonização da América portuguesa, séculos XVI e XVII* afirma que “a Companhia de Jesus desenvolveu a sua própria comunidade de mártires, em que quase todos os dias do ano estavam bentos com o sangue despejado ao redor do mundo”. (2010, p.18) Complementa ainda, o autor, que “o martirologio da Companhia de Jesus, compilado em 1675, listava 304 jesuítas mortos por sua fé em todo o mundo.” (id., ibid.)

O martirologio a que se refere Renato Cymbalista é de fundamental importância no estudo dos jesuítas mártires. Publicado em 1675, por Mathias Tanner (1630–1692), e intitulado *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans*<sup>59</sup> ... (*A vida de um soldado para derramar o sangue, e na medida em que a Companhia de Jesus...*), a compilação de textos relata as missões e os martírios dos jesuítas nos quatro continentes: Europa, África, Ásia e América. A obra em latim, ilustrada por Melchior Kusell, contempla todos os mártires do teto da sacristia, inclusive os do Brasil, assassinados pelos índios.

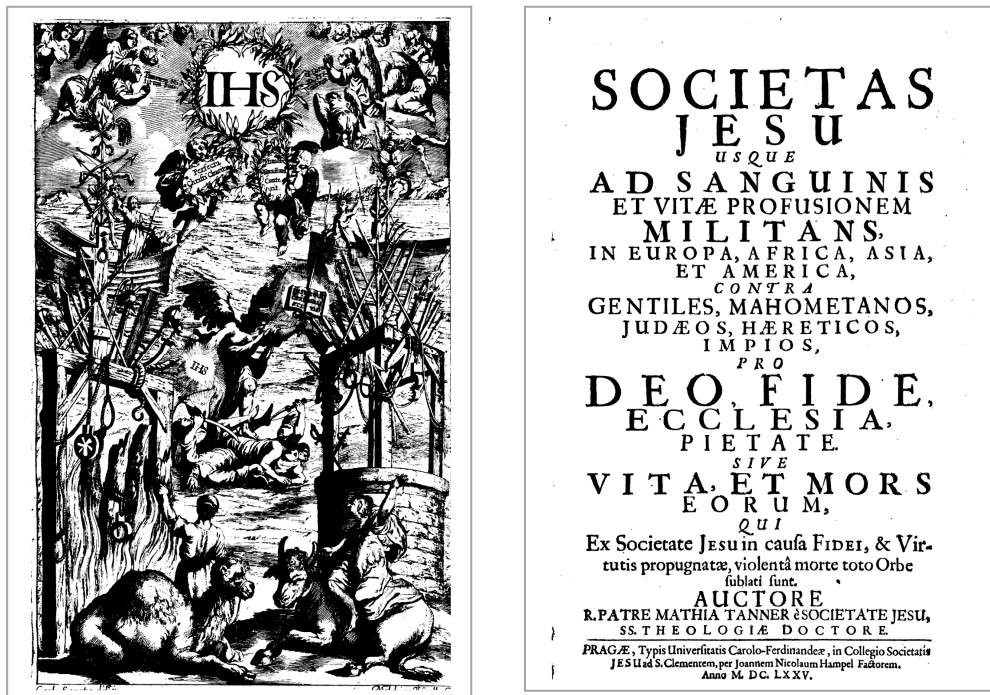


FIGURA 88 – Fronstispício do livro *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans...*, 1675, de Mathias Tanner. Ilustrações de Melchior Kusell.

<sup>59</sup> *Societas Jesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans*: In Europa, Africa, Asia, et America, contra gentiles, Mahometanos, Judaeos, haereticos, impios, pro Deo, fide, Ecclesia, pietate; / sive, Vita, et mors eorum, qui ex Societate Jesu In causa fidei, & virtutis propugnatae, violenta morte toto orbe sublati sunt. [A vida de um soldado para derramar o sangue, e na medida em que a Companhia de Jesus: Na Europa, África e Ásia, e América, contra os pagãos, maometanos, judeus, os hereges, os ímpios, por Deus, para a fé, a Igreja, a piedade; / ou, a vida ea morte das pessoas, que, a partir da Companhia de Jesus na causa da fé, e das virtudes defendidas, morreu uma morte violenta em todo o mundo foram retomadas].

Os painéis a sudoeste retratam os jesuítas S. Paulo Miki, S. Jacob Kisai, S. João de Goto, P. Francisco Pacheco, P. Marcelo Mastrilli e P. Carlos Spinola, todos martirizados no Japão e pertencentes à *Societas Jesu Asiatica*.



FIGURA 89 – Painéis a sudoeste com os jesuítas martirizados no Japão. Fotografia e composição de Belinda Neves

Os referidos painéis estabelecem o diálogo também com o altar do Calvário, com o Cristo crucificado, uma vez que os três primeiros mártires no topo da imagem também foram crucificados. Fizeram parte das missões no Japão e foram executados juntamente com 23 franciscanos, em 6 de fevereiro de 1597. Esse grupo de mártires foi posteriormente intitulado *Vinte e seis mártires do Japão* e nele estão inclusos os jesuítas Paulo Miki, Jacob Kisai e João de Goto. Todos foram beatificados em 1627 pelo Papa Urbano VIII e canonizados em 1862 pelo Papa Pio IX.

O martírio de religiosos e leigos no Japão teve início quando Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) assume o governo e persegue os adeptos do cristianismo. A perseguição desenfreada perdurou aproximadamente 25 anos, vitimando muitos missionários de diversas

ordens religiosas. No *martirologio jesuítico*<sup>60</sup> de Mathias Tanner estão os mártires em destaque conforme pode ser observado na figura abaixo.

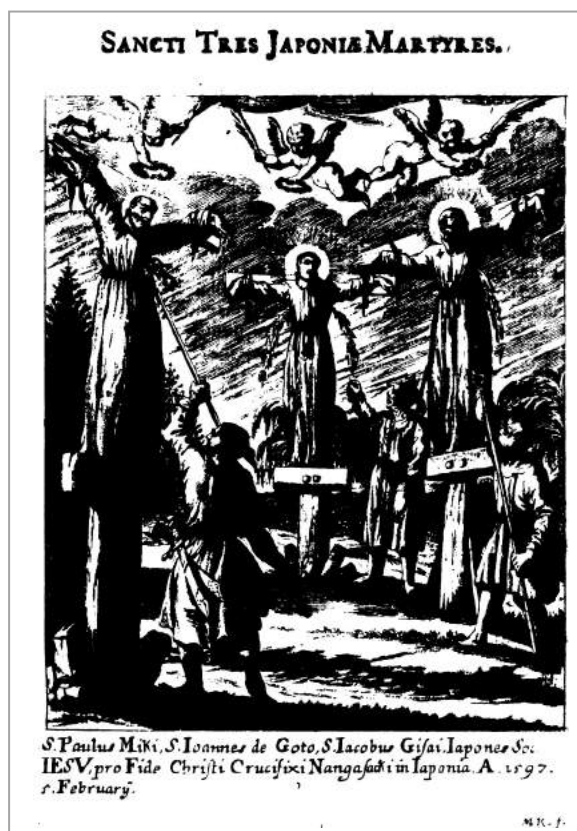


FIGURA 90 – Os três mártires do Japão, na publicação de Mathias Tanner, p.279. À esquerda, S. Paulo Miki, ao centro S. João de Goto e, à direita, S. Jacob Kisai. Na parte superior anjos coroam os três mártires e seguram as palmas do martírio, *Armas Christi*. Ilustração de Melchior Kusell

Nos painéis a seguir destacamos Paulo Miki, que entra para o noviciado da Companhia em 1586, era catequista, tinha 33 anos e deveria ser ordenado sacerdote em 1596; Jacob Kisai era Irmão coadjuntor e tinha 64 anos; João de Goto, o mais novo, tinha apenas 19 anos e foi admitido na Companhia de Jesus como catequista.

A execução ocorreu em praça pública, não apenas pela crucificação, mas especificamente pelos golpes de duas lanças que atravessavam o peito e saíam pelas costas<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> A partir deste momento vamos nos referir à obra de Mathias Tanner apenas como *Martirologio Jesuítico*, em virtude do extenso título da publicação, referenciado anteriormente.

<sup>61</sup> A versão franciscana do martírio pode ser verificada na obra de Frei Agostinho de Osimo, *Historia de los veinte y seis mártires japoneses: veinte y três de la órden de los menores observantes descalzos de San Francisco, y los otros três de La Compañia de Jesús / por Fray Agustin de Osimo*. México, 1871.





FIGURA 91 – Painel de S. Paulo Miki com motivos florais, mascarões e ananás. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 92 – Painel de S. Jacob Kisai com volutas de cartela e motivos florais, mascarão, dois *putti* na parte superior e dois macacos na inferior. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 93 – Painel de S. João de Goto com motivos florais, mascarões e ananás. Fotografia de Belinda Neves

Na continuidade dos mártires do Oriente está Francisco Pacheco, nascido em Ponte de Lima, Portugal, em 1565. Entrou para a Companhia de Jesus em 1586 e, aos vinte e cinco anos, partiu para o Extremo Oriente. Na Índia completou seus estudos e fora ordenado sacerdote. Sua vida religiosa e missão fora ampla no Oriente, chegando a Provincial da Companhia de Jesus e Administrador da Diocese do Japão. Naquele país trabalhou por 22 anos, chegando a atuar na clandestinidade, em virtude da perseguição aos cristãos e missionários.

Francisco Pacheco foi preso em dezembro de 1625. Na ocasião muitos jesuítas ocupavam as prisões de Omura e Shimbara, no Japão, sendo posteriormente executados em Nagasaki, a 20 de junho de 1626. Entre os presos estavam os padres Francisco Pacheco, João Batista Zola, e Baltazar de Torres; os Irmãos jesuítas Gaspar Sadamatzu, Miguel Tozo, Pedro Rinscei, Vicente Kaun, Paulo Shinkue e João Kisaku.

O martírio dos nove jesuítas ocorreu em praça pública, todos amarrados e queimados vivos. Apagado o fogo, as cinzas foram recolhidas e jogadas ao mar.

No *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner a ilustração retrata os jesuítas Francisco Pacheco, Baltazar de Torres e João Batista Zola sendo queimados conforme imagem a seguir:



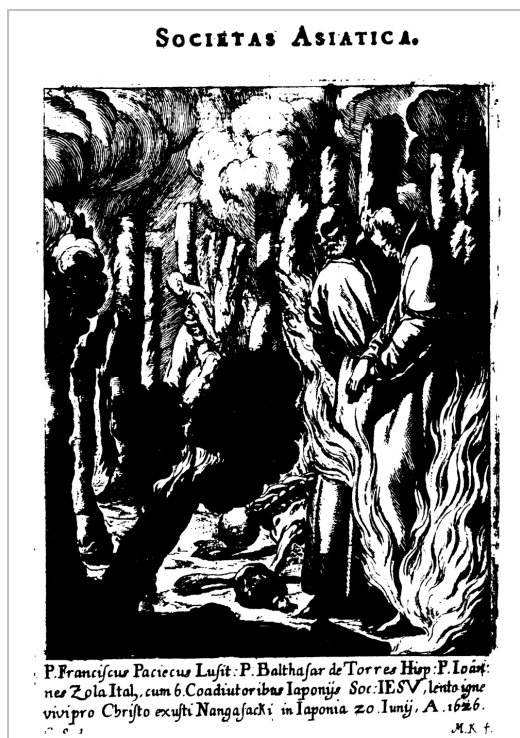


FIGURA 94 – O martírio dos nove jesuítas no Japão, inclusive Francisco Pacheco, na publicação de Mathias Tanner, p.342. Ilustração de Melchior Kusell

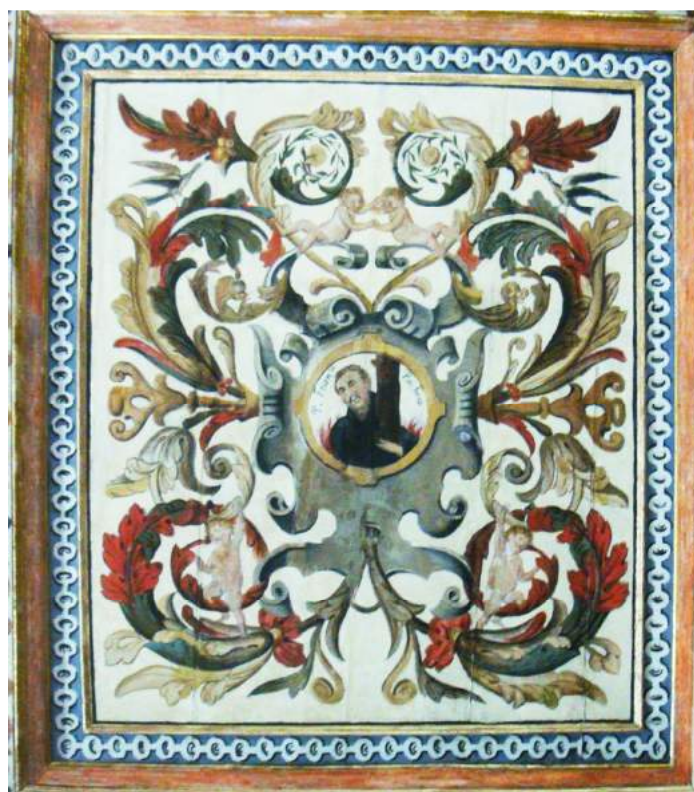


FIGURA 95 – Painel de Francisco Pacheco com volutas de cartela, flores, frutos, andorinhas e quatro *putti*, dois na parte superior e dois na inferior. Fotografia de Belinda Neves

Na continuidade dos painéis do Oriente está o P. Marcelo Mastrilli, nascido em Nápoles, Itália, em 1603, ingressando na Companhia de Jesus aos 15 anos de idade. Foi ordenado sacerdote em 1631, na mesma cidade.

A vida religiosa e missionária de P. Marcelo Mastrilli esteve associada a um milagre de São Francisco Xavier. Desta forma, as duas biografias estão pautadas na relação entre os dois jesuítas<sup>62</sup>.

Em 1633, P. Marcelo Mastrilli seria gravemente ferido na cabeça por um martelo, ao desmontar os altares da festa da Imaculada Conceição. A recuperação do sacerdote parecia impossível diante do agravamento contínuo do quadro.

Na ocasião, o Provincial da Companhia, sabendo da vontade de P. Mastrilli em seguir para o Oriente como missionário, pediu a intercessão de São Francisco Xavier junto ao doente, fazendo com ele os votos de que seguiria a missão no caso de recuperação de sua saúde. Assim, a imagem do santo foi colocada ao lado de sua cama e as relíquias aplicadas por diversas vezes.

Padre Mastrilli teve então uma visão, a aparição de São Francisco Xavier, que com ele conversou e confirmou a continuidade de sua vida nas missões do Oriente. O Padre foi curado e a ação milagrosa do santo foi amplamente divulgada pelos jesuítas.

O missionário seguiria, conforme seus votos, para as missões no Oriente. Seguiu, primeiramente, de Lisboa para Goa. Em Macau, no ano de 1636, atuou como apóstolo e pacificador, chegando ao Japão em 1637, em plena perseguição aos cristãos. Assim que chegou foi preso em Miyasaki e levado para Nagasaki. Foi martirizado e degolado a 17 de outubro de 1637, diante de seis navios que se encontravam ancorados no porto. Muitos assistiram ao martírio.

No *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner, diante da execução, o padre Marcelo Mastrilli reza para São Francisco Xavier. Na ilustração a seguir, a imagem antes da execução onde aparece na gravura a frase *Pater mi S. Francius Xaveri* [*Meu Pai S. Francisco Xavier*], evidenciando novamente a relação entre os dois jesuítas, e demonstra a aparição do santo para recebê-lo diante do martírio.

---

<sup>62</sup> A relação entre o P. Marcelo Mastrilli e os milagres de São Francisco Xavier são fortemente evidenciados em diversas publicações, entre elas o próprio *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner; *O Príncipe do mar São Francisco Xavier*, pelo jesuíta Lorenzo Ortiz (1632-1698); *Vida e milagres de São Francisco Xavier*, do padre jesuíta Francisco Garcia; *O Apóstolo das Índias e Novas Gentes*, do também jesuíta Christóbal de Berlanga, *História da celestial vocação, missões apostólicas e gloriosa morte do padre Marcelo Franco Mastrilli*, do jesuíta Ignácio Stafford (1599-1642), entre outros. Da mesma forma, não faltam artigos acadêmicos a respeito da iconografia e hagiografia de São Francisco Xavier sem que seja mencionado o P. Marcelo Mastrilli e vice-versa.



FIGURA 96 – A execução do P. Marcelo Mastrilli na obra de Mathias Tanner, p.406. Ilustração de Melchior Kusell



FIGURA 97 – Painel de P. Marcelo Mastrilli com motivos florais, mascarões, uma águia bicéfala e quatro lanternas nas bordas de volutas, representação das *Armas Christi*. Fotografia de Belinda Neves

Na continuidade do programa está o jesuíta Carlos Spinola, o último retratado nos painéis que compõem o lado do Oriente.

Natural de Genova, Itália, entrou para a Companhia de Jesus em 1584, fazendo o noviciado em Nápoles e Lecce. Estudou teologia e filosofia, tendo como um dos companheiros, Luis Gonzaga. Em 1594 foi ordenado sacerdote em Milão e, dois anos depois, ingressaria nas missões do Japão, aguardando a missão que sairia para o Oriente a partir de Lisboa. Chega ao destino em 1602, permanecendo na localidade até a sua morte.

Padre Carlos Spinola falava bem o japonês, era Tesoureiro Provincial e Consultor da Província. Em 1618 foi preso em Nagasaki e levado para uma prisão em Omura, onde ficou por quatro anos. Em setembro de 1622 todos os presos seguiriam novamente para Nagasaki, e naquela cidade seriam mortos.

As vítimas seriam alocadas em dois grupos. O primeiro, com vinte e quatro pessoas, era composto por religiosos e sacerdotes. Neste estavam os padres Carlos Spinola e Sebastião Kimura, além dos Irmãos estudantes Tomás Akaboshi, Gonçalo Fusai, Ludovico Kawara, João Chugoku, Antonio Kyuni, Pedro Sampo e Miguel Sato. Todos seriam queimados.

O segundo grupo era formado por 14 mulheres, 18 homens e cinco crianças, proveniente da prisão de Nagasaki, e seriam todos decapitados. Este grupo iniciou o processo de martírio, seguido posteriormente, do grupo que seria queimado.

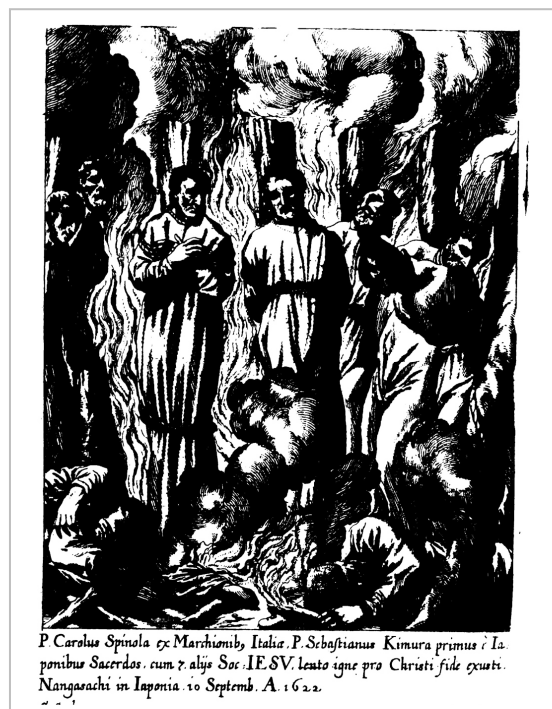


FIGURA 98 – O martírio dos padres Carlos Spinola, Sebastião Kimura e sete estudantes da Companhia de Jesus na obra de Mathias Tanner, p.310. Ilustração de Melchior Kusell



No teto da sacristia o painel do P. Carlos Spinola:



FIGURA 99 – Painel do P. Carlos Spinola com volutas de cartela, flores, frutos, andorinhas e quatro *putti*, dois na parte superior e dois na inferior. Fotografia de Belinda Neves

Concluída a visualização dos seis painéis a sudoeste, apresentamos a seguir o outro conjunto de painéis que se encontra a nordeste da sacristia.

Os três primeiros painéis dialogam diretamente com o altar e imagem de Nossa Senhora das Dores, que apresenta um punhal cravado no peito, símbolo da dor pela morte de seu filho Jesus. São estes os painéis dos Irmãos Pedro Correa, João de Sousa e do P. Francisco Pinto, martirizados e flechados pelos índios do Brasil, pertencentes à *Societas Jesu Americana*.

Na segunda fileira, o painel de S. Edmundo Campion, martirizado na Inglaterra, pertencente a *Societas Jesu Europea*, seguido dos painéis do Padre Pedro Dias e Ir. Bento de Castro, ambos martirizados no Atlântico em viagens que tinham o Brasil como destino, pertencentes à *Societas Jesu Africana*, posteriormente, Mártires do Brasil.





FIGURA 100 – Painéis a nordeste com os jesuítas mártires da *Societas Jesu Europea, Africana e Americana*. Fotografia e composição de Belinda Neves

Iniciamos a apresentação dos painéis com o P. Francisco Pinto, nascido nos Açores em 1552. Veio com a família para o Brasil, ainda jovem, e estudou no Colégio da Bahia, sendo ali ordenado padre.

No Colégio da Bahia recebeu de P. José de Anchieta a missão de seguir para Pernambuco, Ceará e, posteriormente, para outra grande missão: a do Maranhão. Ali seria feita a catequese dos indígenas, alguns mansos, outros bem agressivos. Foram para Pernambuco os religiosos José de Anchieta, Luis da Fonseca e Francisco Pinto.

A região era alvo de muitos conflitos entre indígenas e portugueses e a missão jesuíta visava acalmar os ânimos entre os dois pólos. Após Pernambuco e Ceará, os padres Francisco Pinto e Luiz Figueira seguiriam em missão até a serra de Ibiapaba. Na região, os dois padres trataram de promover a conciliação entre diversos grupos indígenas, mas, em certa viagem partindo de Ibiapaba com dez indígenas em direção ao Maranhão, os padres foram atacados pelos Tacarijus, em 11 de janeiro de 1608. Padre Figueira conseguiu fugir, mas P. Francisco Pinto foi morto pelos índios e seu crânio quebrado.

Padre Luiz Figueira tratou de recolher e enterrar o corpo do companheiro na base da serra de Ibiapaba, e seus restos mortais foram venerados pelos índios da região por muito tempo. O martírio do Padre Francisco Pinto apresenta-se na iconografia abaixo:



FIGURAS 101 E 102 – À esquerda, martírio do P. Francisco Pinto na obra de Mathias Tanner, p. 480, ilustração de Melchior Kusell. À direita, gravura por Michiel Cnobbaert, publicada por Cornelius Hazartem, 1667<sup>63</sup>



FIGURA 103 – Pannel de Francisco Pinto com motivos florais, mascarões e ananás. Fotografia de Belinda Neves

<sup>63</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Pinto\\_\(padre\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Pinto_(padre)) acesso em 12/09/13

Na sequência os painéis dos Irmãos Pedro Correa e João de Sousa, martirizados pelos indígenas na capitania de São Vicente, região que abrigava missionários da Companhia de Jesus em catequese com os indígenas, apaziguando as relações entre as tribos rivais.

O primeiro missionário a chegar à região foi o Padre Leonardo Nunes, que recebeu o Irmão Pedro Correa, um conhecedor da língua tupi, importante na conversão dos indígenas. Pedro Correa possuía algumas terras e gado, que foram posteriormente doados à Companhia de Jesus<sup>64</sup>. Por sua vez, o Irmão João de Sousa tinha parentesco com o Governador-geral Tomé de Sousa e foi um dos primeiros moradores da região.

Na localidade os conflitos entre os grupos Tupi e Carijó eram freqüentes, com captura de índios e também europeus. Em um desses conflitos mediados pelos jesuítas, houve a libertação de reféns da aldeia Tupi, e Padre Manuel da Nóbrega enviaria os dois Irmãos da Companhia – Pedro Correa e João de Sousa – para encontrar os Carijó e chegar aos índios Ibirajara. No trajeto foram atacados e mortos pelos próprios Carijó, em virtude de intrigas que um espanhol fizera aos índios contra os religiosos da Companhia de Jesus. Foram flechados, martirizados e mortos pelos indígenas, ficando seus corpos expostos ao tempo, sendo posteriormente comidos por aves e outros animais.

O *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner ilustra as mortes de João de Sousa e Pedro Correa:



FIGURA 104 – Pedro Correa e João de Sousa na publicação de Mathias Tanner, p.458. Ilustrações de Melchior Kusell

<sup>64</sup> Os bens doados por Pedro Correa a 20/03/1553 constam no Livro do Tombo do Colégio de Jesus do Rio de Janeiro, Anais da Biblioteca Nacional, vol. 82, 1962.



Na sacristia, os dois painéis dos jesuítas:



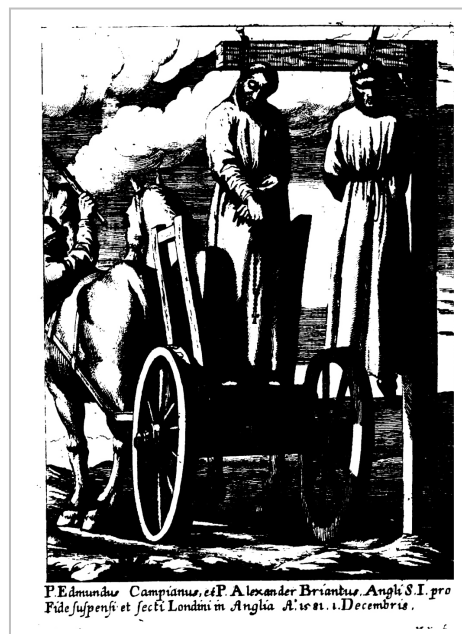
FIGURA 105 – Painel de Pedro Correa com motivos florais, mascarões e ananás. Fotografia de Belinda Neves



FIGURA 106 – Painel de João de Sousa com volutas de cartela, motivos florais, mascarão, dois *putti* na parte superior e dois macacos na inferior. Fotografia de Belinda Neves

O próximo painel refere-se ao P. Edmundo Campion, pertencente à *Societas Jesu Europea*. Edmundo Campion nasceu em Londres, em 1540, pouco depois que a Inglaterra deixou de ter obediência cristã, no reinado de Henrique VIII (1491-1547). Apesar das diferenças religiosas naquele país, foi criado o Colégio São João, de doutrina católica, em Oxford, onde estudou e, posteriormente, completou os estudos na Universidade de Oxford. Em 1567 recebeu a ordenação pela Igreja Anglicana e seus amigos ficaram divididos entre apoiá-lo ou condená-lo pela decisão, o que gerou dúvidas, conflitos e remorsos em Campion pela decisão que tomara.

O ano de 1570 foi decisivo para a Inglaterra: o Papa Pio V publicaria uma *Bula* de excomunhão contra a Rainha Elizabeth I (1553-1603). Passaram os cristãos a ser perseguidos por todo o Reino. Edmundo Campion abandonou o protestantismo e buscou novamente a fé católica. Passou por diversas localidades e foi a Roma a pé como penitência. Em 1574 os Superiores da Companhia de Jesus o indicaram para o Colégio de Praga, e em 1578 foi ordenado sacerdote. Em 1580 foi chamado a Roma para seguir com outros religiosos para a Inglaterra, na primeira missão dos jesuítas naquele país. Todos entraram no país disfarçados e na clandestinidade, e ali iniciaram o processo de conversão dos protestantes, o que foi interpretado como desordem e desobediência civil pela rainha. Em 16 de julho de 1581 Campion foi preso e levado ao Castelo de Lyford. Na prisão estavam religiosos da Companhia e de outras Ordens. Em 1º. De dezembro de 1581 foi arrastado e martirizado diante do local onde seria enforcado, juntamente com o P. Alexandre Briant, também jesuíta.



FIGURAS 107 - O enforcamento de Edmundo Campion e Alexander Briant no *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner, p.32. Ilustração de Melchior Kusell.



No painel do P. Edmundo Campion, a efigie demonstra a cabeça voltada para baixo, posição que se encontrava após o enforcamento e aqui reproduzida.

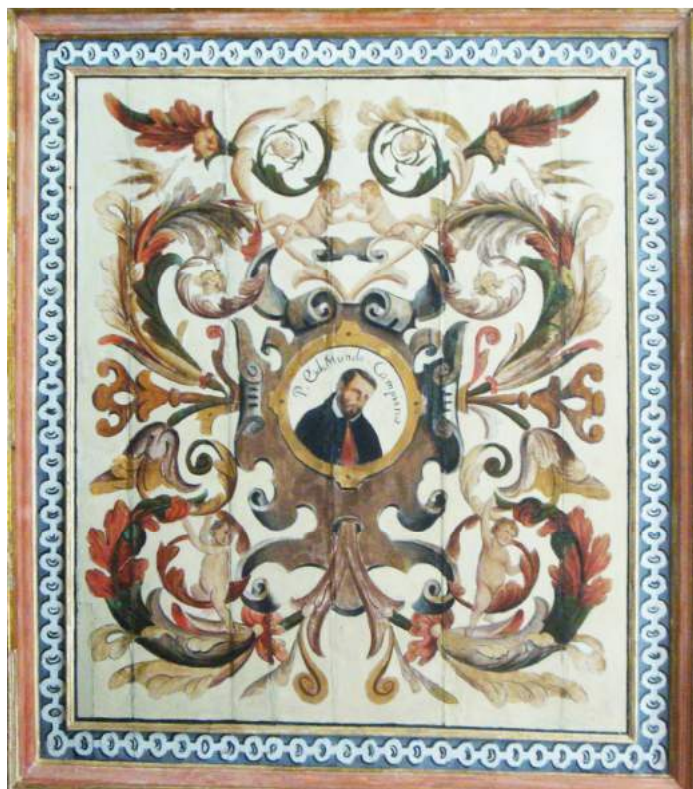


FIGURA 108 – Painel do P. Edmundo Campion com volutas de cartela, flores, frutos, andorinhas e quatro *putti*, dois na parte superior e dois na inferior. Fotografia de Belinda Neves

Na continuidade apresentamos os painéis dos jesuítas Bento de Castro e Pedro Dias, ambos integrantes da missão chefiada pelo P. Ignácio de Azevedo, que trazia para o Brasil um grande número de missionários. Pertenciam à *Societas Jesu Africana*.

Bento de Castro era estudante e entrara para o Noviciado em São Roque, no ano de 1561, aos 18 anos. Quando foi selecionado para a missão de Ignácio de Azevedo cursava o 2º. ano de Filosofia.

Em junho de 1570 zarpu de Lisboa uma frota composta por sete navios. Dom Luis Vasconcelos, o novo Governador-geral do Brasil, ocupava uma das naus e, com ele, estavam o P. Pedro Dias e vinte companheiros. As outras naus estavam divididas entre os jesuítas e suprimentos que seriam levados para as Ilhas Canárias, Cabo Verde e Brasil. Após sete dias as naus chegaram à Ilha da Madeira e ali permaneceram cerca de quinze dias.

Uma das naus seguiria viagem até as Ilhas Canárias para que lá fossem descarregadas mercadorias. A região estava propícia a ataque de piratas e protestantes e, já avisados do perigo, alguns jesuítas preferiram trocar de nau e permanecer na Ilha da Madeira até que o perigo diminuísse. Padre Ignácio de Azevedo seguiria viagem com 39 jesuítas, a 30 de junho de 1570. Alguns dias após a partida, a nau fora atacada pela temível esquadra do calvinista francês Jacques Sourié. Também chamados pela alcunha de “huguenotes”, os calvinistas travaram uma voraz perseguição aos navios portugueses, em especial aqueles que levavam missionários jesuítas.

O primeiro a ser ferido foi P. Ignácio de Azevedo e, posteriormente, Bento de Castro. Este recebeu três tiros e sete punhaladas, sendo atirado ao mar ainda com vida. Todos os jesuítas foram martirizados e atirados ao mar.

O *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner dedica várias páginas a Ignácio de Azevedo e seus companheiros. Na imagem abaixo, os jesuítas martirizados no mar:

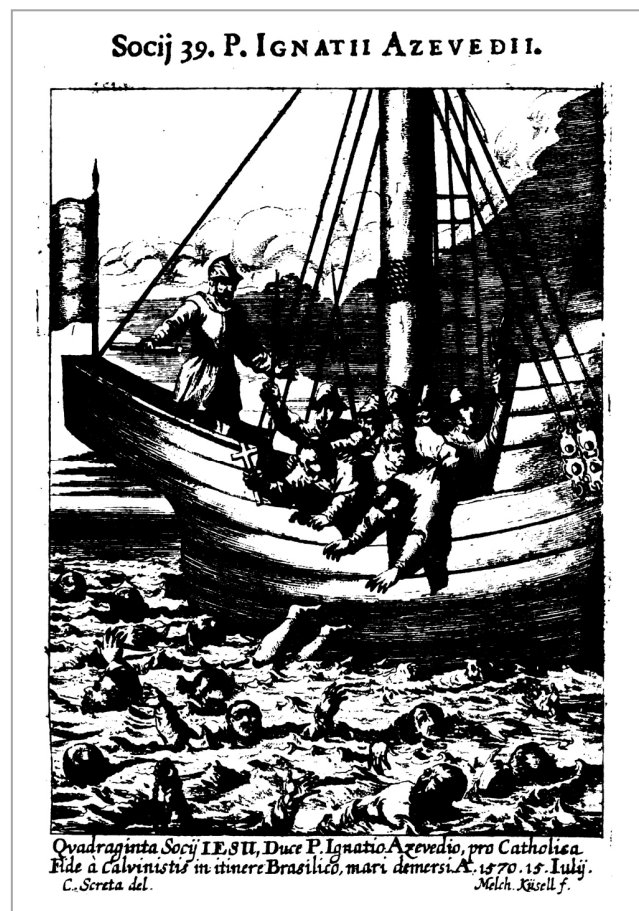


FIGURA 109 - Os mártires atirados ao mar, p.191. *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner. Ilustrações de Melchior Kusell

Na sacristia, o painel de Bento de Castro:

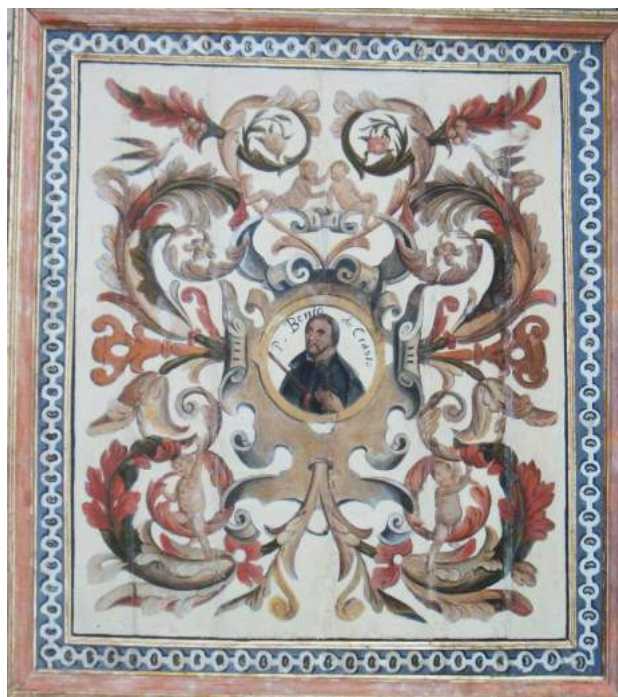


FIGURA 110 – Painel de Bento de Castro com volutas de cartela, flores, frutos, andorinhas e quatro *putti*, dois na parte superior e dois na inferior. Fotografia de Belinda Neves

Padre Pedro Dias, que estava na Ilha da Madeira e tomou ciência do ocorrido, escreve carta ao Geral da Companhia Francisco de Borja, relatando a morte de P. Ignácio de Azevedo e companheiros. Foi o primeiro documento escrito sobre o martírio, que posteriormente foi amplamente divulgado pela Companhia de Jesus.

Pedro Dias nascera em Lisboa, em 1517, ingressando na Companhia de Jesus em 1548, na cidade de Coimbra. Foi ordenado padre em 1550, era cirurgião, foi Procurador do Colégio de Coimbra, e conhecido pelo aconselhamento de estudantes que se preparavam para o sacerdócio. Sua experiência seria de muita utilidade na missão para o Brasil.

Após o martírio de Ignácio de Azevedo, P. Pedro Dias assumiu o cargo de Superior da expedição, zarpando para o Brasil em agosto. Ao avistarem a costa brasileira foram vitimados por uma tormenta que os conduziu a outros mares, encontrando refúgio em Cuba. A nau que conduzia o Governador-geral e cinco jesuítas foi arrastada até Santo Domingo. Com naus avariadas, impedidos de seguir viagem, aguardaram a chance de retornar aos Açores.

A expedição partiria novamente com destino ao Brasil a 6 de setembro de 1571. Levava o Governador-geral e 13 jesuítas. Após sete dias de viagem avistaram cinco barcos piratas: quatro calvinistas franceses e um corsário inglês. Foram cercados e atacados.

A primeira vítima foi o Governador D. Luiz de Vasconcelos e, em seguida, P. Pedro Dias e três companheiros. Os demais jesuítas foram detidos, torturados e lançados ao mar no dia seguinte. Apenas dois escaparam nadando, embora feridos.

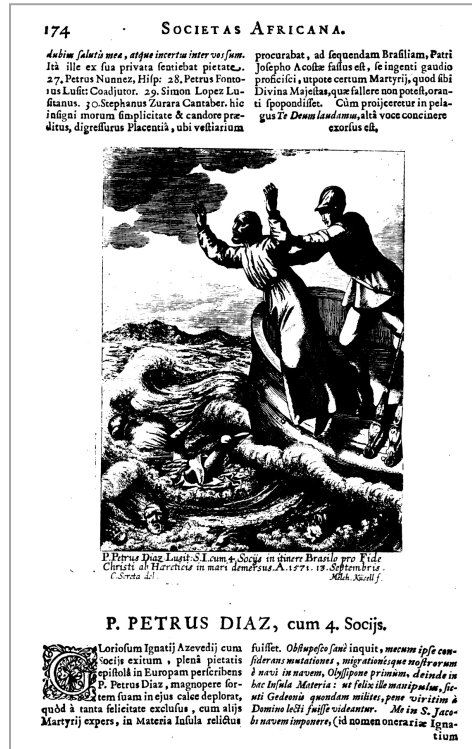


FIGURA 111 – Página 174 do *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner retratando o martírio do Padre Pedro Dias e seus onze companheiros. Ilustração de Melchior Kusell



FIGURA 112 – Painel do P. Pedro Dias com motivos florais, mascarões, águia bicéfala e quatro lanternas nas bordas de volutas, representação das *Armas Christi*. Fotografia de Belinda Neves



Na continuidade da apresentação dos painéis do teto está o eixo central, composto por nove jesuítas, oito destes circundando o painel de S. Ignácio de Loyola, conforme abaixo:



FIGURA 113 – Os painéis que circundam o eixo central da Companhia de Jesus. Fotografia e composição de Belinda Neves

Assinalados em amarelo estão os painéis de P. Ignácio de Azevedo, P. João Baptista Machado, mártires, e dos religiosos P. João de Almeida e S. José de Anchieta.

Ignácio de Azevedo de Atayde Abreu e Malfaya nasceu em 1527, na Cidade do Porto, Portugal. Era de família nobre, importante e afortunada. Entrou para a Companhia de Jesus aos 21 anos, no Noviciado de Coimbra. Estudou Humanidades, Filosofia e Teologia. Atraído pelas Missões, se ofereceu para viagens a Angola, Congo, Índia e Japão. Concluídos os estudos, recebeu em Braga as Ordens Sagradas em 1553, concedidas pelo P. Simão Rodrigues (1510-1579), Provincial de Portugal.

Ignácio de Azevedo assumiu importantes funções. Foi Confessor e, posteriormente, Primeiro Reitor do Colégio de Santo Antão em Lisboa. Depois, exerceu o cargo de Ministro da Casa Professa de São Roque, chegando a Vice-Provincial em Portugal, visitando todas as Casas Professas da Companhia. Em 1560 foi nomeado Primeiro Reitor do Colégio de Braga.

Em 1565 foi nomeado por S. Francisco de Borja, o Geral da Companhia de Jesus, Visitador Geral das Terras de Santa Cruz, Brasil. Em agosto de 1566, Ignácio de Azevedo chegou à Bahia e, durante sua estada, conheceu todas as residências e missionários que atuavam no Brasil. Na ocasião, nomeou o P. Manuel de Nóbrega Provincial do Brasil e, juntamente com Nóbrega e Anchieta, participou das fundações de São Paulo e Rio de Janeiro, com as missões da Companhia de Jesus ali estabelecidas.

A Companhia de Jesus no Brasil crescia e urgia por novos missionários e a intercessão de P. Ignácio de Azevedo junto a S. Francisco de Borja foi fundamental para a permissão de contratação de novos jesuítas. Na ocasião foi autorizada pelo Papa uma cópia da imagem da Virgem Maria, venerada na Basílica de Santa Maria Maior, pintura também conhecida como Madona de São Lucas. A pintura da Virgem Maria seria enviada ao Brasil pelos missionários, na expedição chefiada por P. Ignácio de Azevedo. No momento do martírio, o referido padre segurava a pintura e foi atirado ao mar com ela, propiciando muitas lendas.<sup>65</sup>

Os fieis do Brasil por muito tempo acreditaram que a tela pintada com a imagem da Virgem Maria, presente no altar mor da igreja do Colégio da Bahia, fosse aquela trazida pelos missionários e recuperada do mar.



FIGURA 114 – Cópia da pintura da Madona di San Luca, da Igreja da Bahia, atualmente exposta no Museu de Arte Sacra da UFBA. Fotografia de Belinda Neves

---

<sup>65</sup> Para aprofundamento na temática recomendamos a leitura dos textos de Fausto Martins, *Notícia sobre o autor do quadro da Virgem de São Lucas do Colégio de Jesus em Coimbra*, 1993, e Maria Cristina Osswald, *Aspectos de devoção dos Quarenta Mártires do Brasil entre os séculos XVI e XIX*, 2008.

Na obra de Mathias Tanner e na pintura do teto da sacristia, P. Ignácio de Azevedo é retratado trazendo ao peito a imagem da Virgem:



FIGURA 115 - Martírio do Padre Ignácio de Azevedo, *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner, p.187. Ilustrações de Melchior Kusell



FIGURA 116 – Painel do P. Ignácio de Azevedo com volutas de cartela, motivos florais, quatro mascarões, duas pinhas e figuras antropomórficas. Na efigie, a imagem da Virgem de São Lucas. Fotografia de Belinda Neves

O Processo de Canonização de P. Pedro Dias e seus companheiros foi iniciado em Coimbra em 1628, juntamente com o de P. Ignácio de Azevedo e os 39 jesuítas martirizados. Por se tratar de uma única causa, os 52 mártires foram intitulados *Mártires e Protetores do Brasil*. No prosseguimento da causa, foram todos beatificados pelo Papa Pio IX em 11 de maio de 1854.

Ladeando o eixo central que circunda a imagem de S. Ignácio de Loyola está o último mártir ali retratado, P. João Baptista Machado, pertencente à *Societas Jesu Asiatica*. Abaixo, a cronologia do martírio dos religiosos:

|      |   |
|------|---|
| 1555 | Irmãos Pedro Correa e João de Sousa               |
| 1570 | Padre Inácio de Azevedo e Irmão Bento de Castro   |
| 1571 | Padre Pedro Dias                                  |
| 1581 | São Edmundo Campion                               |
| 1597 | São Paulo Miki, São Jacob Kisai, São João de Goto |
| 1608 | Padre Francisco Pinto                             |
| 1617 | Padre João Baptista Machado                       |
| 1622 | Padre Carlos Spinola                              |
| 1626 | Padre Francisco Pacheco                           |
| 1637 | Padre Marcelo Mastrilli                           |

Nascido em 1570 nos Açores, em 1597 o jovem João Baptista Machado entra para o noviciado da Companhia de Jesus em Coimbra. Estudou em Goa, Macau, e em 1609 desembarca no Japão como missionário.

Com a perseguição aos cristãos, P. Machado atuou na clandestinidade, foi seguido e preso em 21 de abril de 1617. Na prisão de Cori encontrou o padre franciscano Pedro de Assunção. Ao anoitecer do dia 22 de maio do mesmo ano, os dois religiosos foram conduzidos a uma colina diante da prisão e ali seriam executados. Ajoelhados e com crucifixo na mão, receberam golpes de cimitarra e foram degolados. O *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner descreve e ilustra primeiramente a morte do P. Assunção e, posteriormente, a do P. João Baptista Machado. A iconografia do martírio do referido padre o apresenta ajoelhado, com crucifixo nas mãos, e a cimitarra no pescoço ou com o executor pronto a proceder a sua decapitação.





FIGURA 117 – Execução do P. João Baptista Machado no *Martirologio Jesuítico* de Mathias Tanner, p. 299. Ilustração de Melchior Kusell



FIGURA 118 – Painel do P. João Baptista Machado com volutas de cartela, motivos florais, quatro mascarões, duas pinhas e figuras antropomórficas. Fotografia de Belinda Neves

Na sequência apresentamos o painel de S. José de Anchieta, nascido nas Ilhas Canárias em 1534. Aos 14 anos, foi estudar em Coimbra e, em 1550, admitido na Companhia de Jesus concluindo o noviciado aos 19 anos. José de Anchieta chega ao Brasil em 1553 com o terceiro grupo de missionários<sup>66</sup>, viajando juntamente com o segundo Governador-geral, D. Duarte da Costa. Da Bahia foi indicado para a Capitania de São Vicente, com os outros jesuítas recém chegados. Segundo Frota Gentil, seguiram em companhia do “Padre Leonardo Nunes, que viera de São Vicente para os buscar”. (GENTIL, 1933, p.17)

Em São Vicente, José de Anchieta encontra o seu Provincial, P. Manuel da Nóbrega e, juntos, estabelecem um forte laço de amizade e colaboração mútua. Ali procederam a catequese dos indígenas, apaziguaram as guerras entre as nações contrárias, aprenderam a linguagem dos índios, a língua brasílica. Foram grandes os esforços para a culminação desses processos, um período de extremo trabalho e dedicação.

A fundação do Colégio de São Paulo, em Piratininga, aconteceu a 25 de janeiro de 1554, sendo o embrião para fundação posterior daquela cidade. José de Anchieta em *Carta de Piratininga (1554)* relata que ele e alguns Irmãos “mandados para esta aldeia, que se chama Piratininga, chegamos a 25 de Janeiro do ano do Senhor 1554, e celebramos em paupérrima e estreitíssima casinha a primeira missa, no dia da Conversão do Apóstolo São Paulo e, por isso, a ele dedicamos a nossa casa.” (ANCHIETA, 1933, p.38)

Anchieta foi ordenado sacerdote na Bahia, em 1565, e foi ampla a sua atuação e trajetória na Companhia de Jesus. Professor, escritor, taumaturgo e orador foram apenas algumas das suas reconhecidas habilidades. Foi Reitor dos Colégios de Santos, São Vicente, Salvador, Rio de Janeiro e Vitória. Teve participação ativa e relevante na intermediação da Confederação dos Tamoios, na expulsão dos franceses do Rio de Janeiro, na fundação do povoado de Reritiba no Espírito Santo, posteriormente renomeado Anchieta em sua homenagem. Em 1578 foi nomeado Provincial da Companhia de Jesus no Brasil, exercendo a função por dez anos. José de Anchieta tem o reconhecimento nacional pelos seus feitos. Não faltaram publicações e homenagens ao jesuíta, pela sua atuação e representatividade no Brasil Colônia. Assim, sua extensa biografia é tida como um adendo à História do Brasil.

Já idoso e doente, recolheu-se em Reritiba, permanecendo ali até os seus últimos dias de vida. Faleceu em 9 de junho de 1597, com 63 anos de idade. José de Anchieta foi beatificado a 22 de junho de 1980, pelo Papa João Paulo II, e canonizado a 3 de abril de 2014

---

<sup>66</sup> Neste grupo estavam o P. Luis de Gran, Superior, Braz Lourenço, Antonio Pires, e os Irmãos João Gonçalves, Antonio Blasques, Gregório Serrão e José de Anchieta.

pelo Papa Francisco, em virtude do conjunto de sua obra. Na sacristia o painel do referido padre:

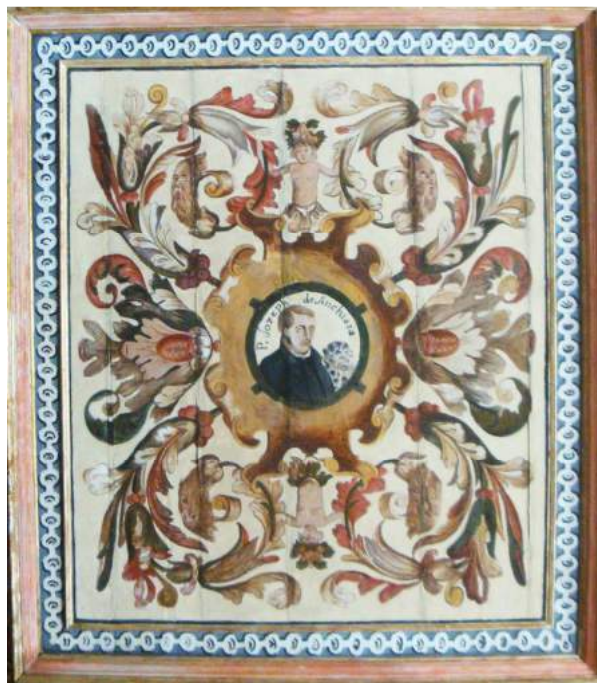


FIGURA 119 – Painel de S. José de Anchieta com volutas de cartela, motivos florais, quatro mascarões, duas pinhas e figuras antropomórficas. Na efígie, a imagem do santo com uma onça pintada. Fotografia de Belinda Neves

Na continuidade, apresentamos o painel do P. João de Almeida, nascido em Londres em 1572. Aos 17 anos chega a Pernambuco com familiares e passa a estudar no Colégio da Companhia de Jesus. Foi indicado pelo Provincial a seguir para a Bahia, ali aportando em 1592 e, após um ano de noviciado, foi enviado à Capitania do Espírito Santo para auxiliar os religiosos da Companhia. Ali conheceu José de Anchieta, que foi seu mestre no trato com os indígenas e missões evangelizadoras.

João de Almeida continua seus estudos nas instalações do Colégio do Rio de Janeiro, auxiliando também nas missões aos aldeamentos indígenas. Do Rio de Janeiro foi novamente encaminhado à Bahia pelo Provincial e, pouco após sua chegada, “foi Ordenado nas Ordens Sacras, por mão do bispo Dom Constantino Barradas, sendo o Provincial o P. Fernão Cardim. [...] Celebrou sua missa nova, na Capela do Noviciado daquela cidade, no dia de Todos os Santos do ano de 1604”. (VASCONCELOS, 1658, p.47) Exerce o sacerdócio na Bahia.

P. João de Almeida transitou por várias localidades onde estavam instalados Colégios e aldeamentos indígenas: Rio de Janeiro, Bahia, São Vicente, São Paulo, Espírito Santo. Atendia aos chamados dos Superiores transferindo-se conforme a necessidade da Companhia

de Jesus. Foi caracterizado como o melhor discípulo de S. José de Anchieta, dando continuidade ao mesmo método de trabalho de seu mestre.

Padre João de Almeida tinha o hábito da penitência, do autoflagelo e do jejum. Com a disciplina<sup>67</sup> se martirizava e com cordas e arames se amarrava. Segundo P. Simão de Vasconcelos, os escritos deixados pelo P. João de Almeida revelavam que este hábito tinha o referido padre desde os 33 anos. As referidas disciplinas eram compostas por múltiplos materiais: “umas de ferro, outras de cordas de viola, outras de linha, outras de azorragues de couro de boi, todas tão exercitadas que estavam cheias de sangue, e se achou por muitas vezes, o chão onde se açoitava banhado de sangue”. (VASCONCELOS, 1658, p.84)

A autoflagelação e penitência eram práticas comuns entre os religiosos desde a Idade Média<sup>68</sup>. No caso do P. João de Almeida era praticada em excesso, de forma quase obsessiva, várias vezes ao dia, sendo a referida disciplina caracterizada como seu atributo iconográfico:



FIGURA 120 – Ilustração do livro *Vida do Veneravel Padre Joam de Almeida*, de P. Simão de Vasconcelos, 1658, p.25, com o padre e a disciplina. Autor não identificado

<sup>67</sup> Pequeno chicote de várias cordas

<sup>68</sup> Nos *Exercícios Espirituais* de Santo Ignácio de Loyola aconselha-se a utilizar a disciplina para vencer os instintos da carne em detrimento a religiosidade. No Brasil Colônia a nudez indígena poderia ser entendida como uma provocação aos instintos dos jovens missionários e a penitência um castigo indicado para conter os pensamentos libidinosos.



Apesar das penitências, P. João de Almeida faleceu aos 82 anos, a 24 de setembro de 1653, residindo no Colégio de Cabo Frio. Na sacristia, o painel do referido Padre:

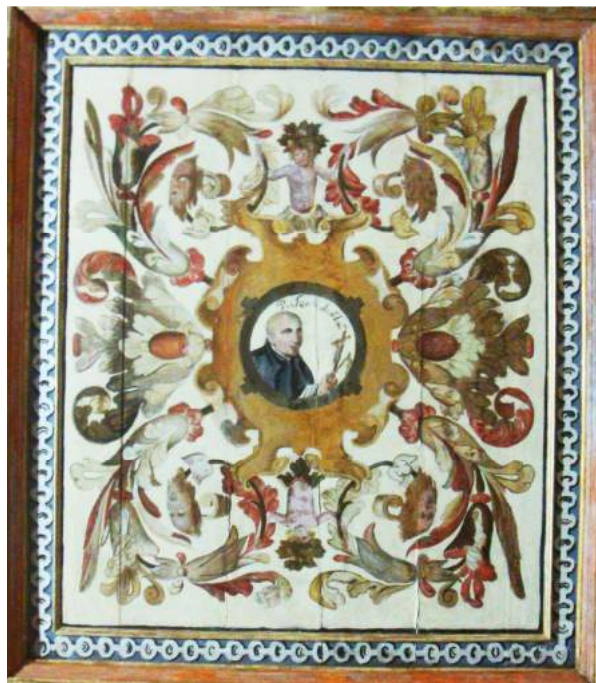


FIGURA 121 – Painel do P. João de Almeida com volutas de cartela, motivos florais, quatro mascarões, duas pinhas e figuras antropomórficas. Na efígie, a imagem do crucifixo e do chicote chamado disciplina. Fotografia de Belinda Neves

Na continuidade de apresentação do programa está o eixo central do teto, composto por nove painéis, que subdividimos em dois grupos: o primeiro grupo foi apresentado com marcações laterais em amarelo. O segundo grupo que agora apresentamos é composto pelo eixo central da Companhia de Jesus, que forma uma cruz grega, composta pelos painéis diretamente ligados ao de Santo Ignácio de Loyola. Estão neste eixo São Francisco Xavier (co-fundador da Companhia e Patrono dos Missionários), São Francisco de Borja (o terceiro Geral da Companhia de Jesus), S. Stanislaw Kostka (o Patrono do Noviciado) e S. Luís Gonzaga (o Patrono da Juventude e dos Estudantes).

Nos programas iconográficos dos templos jesuíticos é comum a presença dos quatro pilares da Companhia, em conjunto, ou três deles retratados na fachada ou no interior dos templos, juntamente com Santo Ignácio.

Nas pinturas do teto, os painéis dialogam diretamente com a atuação de Companhia de Jesus junto à Igreja em Roma, a instrução nos Colégios, a formação religiosa dos noviços, a ação missionária na propagação da fé católica.



FIGURA 122 – O eixo central da Companhia de Jesus em cruz grega. Fotografia e composição de Belinda Neves

Iniciamos a apresentação dessa última parte com o painel de S. Stanislaw Kostka, o patrono do noviciado. Há poucos dados biográficos sobre o jesuíta, que veio a falecer muito cedo. Sabe-se, no entanto, que nascera na Polônia, a 28 de outubro de 1550, no Castelo de Rostkow, fruto de importante família nobre.

Aos 13 anos ingressou no Colégio da Companhia de Jesus em Viena, efetuando ali os seus estudos e demonstrando vocação religiosa. Tempos depois desejou entrar definitivamente para a Companhia, optando por tornar-se jesuíta. Era, então, menor de idade e necessitava de autorização de seu pai, que se opôs terminantemente à questão.

O jovem Stanislaw Kostka, decidido pela vida religiosa, fugiu disfarçado de mendigo e refugiou-se na Casa dos Jesuítas, na Alemanha. Ali foi recebido pelo Superior, P. Pedro Canísio (1521-1597). Ao saber do fato, o pai de Stanislaw ameaçou os jesuítas, inclusive de expulsá-los da Polônia. Mas o jovem manteve-se firme diante da decisão que tomara.

Aos 17 anos segue para Roma com o intuito de estudar filosofia no Colégio Romano. Segundo Carlos Bresciani, em *As Pinturas da Catedral Basílica de Salvador, Bahia*, Stanislaw Kostka foi “admitido na Companhia de Jesus em Roma pelo Padre Geral, São Francisco de Borja”. (BRESCIANI, 2006, p.32) Ao chegar a Roma fica gravemente enfermo, vindo a falecer cerca de dez meses depois, a 15 de agosto de 1568, no dia da Assunção de Nossa Senhora. Tinha, então, 18 anos.

S. Stanislaw Kostka foi beatificado a 19 de janeiro de 1605, pelo Papa Paulo V, e canonizado a 31 de dezembro de 1726, pelo Papa Bento XIII. Nas pinturas do teto, o painel do jesuíta:



FIGURA 123 – Painel de S. Stanislaw Kostka com animais, flores, folhagens acânticas e mascarão. Na parte superior um músico toca um alaúde. Fotografia de Belinda Neves

Na sequência apresentamos o painel de S. Luis Gonzaga, o patrono da juventude e dos estudantes. Nascido em Castiglione, Itália, em 9 de março de 1568, passa a estudar em Florença e, por intermédio de seu avô, tem os primeiros contatos com a Companhia de Jesus. Retornando à cidade natal, passa a ministrar aulas de catequismo a outros meninos.

Ingressou à Companhia de Jesus em 25 de novembro de 1585, pelo Noviciado de Santo Andrés de Quirinal. Terminado o noviciado em 1587, fez os eternos votos de pobreza, castidade e obediência. Passou então ao Colégio Romano para os estudos de Teologia.



No início do ano de 1591 a cidade de Roma foi acometida por uma grande epidemia, em virtude do excesso de pobreza e falta de higiene. Vieram camponeses e pessoas de várias localidades para obter auxílio. Entretanto, não havia alojamento e hospitais para todos. Os jesuítas auxiliaram na improvisação de hospitais, na alimentação de doentes e nas vestimentas dos mesmos. Luis Gonzaga passava horas junto às camas dos doentes, o que permitiu a sua contaminação.

A 3 de março Luis teve uma grande febre e, por uma semana, esteve entre a vida e a morte. Acabou se recuperando, embora não totalmente, pois ainda apresentava problemas respiratórios. Em 21 de junho de 1591, apresentando problemas de saúde, veio a falecer aos 23 anos. Padre Roberto Bellarmino (1542-1621) obteve a permissão do Geral da Companhia, P. Claudio Acquaviva (1543-1615), o consentimento para sepultar o corpo na igreja, visando que a sua canonização algum dia viesse a acontecer.

São Luis Gonzaga foi beatificado a 19 de janeiro de 1605, pelo Papa Paulo V, e canonizado a 31 de dezembro de 1726, pelo Papa Bento XIII, nos mesmos dias que S. Stanislaw Kostka. Na pintura do teto, o painel de Luis Gonzaga:



FIGURA 124 – Painel de S. Luis Gonzaga com animais, flores, folhagens acânticas e mascarão. Na parte superior um músico toca um alaúde. Fotografia de Belinda Neves



Na continuidade apresentamos o painel de São Francisco de Borja, que se encontra acima do altar de Nossa Senhora da Conceição e voltado para o painel de Santo Ignácio de Loyola. Nas laterais do referido painel estão S. José de Anchieta e P. João de Almeida. A relação entre Borja e os dois padres é significativa: foi este um dos principais responsáveis pela expansão das missões no Brasil, e que teve, em Anchieta e Almeida, como Provinciais, o suporte necessário para essa solidificação. Antecedendo essa relação esteve a atividade do P. Ignácio de Azevedo na Colônia.

Francisco de Borja e Aragão nasceu em Gandia, a 28 de outubro de 1510. Era de família nobre, bisneto do Papa Alexandre VI, e também bisneto do Rei Fernando II de Aragão. Desejando, desde a infância, tornar-se religioso, sua família o enviou à corte do imperador Carlos V. Naquela localidade passou a acompanhar o imperador em seus trajetos, casando-se posteriormente, com uma nobre portuguesa chamada Eleonor de Castro Melo e Menezes, com quem teve oito filhos. Morou em várias cidades, sempre acompanhando o imperador.

Em 1539 foi nomeado Vice-Rei da Catalunha e, em Barcelona, teve os primeiros contatos com os jesuítas que passaram pela localidade. Em 1546 faleceu sua esposa Eleonor. Francisco decide, então, ingressar na Companhia de Jesus, renunciando aos títulos em favor de seu primogênito. Teve como destino a cidade de Roma e, na ocasião do jubileu, Ignácio de Loyola o incumbiu de uma série de viagens e missões que perduraram cerca de dois meses. Foram muitas as missões e desafios que Ignácio de Loyola transmitiu a Francisco de Borja. Respondendo às expectativas foi criado um forte elo de confiança entre os dois. A trajetória de Francisco de Borja é extensa e intensa. A 2 de julho de 1565 foi eleito o Geral da Companhia de Jesus em Roma. Tinha então 54 anos de idade.

Na gestão de Francisco de Borja houve um incremento e crescimento da Companhia de Jesus em todos os aspectos: abertura de novos Colégios, contratação de missionários, construção de novos templos, incentivando o noviciado e as missões na América.

Em 1571, após uma viagem aos reinos de Espanha e Portugal, e retorna a Roma muito doente, em setembro de 1572. Veio a falecer por volta da meia noite, no dia 30 de setembro daquele ano.

S. Francisco de Borja foi beatificado a 23 de novembro de 1624 pelo Papa Urbano VIII e canonizado a 20 de junho de 1670, pelo Papa Clemente X. A seguir o painel do referido no teto da sacristia:



FIGURA 125 – Painel de São Francisco de Borja com animais, flores, folhagens acânticas e mascarão. Na parte superior um músico toca um violino. Na efígie, o Cálice Eucarístico entre nuvens. Fotografia de Belinda Neves

Na sequência, o último dos jesuítas retratados no teto da sacristia, S. Francisco Xavier, o Apóstolo do Oriente, Patrono dos missionários. A iconografia e biografia do santo são vastas e extensas e aqui procuramos nos ater aos principais fatos.

Francisco Xavier nasceu em Navarra a 7 de abril de 1506, e ali viveu a sua infância e juventude. Posteriormente continuou seus estudos na França, Universidade de Paris.

Na universidade Francisco Xavier conheceu outros companheiros e, entre estes, Pedro Fabro, Ignácio de Loyola, Simão Rodrigues, Alfonso Salmerón e Nicolas Bobadilha e, juntos, foram a Montmartre e, a 15 de agosto de 1534, fizeram votos de pobreza e decidiram peregrinar até a Terra Santa. A história da vida religiosa de S. Francisco Xavier funde-se com a da Companhia de Jesus, que viu neste o seu grande divulgador e missionário.

Em 1540 Ignácio de Loyola designa Francisco Xavier para as missões no Oriente, atuando também em diversas localidades. Esteve na África, em Moçambique, depois em Goa, Cochim, Melinde, São Tomé, Malaca, Malasia, Indonésia, e Japão. Por onde passava pregava o Evangelho, batizava fieis, propagava a fé cristã. Teve o apoio de outros missionários e a sua atuação serviu de estímulo às missões jesuíticas. Mediante suas cartas, incentivou o ingresso de muitos jovens à Companhia de Jesus, que viram nele o desbravador e modelo a ser seguido.

A 14 de abril de 1552, parte para a China com o objetivo de se infiltrar secretamente na localidade e ali conseguir captar e converter a população ao cristianismo. Conseguiu desembarcar na ilha de Sanchoão, China, e pretendia contar com o apoio de algum morador para que o guiasse até a população. Neste processo foi acometido por dores e febre e veio a falecer a 3 de dezembro do mesmo ano, em uma esteira simples e abraçado ao crucifixo que recebera de seu amigo S. Ignácio de Loyola.

Foi sepultado em Sanchoão e, em 1553, seus restos mortais incorruptos foram transportados à Igreja de São Paulo em Malaca e, logo depois, para a Basílica de Bom Jesus em Goa. São Francisco Xavier foi beatificado a 25 de outubro de 1619 pelo Papa Paulo V e canonizado a 12 de novembro de 1622 pelo Papa Gregório XV.



FIGURA 126 – Painel de São Francisco Xavier com animais, flores, folhagens acânticas e mascarão. Na parte superior um músico toca um violino. Fotografia de Belinda Neves

Com o painel de S. Francisco Xavier concluímos a apresentação da primeira análise iconográfica dos painéis das pinturas do teto da sacristia. Na sequência daremos continuidade com a interpretação iconológica do contingente simbólico ali presente, que se apresenta em camadas.

### 3.3.1 Religiosidade, arte e ciência

Neste item abordaremos as questões pertinentes a um conjunto de conhecimentos que permeou a humanidade desde a Antiguidade e que dialoga com o pensamento científico, artístico e religioso do século XVII, igualmente presente no discurso artístico das pinturas do teto da sacristia dos jesuítas.

A Companhia de Jesus obteve grande destaque e influência na Reforma Católica também chamada Contrarreforma. Igualmente destacado foi o ensino jesuítico e formação de religiosos em suas unidades. Notáveis pela erudição, os religiosos da Companhia também ofereceram significativa contribuição científica para a humanidade, desde o século XVI até a sua supressão em 1773.

No século XVI e, especificamente no século XVII, tempo em que a quarta igreja dos jesuítas na Bahia era erigida, a ciência demonstrava um grande avanço, frutos colhidos desde o Renascimento, cujos jesuítas também eram coadjuvantes.

Exímios matemáticos, astrônomos, navegantes, cartógrafos, alquimistas, médicos e farmacêuticos, os jesuítas absorveram os princípios da ciência na Antiguidade, estudaram e estiveram atentos às novidades, mesmo quando essas não faziam parte de suas publicações.

Difícilmente conseguiríamos esgotar e nomear todos esses religiosos e a sua contribuição. Destacamos apenas alguns exemplos, entre esses, Matteo Ricci (1552-1610) cartógrafo, cientista, geógrafo; Athanasius Kircher (1601-1680) inventor, matemático, músico, físico e alquimista; Ignacio Stafford (1599-1642), notável matemático do Colégio de Santo Antônio, e que esteve na Bahia no século XVII; Valentim Estancel (1621-1705), matemático e astrônomo alemão que atuou como mestre e cientista no Colégio da Bahia. São muitos os nomes, as publicações, as contribuições.

Desta forma, a ciência não se distancia da arte e da religiosidade, mas é parte integrante de um conjunto de conhecimentos do universo jesuítico. Entendendo a metáfora, a emblemática e o simbolismo como elementos de erudição do cotidiano da Ordem, somente alguns poderiam decifrar ou interpretar o conjunto pictórico do teto, mediante seu nível de instrução. Difícilmente era interpretado pelo gentio local, ainda desprovido de cultura e conhecimento aos moldes dos religiosos, exceto por aqueles que entrariam para a Companhia de Jesus e ali se desenvolvessem. Os painéis do teto passam agora a dialogar entre si, e simultaneamente com várias áreas do conhecimento. Abordam amplas metáforas e significados, também em camadas, como a elaboração de uma pintura.



No eixo central, nos quatro painéis de P. Ignácio de Azevedo, P. João Baptista Machado, S. José de Anchieta e P. João de Almeida, temos uma referência clara de marcação de pontos cardeais exatos, sinalizando as direções Norte, Sul, Leste e Oeste, que pudemos conferir com o auxílio de uma bússola. Como os referidos painéis estão em sentidos opostos, a marcação também é percebida ao contrário, como poderá ser conferido através do localizador.



FIGURA 127 – As marcações de pontos cardeais e o sentido dos painéis no localizador à direita. Fotografia e composição de Belinda Neves



FIGURA 128 – Detalhe da efígie do P. Inácio de Azevedo, assemelhando-se a escotilha de navio. Fotografia e composição de Belinda Neves

Observamos como os pontos cardeais são coincidentes, além da borda da efígie que se assemelha a uma escotilha de navio, fato que se repete em várias efígies do teto, exceto nos painéis de S. Paulo Miki, S. João de Goto, P. Pedro Correa, P. Francisco Pinto, além daqueles representados pelo eixo central em cruz. Portanto, dos 21 painéis, 12 apresentam marcações em escotilhas de navios, um diálogo com o navio simbólico da Igreja, Nossa Senhora e missões além-mar. As quatro marcações nos referidos painéis estabelecem igualmente a relação com a *Lectio Divina*, a leitura orante da Sagrada Escritura, pertinente aos religiosos retratados:



FIGURA 129 – O círculo da *Lectio Divina*, a *Leitura Orante*<sup>69</sup>

A *Lectio Divina* é a antiga prática utilizada pelos catequistas para a leitura e compreensão da Sagrada Escritura. Também chamada *Leitura Orante*, consiste em quatro etapas: leitura, meditação, oração e contemplação. Na primeira etapa ocorre a leitura atenta da Sagrada Escritura; na segunda, medita-se sobre o seu conteúdo, focando a atenção para os trechos que mais chamaram a atenção; na terceira etapa ocorre a interiorização do seu conteúdo através da oração; na quarta, a meditação como experiência misteriosa, a conexão com Deus. Da contemplação surgirá uma ação prática. Os *Exercícios Espirituais*<sup>70</sup> de Santo Ignácio de Loyola abordam a leitura e interpretação da Sagrada Escritura de forma bem

<sup>69</sup> Disponível em <http://filhosdarainha.com.br/wp-content/uploads/2014/02/lectio-divina1.jpg> acesso em 22/10/14

<sup>70</sup> Os Exercícios Espirituais de Santo Ignácio de Loyola foram publicados em 1548, em Roma. Focado na imaginação criativa do lugar e visando a um controle mental sobre os próprios pensamentos, a prática dos “exercícios mentais” projetava outra atmosfera e sintonia para os jesuítas mesmo diante das mais profundas adversidades. Visava também ao controle da mente e do corpo diante dos desejos carnis e tentações.

semelhante, embora com maior profundidade, em virtude da formação dos religiosos. Mas a fórmula da *Lectio Divina* foi amplamente utilizada nas catequeses e formação de noviços.

Nos mesmos quatro painéis há a marcação dos quatro principais ventos do mundo, chamados ventos maiores: Norte, Sul, Leste, Oeste<sup>71</sup>, identificados através dos mascarões, conforme abaixo:



FIGURA 130 – Mascarões representando os quatro principais ventos do mundo. Detalhe do painel de P. João Baptista Machado. Fotografia e composição de Belinda Neves

Fundamentais à navegação e às cartas náuticas, vinculados igualmente aos pontos cardeais, são do conhecimento da humanidade desde a Antiguidade e, posteriormente, representados na Rosa dos ventos. Os principais com os quatro pontos exatos foram chamados *Grandes ventos* seguidos dos *Ventos menores*.<sup>72</sup>

No rol de marcações secundárias de pontos cardeais destacamos os painéis de P. Francisco Pacheco, P. Carlos Spinola, P. Edmundo Campion e Ir. Bento de Castro que apresentam marcações em cruz, o Noroeste, Sudoeste, Nordeste e Sudeste. As marcações em forma de cruz poderiam estar igualmente relacionadas às quatro estações do ano, aos ventos menores, e aos princípios da navegação através da latitude e longitude. Desta forma, um rol de possibilidades permeia o diálogo entre a cartografia e o discurso artístico do teto.

<sup>71</sup> Os principais ventos são: Norte (Bóreas), frio e violento; Sul (Noto), quente e formador de nuvens; Leste (Euro), propício a tempestades; Oeste (Zéfiro), suave e agradável.

<sup>72</sup> Nordeste (Kaikias), Sudeste (Apeliotes), Sudoeste (Lips), Noroeste (Siroco).

Para melhor visualização e localização mantivemos os pontos cardeais Norte, Sul, Leste e Oeste abreviados nos quatro painéis, que igualmente apresentam formatação de escotilha na borda da efígie.

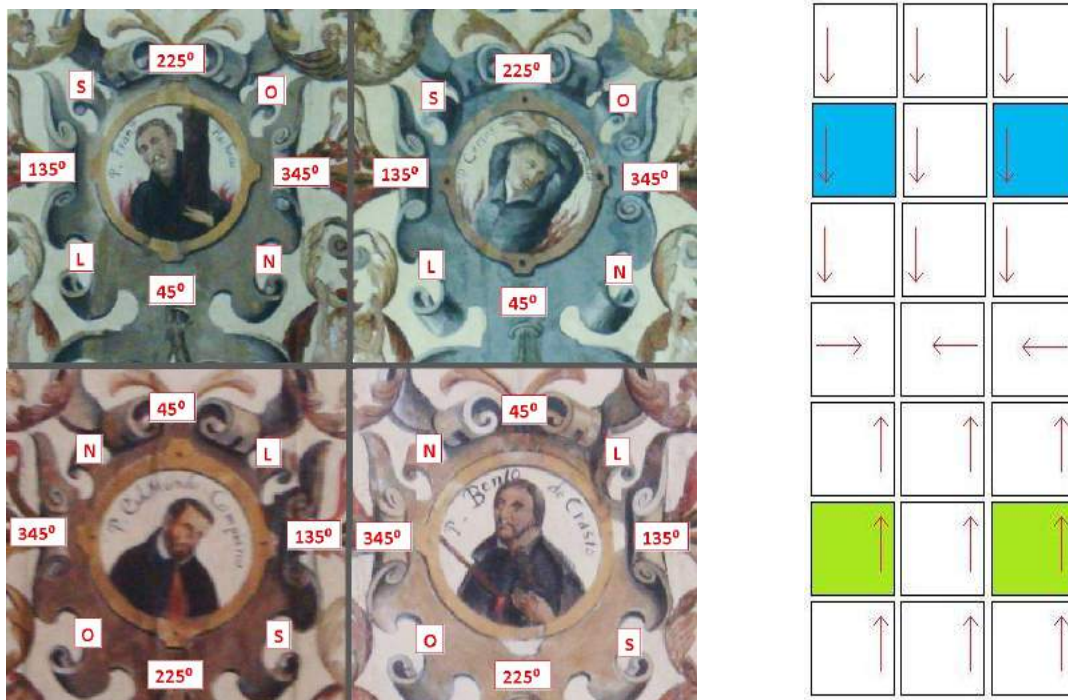


FIGURA 131 – À esquerda marcações de pontos cardeais nos painéis dos jesuítas e, à direita, a sua localização no teto da sacristia. Fotografia e composição de Belinda Neves

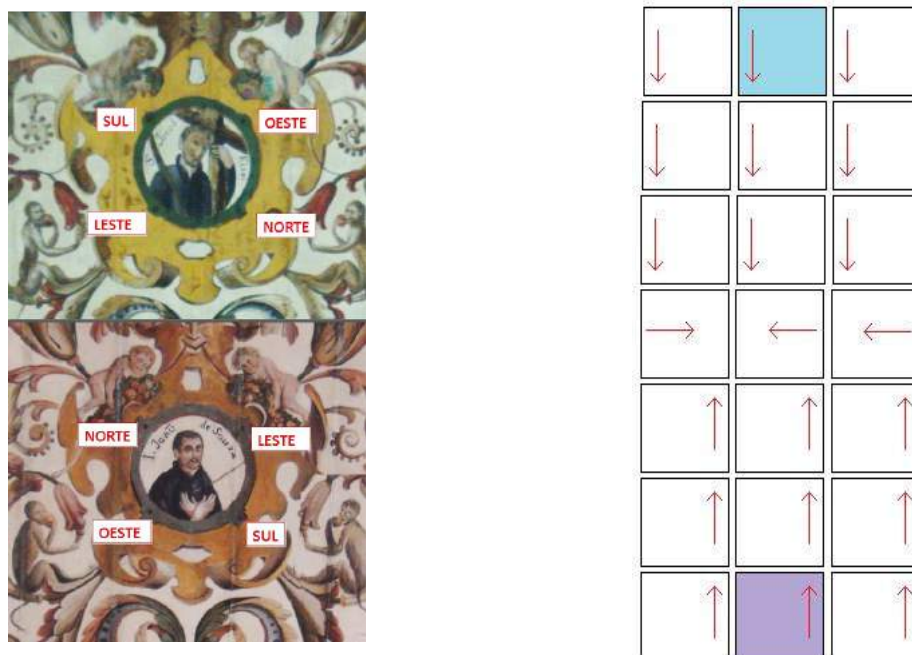


FIGURA 132 – À esquerda marcações de pontos cardeais nos painéis dos jesuítas e, à direita, a sua localização no teto da sacristia. Fotografia e composição de Belinda Neves



No rol de painéis com as devidas marcações nas efígies em formato de escotilhas estão também os do P. Marcelo Mastrilli e Pedro Dias, embora com marcações distintas entre si e em relação aos demais painéis já mencionados:



FIGURA 133 – À esquerda marcações de pontos cardeais nos painéis dos jesuítas e, à direita, a sua localização no teto da sacristia. Fotografia e composição de Belinda Neves

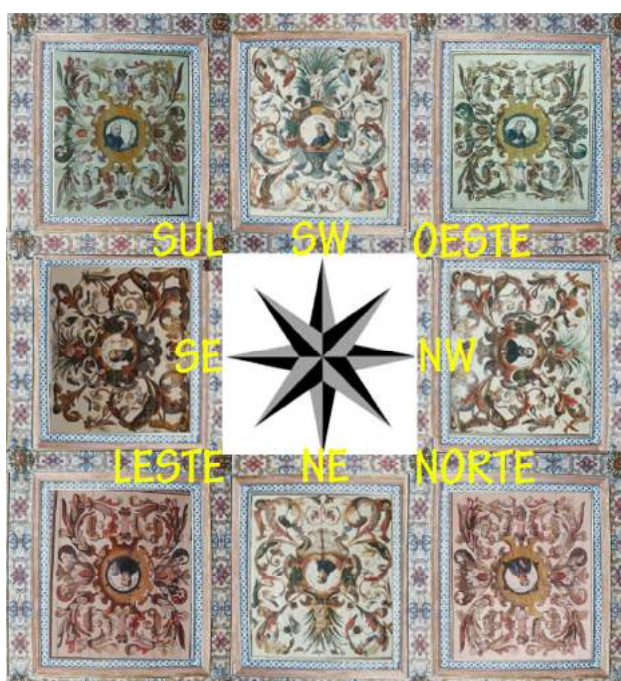


FIGURA 134 – A rosa-dos-ventos em diálogo com os painéis dos jesuítas. Fotografia e composição de Belinda Neves

A rosa-dos-ventos está diretamente associada à missão dos jesuítas proposta por Santo Ignácio de Loyola, assegurada em suas expansões com as atuações de São Francisco Xavier e São Francisco de Borja. É relevante ressaltar que todos os painéis que contém efígies em formato de escotilha de navio possuem marcações indicativas de pontos cardeais, embora não grafadas.

Observemos abaixo a imagem das marcações encontradas na efígie do P. Pedro Dias:

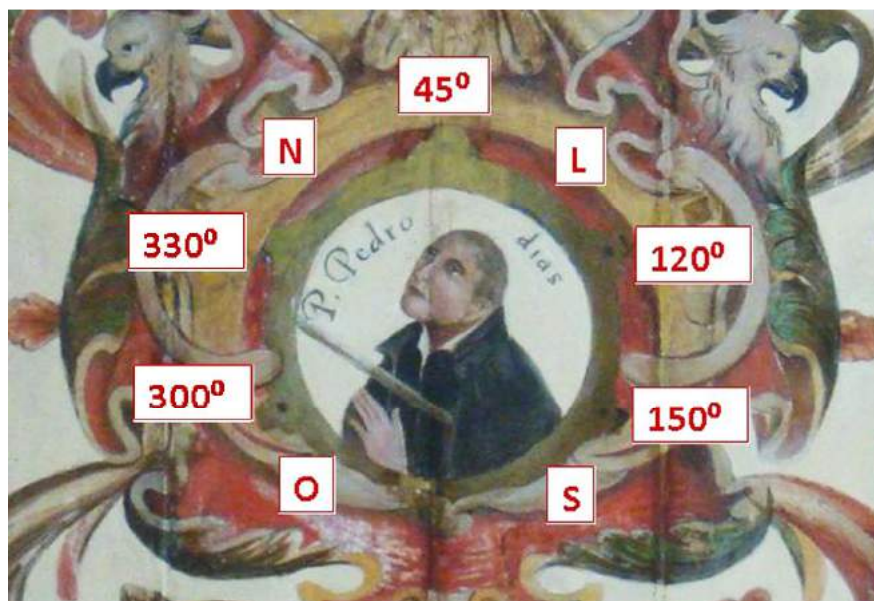


FIGURA 135 – Painel do P. Pedro Dias. Fotografia e composição de Belinda Neves

Pedro Dias navegava pelo Atlântico em viagem para o Brasil, no ano de 1571, em expedição anteriormente organizada pelo P. Inácio de Azevedo quando a embarcação fora atacada pelos calvinistas e este fora martirizado juntamente com 11 companheiros. Na imagem acima, constam cinco marcações em sua efígie/escotilha. Mantivemos os pontos cardeais, abreviados, como referência. É o jesuíta que apresenta marcações mais próximas à chamada zona tórrida, o que coincide com alguns trajetos feitos pela embarcação ao passar pelo Cabo de Santo Agostinho, Antilhas, Santo Domingo, Haiti, Cuba, até chegar à região dos Açores onde ocorreu o ataque e martírio. A marcação 45° corresponde ao Paralelo 45 N (paralelo no 45° graus a norte no plano equatorial terrestre), exatamente 45° 08' 38, 5'' N.

Embora com marcações diferenciadas, foi possível estabelecer uma conexão entre a marcação no teto e a possível trajetória percorrida pelo jesuíta quando chefiava a missão que estava a caminho do Brasil.

O outro painel com marcações distintas na efígie/escotilha, conforme já mencionamos, é o do padre Marcelo Mastrilli. Observemos que o referido painel possui as marcações Sul, 225°, e Oeste:

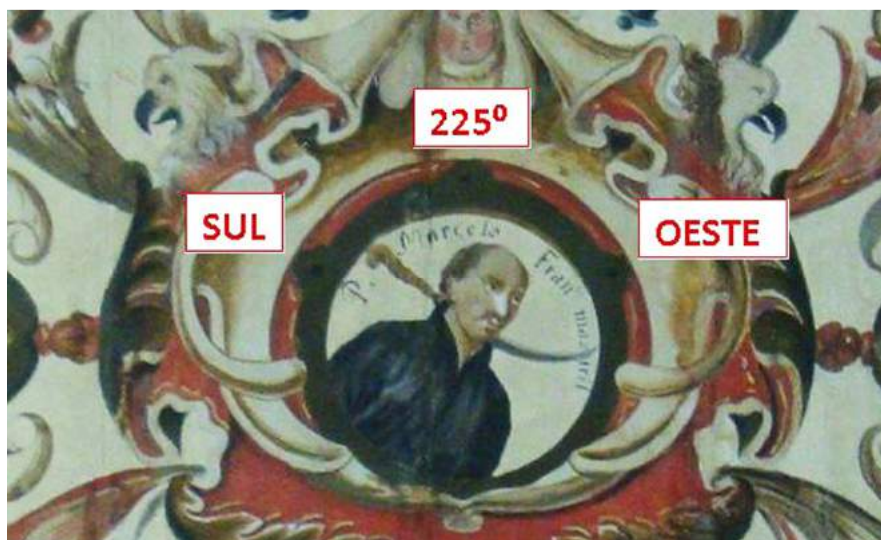


FIGURA 136 – Marcações do P. Marcelo Mastrilli. Fotografia e composição Belinda Neves

Trata-se, possivelmente, de uma referência às marcações de *Azimuth* (ou *Azimute*), um sistema de coordenadas esféricas, conceito amplamente utilizado na astronomia, cartas náuticas, navegação, engenharia e artilharia.

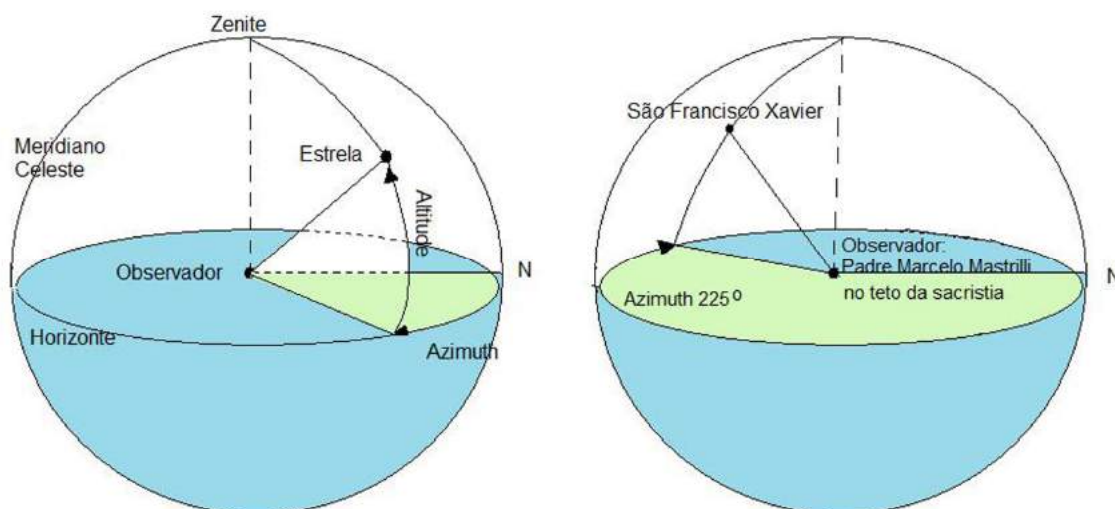


FIGURA 137 – À esquerda a ilustração do conceito de *Azimuth* e, à direita, a possível relação entre o *Azimuth*, o P. Marcelo Mastrilli e São Francisco Xavier. Ilustração de Belinda Neves

Observando as figuras na página anterior, baseando-se em uma estrela no céu como referência, e o plano do horizonte/mar, o *Azimuth* é o ângulo entre o vetor norte e a projeção perpendicular. O norte é sempre a referência ou ponto de partida. Na tabela abaixo, os pontos de marcação do *Azimuth*<sup>73</sup>, que conferem com a marcação do P. Marcelo Mastrilli, sinalizado em vermelho:

| <b>Tabela de <i>Azimuth</i> - Partindo do Norte</b> |            |                  |             |
|---|------------|------------------|-------------|
| Norte   | 0° ou 360° | Sul              | 180°        |
| Norte – Nordeste                                    | 22,5°      | Sul – Sudoeste   | 202,5°      |
| Nordeste  | 45°        | <b>Sudoeste</b>  | <b>225°</b> |
| Leste – Nordeste                                    | 67,5°      | Oeste – Sudoeste | 247,5°      |
| Leste   | 90°        | Oeste            | 270°        |
| Leste – Sudeste                                     | 112,5°     | Oeste – Noroeste | 292,5°      |
| Sudeste   | 135°       | Noroeste         | 315°        |
| Sul – Sudeste                                       | 157,5°     | Norte – Noroeste | 337,5°      |

Na navegação o *Azimuth* é utilizado como sentido de rumo ou direção. É possível que a marcação de *Azimuth* encontrada no painel do P. Marcelo Mastrilli esteja em relação vetorial com S. Francisco Xavier, mas não com a pintura do santo no teto da sacristia, mas em relação aos locais de morte e sepultamento<sup>74</sup>, e em uma relação esférica, diretamente relacionada com o *céu* na visão que o referido padre teve do santo, inclusive retratada até no momento de sua morte. Esse cálculo seria pertinente ao conhecimento dos jesuítas, reconhecidos mestres da cartografia, matemática e astronomia.

Os painéis dos padres Pedro Dias e Marcelo Mastrilli estabelecem outra relação com a ciência, independentemente de suas vivências pessoais. Trata-se da possível relação entre a latitude e a longitude, um desafio para os navegantes que cruzavam o Atlântico. Neste caso os instrumentos em questão seriam o astrolábio planisférico (utilizado para a medição de distância das estrelas e cálculo de horas entre nascente e poente) e o astrolábio náutico que permitiria maior exatidão com relação à latitude, à linha do horizonte e o sol.

<sup>73</sup> Disponível em es.wikipedia.org acesso em 01/10/2013

<sup>74</sup> Para melhor compreensão das coordenadas (partindo do Norte), São Francisco Xavier faleceu em Sanchoão, China (Lat. 21° 39' N – Long. 112° 43' L) e ali foi sepultado. Em 1553 seu corpo fora transportado para Malaca, na Malásia (Lat. 2° 12' N – Long. 102° 15' L). No mesmo ano o corpo seguiu para Goa (Lat. 15° 30' N – Long. 73° 55' L) e foi sepultado na igreja de Bom Jesus de Goa, hoje Basílica, local de peregrinação e devoção ao santo.



A ciência e religiosidade estabelecem inúmeros diálogos nas pinturas do teto. Uma interessante relação entre os quatro elementos pode ser verificada através do martírio dos jesuítas que ali estão retratados:

| Elemento     | Jesuíta mártir  |
|--------------|---|
| <b>Água</b>  | P. Ignácio de Azevedo, P. Pedro Dias, Ir. Bento de Castro   |
| <b>Ar</b>    | S. Paulo Miki, S. Jacob Kisai, S. João de Goto, P. Edmundo Campion                                |
| <b>Fogo</b>  | P. Francisco Pacheco, P. Carlos Spinola   |
| <b>Terra</b> | P. João B. Machado, P. Marcelo Mastrilli, Ir. Pedro Correa, Ir. João de Sousa, P. Francisco Pinto |

Abaixo, os quatro elementos representados pelos mártires em seus respectivos painéis:

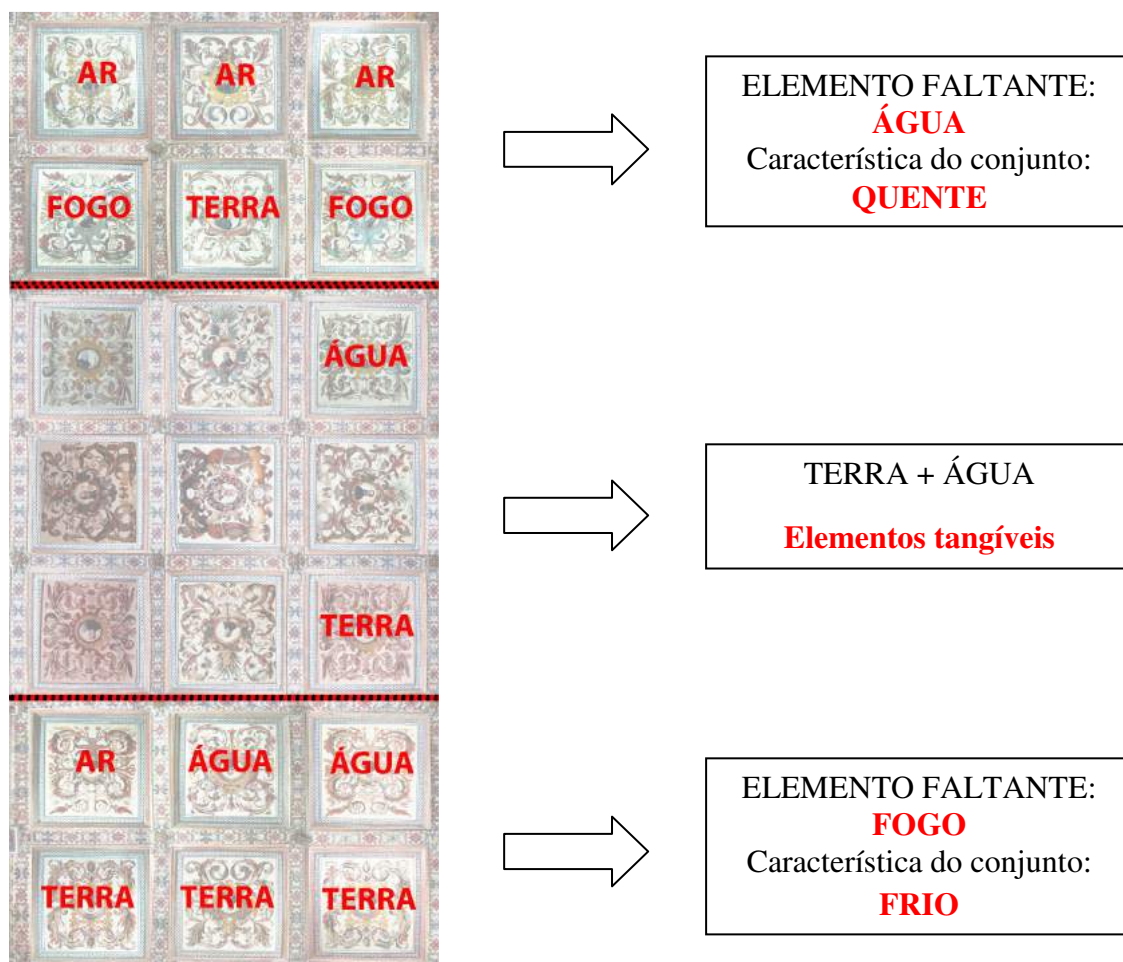


FIGURA 138 – Os quatro elementos nos painéis dos jesuítas mártires. Fotografia e composição de Belinda Neves

Observamos na imagem da página anterior que o grupo de jesuítas pertencente ao Oriente tem ausente o elemento *Água*, o que confere ao conjunto uma característica *Quente*. De forma inversa está o conjunto dos mártires do Ocidente, com a ausência do elemento *Fogo*, conferindo ao grupo uma característica *Fria*. No conjunto central distinguem-se dois elementos palpáveis, tangíveis, *Terra* e *Água*, que para os cientistas e alquimistas são tidos como “dois elementos visíveis, a Terra e a *Água*, que encerram em si dois elementos invisíveis, o Fogo e o Ar, e fazem corresponder estes quatro elementos com as quatro qualidades tradicionais (quente, frio, húmido e seco)”. (HUTIN, 1968, p.102)

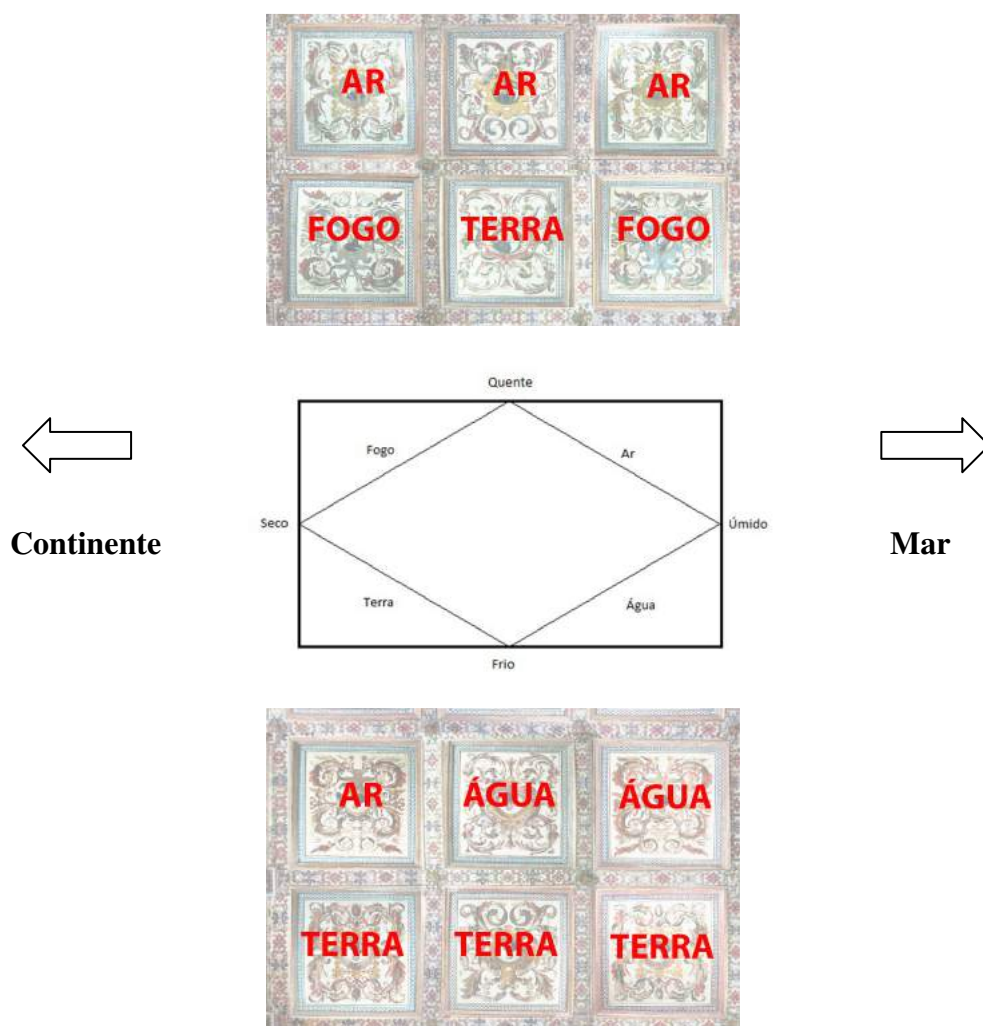


FIGURA 139 – As qualidades dos quatro elementos nas pinturas do teto da sacristia. Fotografia e ilustração de Belinda Neves

Os quatro elementos estão presentes em teorias que visavam à compreensão da origem da vida e os princípios da Criação, seja da Terra como igualmente do Universo, e foram objetos de inúmeras teorias entre os pensadores da Antiguidade.

O filósofo grego Empédocles (490 a.C.- 430 a.C.) ficou conhecido pelo pioneirismo na teoria cosmogênica ao identificar quatro ‘raízes’ básicas que, posteriormente, foram conhecidos e chamados ‘elementos’ clássicos (Água, Terra, Fogo e Ar).

Platão (428 a.C.– 348 a.C.) conceberia os quatro elementos através de formas tridimensionais e angulares. Para este, o fogo seria representado pelo tetraedro; o ar, pelo octaedro; a terra, pelo cubo; e a água pelo icosaedro, uma forma tridimensional composta por 20 triângulos.

Ainda na Antiguidade, Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) não apenas enfatizaria as teorias de Empédocles, mas acrescentaria mais um elemento aos quatro existentes. Na *Física* aristotélica, os quatro elementos eram compostos químicos que interagiam entre si, de forma dinâmica, resultando nos princípios que modelavam o planeta Terra. Igualmente importante na criação do Universo seria o éter, o quinto elemento, posteriormente denominado *quintessência*, leve e incorruptível. Desta forma, a quintessência pode ser compreendida como “o diáfano perfeito, que constitui os corpos celestes na esfera imutável, e que, ao penetrar na esfera da natureza, transforma-se na essência das próprias coisas”. (GOLDFARB, 1987, p.58)

Aristóteles contribuiria igualmente para a ciência ao apresentar a noção de ‘qualidades’ que partiriam de ações ativas ou passivas proveniente das características dos quatro elementos, Assim, as qualidades seriam ativas (quente/frio) e passivas (seco/úmido), conforme demonstramos na última imagem apresentada dos elementos nas pinturas do teto:

|              |                       |
|--------------|-----------------------|
| <b>ÁGUA</b>  | <b>FRIO + ÚMIDO</b>   |
| <b>TERRA</b> | <b>FRIO + SECO</b>    |
| <b>FOGO</b>  | <b>QUENTE + SECO</b>  |
| <b>AR</b>    | <b>QUENTE + ÚMIDO</b> |

Destaca Serge Hutin em *A Alquimia* que os quatro elementos sofrem alterações no seu estado, através da concepção chamada *Ciclo de Platão*, quando “o Fogo condensa-se em Ar; o Ar muda-se em água; a Água, solidificando, torna-se Terra; a Terra transforma-se em Fogo. Depois a transmutação reproduz-se em sentido inverso”. (HUTIN, 1968, p.103)

As diversas teorias sobre os elementos visam fundamentar os organismos vivos, os planetas e o Universo como elementos dinâmicos, de forma autônoma, mas geradores de força e movimento contínuo, como em constante relação e reação. Assim, a matéria não morre, mas transforma-se, como podemos perceber nos quatro elementos que permeiam o martírio dos jesuítas no teto da sacristia.

Entre os séculos XV e XVI o médico, físico e alquimista Paracelsus<sup>75</sup> (1493-1541) escreveria, entre outras relevantes obras, o *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et caeteris spiritibus* [*Livro das Ninfas, silfos, gnomos e salamandras e demais espíritos*]. Na obra, Paracelsus associou os quatro elementos a seus respectivos representantes da natureza, criando assim, o Mundo Elemental. A representante das águas seriam as sereias e ninfas, nereidas, inclusive melusinas; do ar, os silfos; da terra, os gnomos ou duendes; do fogo, a salamandra ou lagarto. As teorias de Paracelsus não foram aceitas de imediato, mas influenciaram significativamente as teorias do Mundo Elemental e dos quatro elementos, além de futuros livros de emblemas a partir do Renascimento.

Na pesquisa de Pedro Campa intitulada *La génesis del libro de emblemas jesuita* [*A origem do livro de emblemas jesuíta*] o autor refere-se a uma interessante imagem publicada na obra *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, de 1640, quando o beato Carlos Spinola - retratado em um dos painéis nas pinturas do teto da sacristia, e queimado na fogueira em missão no Japão – aparece retratado através de um emblema de salamandra coroada, “que ganhou sua coroa de martírio ao ser queimado<sup>76</sup>”. (CAMPÁ, 1996, p. 59, tradução nossa) A associação da salamandra ao jesuíta martirizado na fogueira evidencia a adoção do Mundo Elemental e o martírio aos quatro elementos da natureza, conforme demonstramos nas pinturas do teto (FIGURA 138).

A teoria dos quatro elementos estaria igualmente associada às quatro estações do ano e aos quatro grupos que compreendem os signos do zodíaco:

|              |                            |
|--------------|----------------------------|
| <b>ÁGUA</b>  | Câncer, Escorpião, Peixes  |
| <b>TERRA</b> | Touro, Virgem, Capricórnio |
| <b>FOGO</b>  | Áries, Leão, Sagitário     |
| <b>AR</b>    | Gêmeos, Libra, Aquário     |

Esses elementos também são opostos e complementares. Partindo das quatro estações no Hemisfério Norte, a Primavera tem início no signo de Áries (Fogo), o Outono no signo de Libra (Ar), o Verão no signo de Câncer (Água), e o Inverno no signo de Capricórnio (Terra). A astrologia previa, desde a Antiguidade, a associação aos quatro elementos, às quatro estações do ano e igualmente os referidos planetas regentes, e assim foram representados ainda em imagens diversas na ciência dos séculos XV a XVIII.

<sup>75</sup> Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, conhecido como Paracelsus ou Paracelso.

<sup>76</sup> “que ganó su corona de martírio al ser quemado”.



Possivelmente estejam presentes as quatro estações e os signos do zodíaco nas pinturas do teto da sacristia. Embora não tenhamos procedido um aprofundamento na questão, identificamos que São Francisco Xavier, nascido no Hemisfério Norte a 07/04/1506 (signo de Áries, Primavera), encontra-se em posição oposta e complementar a São Francisco de Borja, também nascido no Hemisfério Norte a 28/10/1510 (signo de Libra, Outono). A junção de opostos permeia não somente os signos, os quatro elementos, as estações do ano, a alquimia, mas o gênero masculino e feminino, fundamentais aos princípios da Criação.

Observamos, entretanto, mais uma possibilidade de leitura diante dos quatro elementos provenientes do martírio nas pinturas do teto:

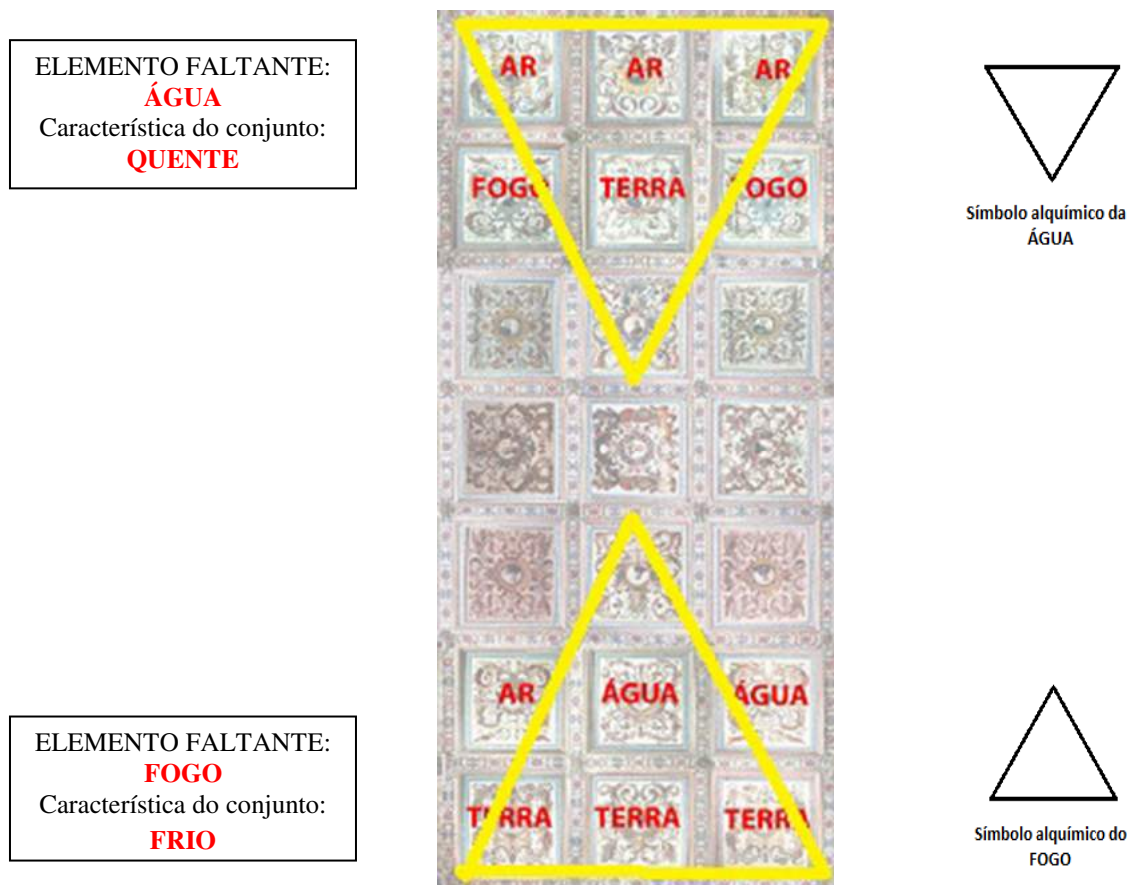


FIGURA 140 – Os quatro elementos do martírio e a compensação do símbolo alquímico. Fotografia e ilustração de Belinda Neves

Podemos observar na imagem acima que o elemento faltante pode ser compensado, de forma imaginária, pelo símbolo alquímico quando direcionado para o centro do teto, o painel de S. Ignácio de Loyola. A compensação do elemento faltante ocorre nos dois lados, formando novamente os quatro elementos. Embora seja outra possibilidade de interpretação, a alquimia não está aquém da realidade dos jesuítas e do pensamento do século XVII.

Os quatro elementos da natureza influenciaram igualmente outras áreas da ciência, também com fortes indícios de sua representação no teto da sacristia: a teoria dos quatro humores e dos quatro temperamentos.

As teorias de Empédocles (490 a.C.-430 a.C.) foram posteriormente aplicadas por Hipócrates (460 a.C.-370 a.C.), considerado o pai da medicina, quando concebeu a teoria dos quatro humores corporais. Para Hipócrates, a saúde era o resultado do equilíbrio (eucrasia) destes quatro humores: sangue, fleuma (ou linfa), bÍlis amarela e bÍlis negra. A dor ou doença seriam provenientes do desequilÍbrio (discrasia), fruto de excesso ou falta de alguns elementos no corpo do indivíduo.

Por sua vez, as teorias de Hipócrates influenciaram o médico Claudio Galeno (130-200), que se encarregou de divulgá-las amplamente, fundamentando suas obras e práticas. Embora contestadas por Paracelsus, as teorias dos quatro humores e quatro temperamentos estiveram presentes no pensamento científico até o século XVIII, compondo boa parte dos medicamentos da Botica da Companhia de Jesus, em virtude de inúmeras receitas com essa finalidade. Hipócrates e Galeno viram as influências dos quatro humores nos quatro temperamentos dos seres humanos e a influência na personalidade. Embora o equilíbrio dos referidos humores fosse quase utópico, o predomÍnio de alguns destes fatores contribuiria para quatro tipos básicos de temperamento: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico.

Abaixo, a representação dos quatro humores e temperamentos, partindo do eixo central do teto dos jesuítas:



FIGURA 141 – Os quatro humores e temperamentos. Ilustração de Belinda Neves

Partindo do conjunto em que se encontram os nove painéis, temos:

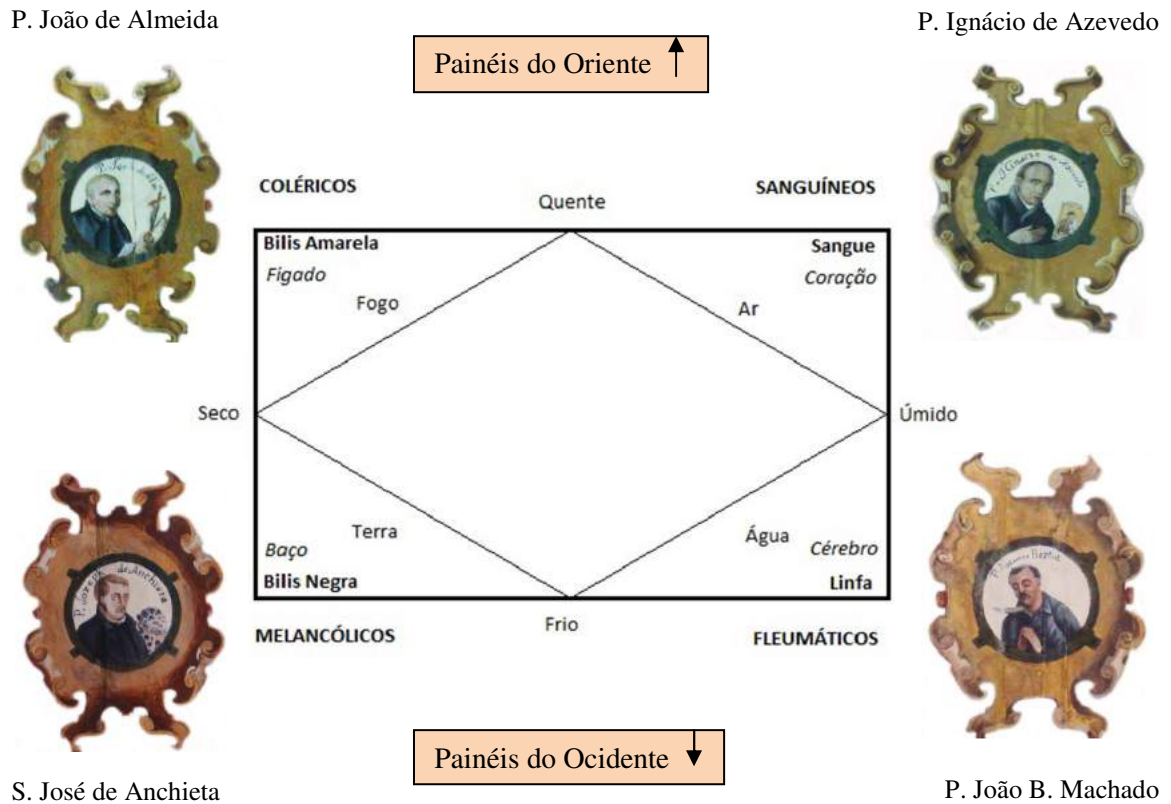


FIGURA 142 – Quatro jesuítas na representação dos quatro humores e temperamentos. Fotografia e ilustração de Belinda Neves

Na imagem acima podemos observar quatro jesuítas na representação dos humores e temperamentos. À direita e superior, P. Ignácio de Azevedo traz a mão à altura do coração e seria o representante do tipo sanguíneo. Logo abaixo, P. João B. Machado, decapitado no Japão, simboliza o tipo fleumático. À esquerda e superior, P. João de Almeida, o representante do tipo colérico, que traz à mão a disciplina e o crucifixo, praticante da autoflagelação. Abaixo deste, S. José de Anchieta, o representante do tipo melancólico, que aparece juntamente com a onça pintada.

A teoria dos humores e temperamentos teria influência direta não apenas na Botica da Companhia de Jesus, mas igualmente na identificação dos tipos de personalidade entre os religiosos.

Marina Massimi em artigo intitulado *A teoria dos temperamentos na literatura jesuítica, nos séculos XVI e XVII*, informa que “a teoria dos temperamentos é utilizada também por outro médico muito famoso na Europa quinhentista, Andréa Bacci (1524-1600),

que inclusive parece ter influenciado diretamente, o pensamento e a prática dos jesuítas, por ter sido professor do Colégio Romano”. (MASSIMI, 2000, p.2)

A autora identifica, através de ampla pesquisa nos Catálogos da Companhia de Jesus, a prática de um conhecimento maior a respeito daqueles que formavam o corpo de religiosos, através de suas características:

Desde 1556, no âmbito da Companhia de Jesus, eram elaboradas “listas” dos membros da Companhia em missão na Província do Brasil, conforme a normativa da Ordem. A partir de 1598, nos Catálogos consta uma caracterização mais detalhada dos jesuítas, sobretudo no que diz respeito a aspectos que são indicados sob o rótulo de “complexio”. Por “complexio”, ou compleição, entende-se, na cultura da época, o conjunto de características somáticas e as disposições psíquicas do sujeito, conforme o referencial da tradicional teoria dos humores. (idem, p.4)

Massimi relata que os catálogos da Companhia eram trianuais, e em três volumes ou partes. No primeiro constavam os dados gerais dos jesuítas, como função, idade, etc. O terceiro catálogo trataria da situação econômica da casa jesuítica. O segundo não continha nomes, mas “é um informe complementar e reservado acerca das atitudes subjetivas dos mesmos: poderia-se defini-lo uma espécie de perfil psicológico”. (id., ibid.)

A pesquisadora salienta que o primeiro catálogo foi elaborado no Brasil pelo Provincial Pedro Rodrigues [Pero Rodrigues (1542-1628)], no ano de 1598, e retrata a tipologia de temperamento de 163 jesuítas:

Observa-se que, no que diz respeito à descrição da compleição, ou temperamento dos sujeitos, há uma prevalência quantitativamente significativa de “coléricos”. Com efeito, dos 163 sujeitos, 103 são definidos como “coléricos”, 3 como “coléricos ajustos”, 18 como “coléricos-sanguíneos”, 18 como “coléricos-melancólicos”, 10 como “flegmáticos”, 10 não receberam definição, ou por serem muito velhos em idade ou por serem noviços recém-chegados na Companhia. (id., ibid.)

Desta forma, o temperamento de cada jesuíta poderia conduzi-lo a determinada função diante de suas características tipológicas. Fundamentando-se em estudos do médico Levinio Lemnio (1505-1568), a autora complementa que os temperamentos definidos como “colérico-melancólico, ou colérico-sanguíneo, ou simplesmente colérico sejam maiormente aptos para atividade missionária, pois dotados daquele ímpeto, capacidade de comunicação, e inteligência necessários para empreender ações num campo social e natural difícil e novo”. (MASSIMI, 2000, p.4) Afirma Massimi que os indivíduos fleumáticos “são destinados na



organização da Companhia, aos ofícios domésticos. Os melancólicos [...] trabalham nos colégios como professores e desenvolvem atividades intelectuais.” (MASSIMI, 2000, p.4.)

As pesquisas da autora confirmam o posicionamento dos padres João de Almeida e José de Anchieta, dos quais tivemos maior acesso aos dados biográficos, na tipologia “colérica” e “melancólica” sinalizadas no eixo central das pinturas do teto. Entretanto, esses estudos nos conduzem a outro questionamento: quem seria, no âmbito geral das Províncias, o legitimador de identificação desses temperamentos nos indivíduos? Possivelmente um médico da Companhia, o próprio indivíduo, ou o Provincial ou Reitor do Colégio, mediante vivência e experiência. Mas a presença no referido teto demonstra a relevância do tema para a Ordem.

Os diversos ramos da ciência estavam interligados a um conjunto de conhecimentos que permeava o pensamento da época. Assim, os humores e temperamentos sofriam as influências das estações, dos signos zodiacais, dos planetas, dos quatro elementos, do clima. Para Jonathan Spence em *O palácio da memória de Matteo Ricci*, “num mundo acostumado a perscrutar o céu, cada fase do movimento dos planetas, cada fase do crescimento da lua, cada aparecimento de uma estrela era cuidadosamente rastreado e cuidadosamente analisado quanto a seus possíveis significados para o destino humano”. (SPENCE, 1986, p.36)

É possível que ali também estejam referidas as horas do dia (do amanhecer ao meio-dia, do meio-dia ao entardecer, do entardecer à meia-noite, da meia-noite ao amanhecer), tendo como referência o horário de falecimento. Apenas identificando algumas das ocorrências, os cinco componentes que compõem a cruz grega central faleceram entre meia-noite e o amanhecer. Os padres Francisco Pacheco e Carlos Spinola faleceram pela manhã, entre o amanhecer e o meio-dia. Por sua vez, P. João Baptista Machado faleceu ao final da tarde, possivelmente entre o meio-dia e o anoitecer. Faltam-nos dados biográficos com maiores detalhamentos para que identifiquemos os turnos de falecimento dos demais religiosos.

O aprofundamento nas pinturas do teto da sacristia revelou-nos relevantes indícios da presença da alquimia, prática comum desde Antiguidade, e que ganha novo vigor a partir do Renascimento. Por muito tempo os conceitos resultantes dessa prática, pelos olhares leigos, ficaram resumidos à simples intenção de magos, feiticeiros, esotéricos ou charlatões na transformação de metais menos nobres em ouro.

Mas esse ramo da ciência não se distanciou de outros conhecimentos da humanidade como a filosofia, medicina, matemática, física, astrologia, astronomia, farmácia e também a religião. Desenvolveu-se no Egito, Grécia, China e também no mundo árabe influenciando todo o conhecimento ocidental. Da mesma forma, a complexidade que permeia o

conhecimento alquímico não se esgota nessa pesquisa e apresentaremos alguns conceitos, baseados na sua identificação em nosso objeto de estudo.

A prática da alquimia permeia o universo de artesãos, sábios, filósofos, religiosos e magos. A matéria básica, primordial, esteve relacionada diretamente aos ferreiros e mineradores, os artesãos, responsáveis pela extração e manipulação dos metais. Em outro patamar estão os filósofos e sábios, que identificam a transformação da matéria como prática filosófica no sentido evolutivo, resultando no aperfeiçoamento dos seres e do indivíduo, como polimento ou lapidação, uma forma de aproximação com o Criador. Ao mesmo tempo, as oficinas experimentais e laboratórios de médicos e boticários, também chamados magos, contribuiriam para experimentos com os elementos da natureza (animal, vegetal, mineral) culminando na descoberta de elementos químicos e medicamentos, assim como as reações com outros elementos naturais. A alquimia foi, portanto, a proto-química.

Esse ramo da ciência também foi chamado hermetismo, conhecimento hermético ou filosofia hermética, em virtude do deus grego Hermes (Toth para os egípcios). Como todo tipo de conhecimento da humanidade, o hermetismo também permeou o âmbito religioso, estando presente nos porões de conventos e de diversas ordens religiosas. Como detentoras de segredos de todos os tipos, essas ordens também mantinham esse conhecimento de forma sigilosa, registrando os ensinamentos e descobertas em forma de códigos, emblemas e metáforas. Assim, a alquimia apresenta “todas as características de uma arte oculta, escondida, reservada a certos iniciados. [...] Transmite-se por tradição oral e escrita. Transmite-se em segredo, de mestre a discípulo”. (HUTIN, 1968, p.12)

De acordo com Jonathan Spence, durante a vivência do jesuíta Matteo Ricci na China, especificamente durante a morada em Nachang, era comum ser visitado por letrados importantes que tinham a “convicção de que os jesuítas podiam transformar mercúrio em prata pura”. (SPENCE, 1986, p.35) Embora Ricci negasse veementemente essa prática, nunca esteve livre da fama de alquimista na China. A mesma fama acompanhou os missionários jesuítas naquele país:

Um boato de que os jesuítas haviam sido expulsos de Zhaoqing em 1589, por terem empregado seus segredos alquímicos para produzirem prata a partir do mercúrio, não só teve difusão local como foi posteriormente publicado num livro chinês, de ampla circulação durante a vida do próprio Ricci. (SPENCE, 1986, p.203)

A alquimia está ancorada no conceito da perfeição, da Criação, da força emanada pelas relações entre o reino celestial e terreno. Para os hermetistas, os metais são elementos vivos

que caminham para a perfeição; o mesmo ocorre com outros seres e a humanidade, que amadurecem em sua trajetória.

Serge Hutin em *A alquimia* relata que para os hermetistas os metais são seres vivos, como “todos os seres criados, e têm a mesma origem: a matéria primordial”. (HUTIN, 1968, p.106) Esclarece o autor que o ouro





é a perfeição do reino metálico, o fim constante da natureza. Mas este fim é retardado por numerosos acidentes e vicissitudes, donde o nascimento dos metais inferiores: o ouro, objetivo vivo da perfeição metálica, forma-se nas entranhas da Terra a partir de uma matéria primitiva que os astros amadurecem. (id., ibid.)











A escala de amadurecimento de metais que conduz à perfeição é seguida por:

Ferro ► Cobre ► Chumbo ► Estanho ► Mercúrio ► Prata ► Ouro

Para os alquimistas da Antiguidade cada um desses metais seria produzido nos anais da Terra por influência dos astros celestiais. Desta forma, o planeta Marte era produtor do ferro, Vênus do cobre, Saturno do chumbo, Júpiter do estanho, Mercúrio do mercúrio, Lua da prata e o Sol do ouro. Esse pensamento permitiu a consolidação dos metais aos astros, também fundamentando a astrologia e a elaboração de símbolos alquímicos.

Os sete planetas e seus respectivos elementos estão presentes nas pinturas de alguns painéis do teto, em forma de mascarões, conforme apresentamos a seguir:

| N | Imagem  | Planeta | Metal | Painel            | Símbolo   |
|---|---|---------|-------|-------------------|---|
| 1 |  | Marte   | Ferro | S. Jacob Kisai    |  |
| 2 |  | Vênus   | Cobre | Ir. João de Sousa |  |

|   |   |          |          |                       |   |
|---|---|----------|----------|-----------------------|---|
| 3 |    | Saturno  | Chumbo   | S. Francisco de Borja |    |
| 4 |    | Júpiter  | Estanho  | S. Stanislaw Kostka   |    |
| 5 |    | Mercúrio | Mercúrio | S. Luis Gonzaga       |    |
| 6 |   | Lua      | Prata    | S. Francisco Xavier   |   |
| 7 |  | Sol      | Ouro     | S. Ignácio de Loyola  |  |

Os sete planetas, assim como a ordem evolutiva dos metais, ainda estavam em voga no conhecimento e prática do século XVII, e presentes nas pinturas do teto de forma discreta e quase imperceptível através dos mascarões nos painéis. Também para a Igreja Católica, e consequentemente a Companhia de Jesus, os planetas ainda giravam em torno da Terra, o conceito geocêntrico defendido por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), embora o astrônomo Nicolau Copérnico (1473-1543) já houvesse defendido a teoria heliocêntrica do Sistema Solar, refutada veementemente pela Igreja, mas estudada (reservadamente) pelos cientistas da época.

Os metais prata e ouro sempre foram de grande relevância para a Igreja Católica na ornamentação dos templos religiosos. Dialogavam igualmente com os princípios femininos e masculinos não apenas da matéria, mas no contexto espiritual e ideológico, conduzindo ao grande Criador. Neste contexto estão Jesus Cristo (sol, ouro) e Nossa Senhora (lua, prata), o princípio masculino e feminino da Criação, na Igreja Católica.



Estes princípios da Criação podem ser mais bem entendidos, quando Deus cria o homem à sua imagem e semelhança, e igualmente todos os seres. No teto da sacristia apresentam-se conforme sinalizamos abaixo:

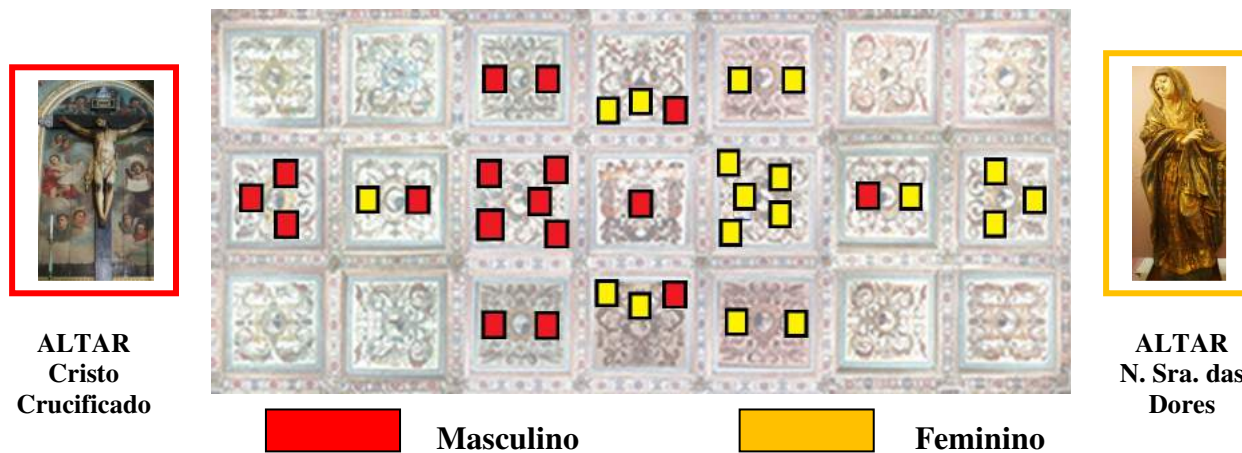






















FIGURA 143 – As pinturas do teto e os elementos femininos e masculinos. Fotografia e ilustração de Belinda Neves

A simetria existente nas pinturas do teto, embora seja comum em vários estilos pictóricos, aqui se apresenta em forma de espelho, ora mantendo o gênero feminino e masculino, ora promovendo a junção dos dois princípios. Para melhor compreensão deste conceito, imaginemos o teto desenhado em uma folha de papel, tal como foi concebido pelos seus criadores. Essa folha de papel quando dobrada na vertical permitirá que os elementos femininos e masculinos se mantenham originais. Por sua vez, quando dobrada na horizontal, unindo os dois hemisférios dos painéis, possibilita o casamento do feminino com o masculino, formando o *Uno*, o casamento alquímico (conceito hermético).



FIGURA 144 – As dobras do desenho do teto na vertical e horizontal

| <i>Painéis</i>                                     | <b>Feminino</b>   | <b>Masculino</b>   | <i>Painéis</i>                                 |
|--|---|--|--|
| Ir. João de Sousa<br>S. Francisco de Borja         |    |    | S. Jacob Kisai<br>S. Stanislaw Kostka          |
| S. Stanislaw Kostka<br>S. Luis Gonzaga             |    |    | S. Francisco de Borja<br>S. Francisco Xavier   |
| Irmão João de Sousa                                |    |    | São Jacob Kisai                                |
| S. Luis Gonzaga                                    |    |    | S. Stanislaw Kostka                            |
| S. Francisco de Borja<br>S. Francisco Xavier       |   |   | S. Francisco de Borja<br>S. Francisco Xavier   |
| S. Luis Gonzaga                                    |  |  | S. Stanislaw Kostka                            |
| S. Luis Gonzaga                                    |  |  | S. Stanislaw Kostka                            |
| S. José de Anchieta<br>P. João Baptista<br>Machado |  |  | P. Ignácio de<br>Azevedo<br>P. João de Almeida |
| P. Marcelo Mastrilli<br>P. Pedro Dias              |  |  | P. Marcelo Mastrilli<br>P. Pedro Dias          |
| Altar de Nossa<br>Senhora das Dores                |  |  | Altar do Cristo<br>crucificado                 |

Observamos que o princípio feminino e masculino está presente em todos os elementos da grande Criação, desde a matéria bruta (pedras, rochas, metais), os vegetais, os mamíferos e aves, o homem, até o reino celeste e divino (Nossa Senhora e Jesus Cristo).

Na escala que apresentamos estão inicialmente as rochas ou metais com natureza feminina (cobre e chumbo) e masculina (ferro, estanho); igualmente estão as plantas, árvores, flores e frutos; no terceiro patamar estão os macacos - chamados símios pela semelhança com o homem – que se apresentam em nível intermediário, diferenciando-se do homem pela fala e nível de inteligência. Na sequência estão os animais mitológicos de Diana (cervo, deusa lunar) e Apolo (leão, deus solar); os guarás e graças azuis, os homens chamados selvagens, originários dos povos tribais e primitivos, desprovidos de conhecimento formal aos moldes europeus, mas providos de inteligência; no penúltimo patamar está o par de crianças, possivelmente européias e praticantes da Fé Católica; no último patamar, o princípio feminino e masculino celestial: Nossa Senhora (lua) e Jesus Cristo (sol), nos dois altares da sacristia e nas duas extremidades do teto, em diálogo com as pinturas.

Os alquimistas fundamentaram a *Grande Obra* a partir da matéria existente nos três reinos da natureza: mineral, vegetal e animal. Esses reinos seriam compostos por três princípios ativos: Enxofre, Mercúrio e Sal. Embora a obra fosse realizada em etapas (nigredo, albedo e rubedo), os princípios masculinos e femininos, distintos e posteriormente unidos, comporiam as etapas da *Grande Obra* alquímica, conforme observamos na figura abaixo:

|   |                                      |  |
|---|--------------------------------------|--|
| <b>Matéria primeira<br/>Única e<br/>Indestrutível</b> | <b>Enxofre</b><br>Princípio Fixo     | <b>Terra</b> (Estado visível, sólido)<br><b>Fogo</b> (Estado oculto, subtil) |
|   | <b>Sal</b>                           | <b>Quintessência</b> (Éter)  |
|   | <b>Mercúrio</b><br>Princípio Volátil | <b>Água</b> (Estado visível, líquido)<br><b>Ar</b> (Estado oculto, gasoso)   |

FIGURA 145 – Os princípios ativos da matéria segundo Serge Hutin em *A alquimia* (1968, p.104)

O Enxofre é o princípio masculino, fixo, ativo, responsável pela combustão; o Mercúrio é o princípio feminino, volátil, passivo. Diversos alquimistas escreveram sobre esse princípio, da Antiguidade ao Renascimento.

Antecedendo a união da matéria primeira, está a primeira fase da *Obra*, chamada **Nigredo**<sup>77</sup>, representada pela cor negra. Nesta etapa ocorre a morte da matéria quando aquecida pelo fogo (ou mediante agentes redutores), “que seria considerada matéria morta ou livre de suas qualidades originais; seria, portanto, matéria bruta, substrato no qual outras qualidades poderiam ser impingidas”. (GOLDFARB, 1987, p.65)

Após a morte, a matéria bruta sofria o processo de *Renascimento*, também chamado *Ressurreição* por alguns alquimistas. Surge então a etapa chamada **Albedo**, quando a matéria recebe as qualidades da lua ou prata, simbolizada pela cor branca. Alguns alquimistas chamaram a Albedo de *Pequeno Magistério*, e o seu produto final de *Pedra Branca*, referida por Paracelsus como *Pedra Lunar*. Seria a atuação do Mercúrio ou Enxofre (conforme o metal utilizado) na obtenção da prata. A etapa seguinte, conhecida como **Rubedo**, era proveniente da continuidade do processo alquímico, e obter-se-ia a *Pedra Rubra* do *Grande Magistério*, com a cor vermelha, capaz de operar a transmutação em ouro. Paracelsus chamava a obtenção da cor vermelha de *Pedra Solar*. Alquimistas de diferentes épocas criaram nomenclaturas diferentes para a definição do mesmo processo, embora alguns sejam dotados de maior ou menor extensão e complexidade.

Acrescenta Ana Maria Goldfarb que a matéria branca ou prateada “estaria pronta para receber a essência ou ‘espírito’ aurífero, chamado em alguns casos de ‘pedra filosofal’, ou, mais tarde, no mundo árabe, de ‘elixir’”. (GOLDFARB, 1987, p.65)

O casamento alquímico do mercúrio com o enxofre, princípio feminino e masculino, teria como processo resultante as cores branca e vermelha. O elixir vermelho transformar-se-ia na Pedra Filosofal. Para Guiseppe Ventra e Maria de Salvo em *Alquimia Spagírica Paracelso* esclarece que “o Elixir da longa vida ou o ouro potável, era a Pedra Filosofal no seu estado líquido”. (VENTRA E SALVO, 1997, p.60)

Observa ainda Serge Hutin que em diversos tratados e gravuras sobre o casamento alquímico do mercúrio com o enxofre, por vezes chamado casamento filosófico, era representado por um rei vestido de vermelho e uma rainha vestida de branco. Por vezes “o sal, meio de união entre os dois princípios, por um sacerdote celebrando o casamento”. (HUTIN, 1986, p. 119)

Nas pinturas do teto da sacristia todos os reinos estão em interação na execução da *Grande Obra*. Observamos a seguir o princípio masculino e feminino em interação, dispostos

---

<sup>77</sup> Esclarece Ana Maria Goldfarb que “o termo ‘negro’ poderia ter sido associado, imediata e simplesmente à sua procedência egípcia, pois o Egito era conhecido pelos gregos como a *Terra Negra*, graças à coloração de seu solo fértil” (GOLDFARB, 1987, p. 42). A fase do nigredo, morte da matéria, está associada ao retorno à profundeza da Mãe Terra.



de forma simétrica nos painéis dos padres Ignácio de Azevedo e João B. Machado. Promovendo a junção dos dois pólos dos painéis (como demonstrado anteriormente em uma folha de papel), obtemos a junção do masculino com o feminino. Entretanto, ambos seguram duas folhas de cores distintas: branca e vermelha. Estão ali, nos dois painéis, a preparação da prata (cor branca) e a base para a preparação do ouro (cor vermelha) que, conseqüentemente, seria parte do processo final, resultante na Grande Obra ou Pedra Filosofal.

**Painel de P. Ignácio de Azevedo  
Figura masculina**



**Painel de P. João B. Machado  
Figura feminina**

FIGURA 146 – O *albedo* e *rubedo* nos elementos femininos e masculinos nas pinturas do teto da sacristia. Fotografia de Belinda Neves

Podemos observar nas imagens acima, que tanto o homem como a mulher selvagem seguram folhagens acânticas nos tons vermelho e branco. Imagens semelhantes aparecem nos painéis dos macacos e da águia bicéfala. Os dois casos não são únicos e estão presentes em diversos elementos vegetais do teto, onde sugerem o casamento ou junção do elemento feminino (mercúrio) com o masculino (enxofre), além do princípio masculino e feminino da Criação em todas as espécies.

Embora a junção de gêneros seja uma forma representativa das etapas da Obra Alquímica, a transmutação de metais aparece de forma evidente e significativa, embora quase imperceptível aos olhares leigos nas pinturas do teto da sacristia:


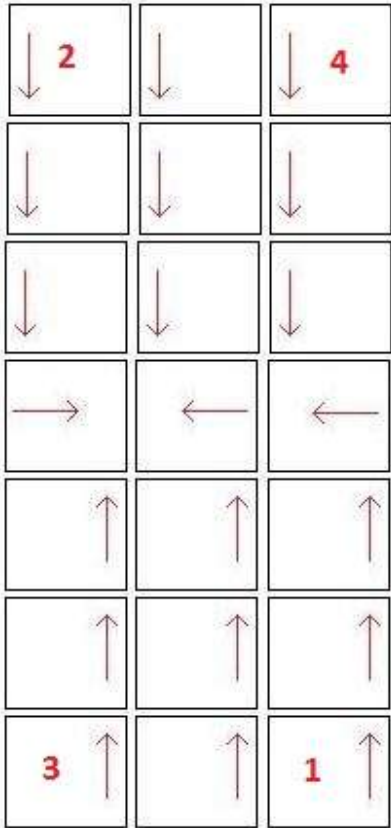



|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| 1 |    | <p><b>P. Francisco Pinto</b></p> <p>Ferro e Cobre sob<br/>Moldura de Ouro</p>  |  |
| 2 |   | <p><b>S. Paulo Miki</b></p> <p>Chumbo e Estanho sob<br/>Moldura de Ouro</p>    |   |
| 3 |  | <p><b>Ir. Pedro Correa</b></p> <p>Mercúrio e Prata sob<br/>Moldura de Ouro</p> |   |
| 4 |  | <p><b>S. João de Goto</b></p> <p>Ouro sob<br/>Moldura de Ouro</p>              |   |

FIGURA 147 – A transmutação dos metais nos painéis da sacristia, com o localizador do painel ao lado. Fotografia de Belinda Neves

Observamos que os estágios de transmutação de metais representados nos quatro painéis seguem a mesma sequência evolutiva apresentada anteriormente (juntamente com os planetas que os influenciam), sendo o painel do catequista S. João de Goto, martirizado aos 19 anos, a culminação do processo alquímico na Grande Obra: a chamada Pedra Filosofal.

Entretanto, a essência filosófica presente na arte alquímica estabelece a relação entre o microcosmo e o macrocosmo, os seres vivos, o Homem, a Terra, o Universo e o Criador. A cada ser cabe a sua parcela divina, com sua essência individual e partícipe do conjunto.

A transformação ou transmutação dos metais, observada como metáfora e pensamento filosófico, pode ser interpretada como escala evolutiva, a saída de um estado primitivo para um estado iluminado, a mudança de paradigmas de uma visão instintiva para uma espiritualista, o caminho da ignorância ao conhecimento. Em síntese, um percurso e jornada entre dois pólos distantes e opostos, que ocorre entre o estado de inconsciência e consciência do indivíduo.

A primeira fase da Obra tida como Nigredo é percebida como a escuridão que permeia o homem instintivo, quase bestial, focado nas qualidades físicas e de subsistência, focado essencialmente na matéria. Para que evolua ou transcenda faz-se necessária a morte conceitual ou filosófica. Na etapa Nigredo, a matéria se decompõe em vaso alquímico aquecido lentamente. Para que um novo homem renasça, é necessário que o anterior morra. Entretanto, isso não ocorre de forma imediata, mas lentamente, como a própria decomposição da matéria.

A etapa da Obra tida como Albedo pode-se entender como uma clarificação ou iluminação do ser, uma abertura para o conhecimento e novos ensinamentos, uma mudança nos padrões comportamentais, o caminho para a purificação da alma. Surge a cor branca, o início da conscientização do corpo, mente e espírito. A continuidade desse processo conduzira à terceira etapa da Obra, Rubedo, a cor vermelha. É o ser em contínuo estado de conscientização, como parte integrante de um 'ser cósmico', um nível de elevação espiritual e visão sistêmica que conduz à sua iluminação. Conforme Paracelsus,

Sábio é o homem que vive pela divina sabedoria e é a imagem d'Aquele que o criou à Sua semelhança. O homem sábio domina tanto o corpo astral como o Elemental. O homem deve servir a ambos, trilhando os caminhos de cada um deles, a fim de cumprir a lei do Senhor e viver em harmonia com a natureza, segundo a vontade de Deus e o espírito divino. (PARACELSO, 2007, p.117)

Paracelsus era católico e utilizou-se bem do conceito da arte alquímica para a evolução do homem e sua aproximação com Deus. Entendendo a etapa Rubedo em outro patamar, e pela religião católica, a cor vermelha, caracteristicamente sanguínea, pode ser interpretada como o sangue do martírio de Jesus que conduz à Salvação e, conseqüentemente, o dos mártires da Companhia de Jesus que derramaram o seu sangue na propagação da Fé Católica.

Partindo desse pressuposto, a Pedra Filosofal, produto final da Grande Obra, é o ouro unificador e incorruptível que foi associado a Jesus Cristo. A Pedra Filosofal, considerada o *Elixir da Longa Vida*, e que todos os males do corpo, da alma e do espírito poderia curar, pode ser interpretada como o *Elixir da Vida Eterna*, quando o homem se vê como parte integrante do Cosmo e que seu espírito não morre, mas ressuscita para uma nova vida.

Na continuidade desse pensamento, o catecismo e evangelização precedidos pelos religiosos da Companhia de Jesus pode ser interpretado como a transmutação dos metais em ouro a medida que a Fé e conscientização da espiritualidade promovam a saída de um estado mental ateu e rudimentar para a verdadeira e gradativa transformação do indivíduo através da religiosidade, o que logicamente não ocorre de forma imediata.

Complementando essa interpretação é salutar que a alquimia no cristianismo gere associações semelhantes:

Numerosos filósofos reconheceram na Obra um perfeito símbolo dos mistérios do cristianismo, batizando-a o “*Salvador*” da humanidade e de todos os seres, já que, como medicina universal, cura as doenças dos três reinos da natureza, purga todas as nuances de seus vícios e de suas imperfeições originais e repara, por virtude própria, a desordem de seu temperamento. Composta de três princípios puros e homogêneos para constituir uma substância extremamente superior àquela de todos os corpos, torna-se símbolo da Trindade. (VENTRA E SALVO, 1997, p.63)

A constante evolução do homem através da religiosidade consiste na abolição dos vícios e aproximação idealizada das virtudes, promovida pelos modelos de santidade da Igreja. Partindo dos pressupostos existentes nas pinturas do teto da sacristia (e lembrando a dobra feita como em uma folha de papel) procedemos à junção das duas pontas para que (efetivamente e supostamente) o processo da Grande Obra ocorra:



FIGURA 148 – Os dois hemisférios do teto unidos. Fotografia de Belinda Neves

Entendendo o programa iconográfico estabelecido nas pinturas do teto, identificamos que para que ocorram literalmente as relações que ali se estabelecem é necessário que os dois hemisférios sejam unidos, partindo a obra do âmbito planisférico para o tridimensional. Desta forma mantém-se a integridade dos princípios femininos e masculinos, assim como a união dos gêneros.

Assim sendo, a forma adotada pode ser interpretada como um cálice eucarístico, um vaso alquímico, vaso filosófico (também chamado ovo filosófico ou atanor), ou o Graal. Adotando essa forma, a transmutação literal dos metais ocorreria nas bordas, em forma de X (primeira letra de Cristo em grego - Χριστός), como também em X seria o casamento do guará, da garça e do leão (centro do programa). Interpretando todas as relações de gênero em forma de X, obtemos os diversos raios luminosos que transpassam o painel de S. Ignácio de Loyola. Observamos abaixo que a efígie de São Francisco de Borja traz o cálice eucarístico entre nuvens, o corpo e o sangue simbólico de Cristo:

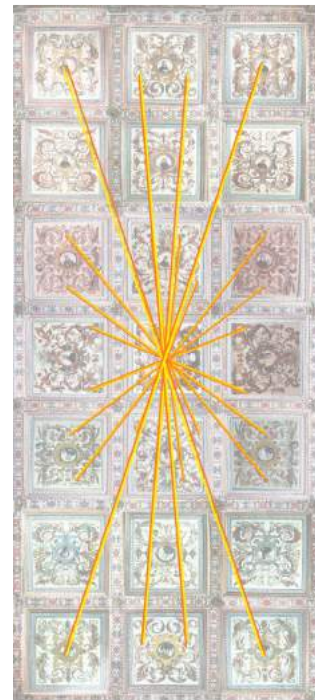


FIGURA 149 – O cálice eucarístico e a junção dos gêneros em X. Fotografia e composição de Belinda Neves

A alquimia apresenta-se em camadas, como as pictóricas, e parte igualmente de dentro da Companhia de Jesus para as missões externas, sofrendo os seus integrantes o mesmo processo evolutivo e continuado, até a iluminação. Os diversos raios provenientes dessa junção de elementos podem igualmente ser interpretados como a quintessência.



### 3.3.1.1 O simbolismo animal no teto da sacristia

Neste tópico daremos continuidade ao processo de análise e interpretação iconográfica e iconológica das pinturas do teto da sacristia, abordando o bestiário real e fantástico, e a sua relação direta com a arte, religiosidade e ciência. Desdobraremos em quatro etapas contínuas: a águia bicéfala, o macaco, a onça e o tigre, e os animais na cruz grega, que dialogam diretamente com o mito de Orfeu.

### 3.3.1.2 A águia bicéfala

A águia bicéfala não é um ícone tão popular como a águia monocéfala, a fênix e o pelicano. Seus primórdios remontam à Antiguidade, mas, no período Barroco, foi utilizada simbolicamente na iconografia religiosa como emblema da cristandade e esteve presente nos padrões decorativos de várias Ordens.

Goblet D'Alviella em *A migração dos símbolos* (1995, pp. 32-35) relata a frequência da utilização da águia bicéfala na heráldica do Império Germânico, “que ainda aparece nos brasões da Áustria e da Rússia”, e salienta que foi “apenas em torno de 1345 que a Águia de Duas Cabeças substituiu a monocéfala no brasão do Império Ocidental”.

O autor traça um panorama histórico da utilização do ícone em várias culturas e informa que a águia bicéfala esteve presente na Antiguidade, foi encontrada em cenas religiosas da Ásia Menor e, possivelmente, chegou à Europa pelas mãos dos turcomanos. Foi representada como símbolo de Ptéria, identificada na Grécia e na Índia em moedas, ourivesaria e baixos-relevos.

Identificamos que a águia bicéfala também esteve presente no Império Bizantino e nas representações da alquimia, como o animal duplo que simboliza o produto final da Grande Obra, a Pedra Filosofal. Embora não seja tão popular na contemporaneidade, teve a sua importância em várias culturas orientais e ocidentais, mas não aparece representada como animal moralizado nos bestiários medievais tradicionais.

Na Companhia de Jesus a águia bicéfala foi utilizada nas formas escultórica e pictórica, além de frontais de altar bordados em seda, provenientes do Oriente, e que ornamentaram os templos jesuíticos europeus. Na Igreja do Colégio da Bahia aparece representada nos painéis dos padres Marcelo Mastrili e Pedro Dias, conforme a seguir:



FIGURA 150 – Painéis dos jesuítas com águia bicéfala envolvendo a cartela central. Fotografia de Belinda Neves

Podemos observar na imagem que a águia funde-se a outros elementos decorativos, neste caso flores e folhas de acanto, circundando e emoldurando as efígies dos jesuítas, que se encontram no centro deste corpo.

Um amplo estudo sobre a águia bicéfala foi realizado por Jaelson Bitran Trindade que culminou com a publicação do artigo *O Império dos Mil Anos e a “arte do tempo barroco”: a águia bicéfala como emblema da Cristandade*. O autor relata que entre meados do século XVII e meados do XVIII, no meio eclesiástico das ordens religiosas (jesuítas, franciscanos, agostinhos, cistercienses, carmelitas etc.) e do episcopado, “houve a adoção progressiva do símbolo imperial, a águia bicéfala, atributo do Império Cristão, do Sacro-Império Romano Germânico”. Quanto à sua presença nos templos religiosos, informa que “essa águia imperial do tempo do Barroco aparece despojada de insígnias políticas (espada, cetro, globo), adornando altares, ostensórios, arcos-cruzeiros, fachadas de templos, portas, cúpulas, paredes, púlpitos, lavatórios sacros, esculturas e pinturas da Virgem e do Menino [...]”. (TRINDADE, 2010, p.13)

O repertório de pesquisa apresentado por Jaelson Trindade é vasto e pode ser esclarecedor quanto a presença da águia bicéfala no teto da sacristia. Na continuidade do artigo, Trindade relata entre os aspectos históricos que

a última grande aparição da águia bicéfala nas representações artísticas, como símbolo de um império cristão terreno, deu-se no limiar da Era Moderna, na vigência de Carlos V como Imperador do Sacro Império Romano e Rei de Espanha (1519-1556), tamanha era a extensão de seus domínios territoriais. Herdeira do multissecular Sacro Império Romano Germânico, a Casa Imperial alemã era a detentora do emblema que a colocava como guardiã da Igreja Católica. O desenvolvimento alcançado pelas artes plásticas e pela

imprensa, nesse período, encarregou-se de sua ampla disseminação. (TRINDANDE, 2010, p.13)

Na amplificação dos estudos sobre este ícone o autor informa que a águia bicéfala só foi encontrada em livros sobre a História do Brasil em duas igrejas, a de Embu, dedicada à Nossa Senhora do Rosário e na Capela de São Roque, dedicada a Santo Antonio de Lisboa. “No Embu, cada um dos dois altares colaterais ao arco-cruzeiro tem uma águia bicéfala como arremate. E, na capelinha de Santo Antônio, em São Roque, a figura está estampada na face do púlpito”. (idem, p.15) Trindade informa que os templos foram construídos entre 1680 e 1690, e ressaltamos que os padrões iconográficos estabelecidos na sacristia da Bahia são de período semelhante, século XVII, e os dois templos citados pelo autor são jesuíticos, do estado de São Paulo. Portanto, houve no século XVII a adoção da águia bicéfala no discurso artístico dos jesuítas no Brasil.

As águias bicéfalas das duas igrejas a que se refere o autor estão representadas na talha e por isso estão mais visíveis, facilitando a sua identificação. No caso das pinturas do teto da sacristia da Bahia, apresenta um vasto volume de informações pictóricas que acabam por confundir o olhar do observador e, por esse motivo, não foram anteriormente identificadas no contingente artístico e simbólico do teto.

Segundo Trindade, “a pesquisa tem localizado e identificado numerosos remanescentes da dupla águia em campo religioso em Portugal e Espanha e em suas antigas conquistas e domínios da América, Ásia e África, e também na Itália” (idem, p.11) e complementa a importância deste símbolo na divulgação expansão do cristianismo, o Quinto Império:

Simbolizando o poder absoluto, universal, essas obras de teor sacro, tal como o discurso eclesiástico da época, põem à mostra a movimentação ocorrida, no plano religioso, com vistas à afirmação do poder não só espiritual como terreno do Cristo e seu corpo místico, a Igreja, embalada pela ideia de restabelecer a unidade cristã, a “República Cristã”, desmantelada pelos conflitos de poder e de fé, bem como da instauração uma Monarquia Universal Apostólica, com ação política e sacerdotal estendida a toda a Humanidade: o Império dos Últimos Dias, Império de Cristo no Mundo Todo, Quinto Império. (id., ibid.)

A atuação da Companhia de Jesus na Reforma Católica (e Contrarreforma) foi fundamental não apenas para assegurar e defender o cristianismo, mas expandi-lo de forma coesa, de mãos dadas com a política expansionista. Os reis portugueses e espanhóis viram nos missionários, seus maiores aliados e, da mesma forma, o pontífice.

Os jesuítas, como franciscanos e agostinhos, exibem o símbolo imperial da Igreja. Além de esculturas em madeira, pedra e bronze, além de finos bordados em seda nas alfaias e vestuários litúrgicos, a águia bicéfala também é estampada em livros produzidos pela Companhia. Num livro editado em 1717 pela Universidade de Évora, Portugal, a partir do Colégio do Espírito Santo (dos jesuítas), aparece, na parte inferior da folha de rosto, uma águia bicéfala sem coroa, de cor clara, com as insígnias da Companhia em seu interior; (TRINDADE, 2010, p.21)

Apresentamos a seguir a imagem citada pelo autor:



FIGURA 151 - A águia do Império do Mundo, estampada na capa dos *Sermoens do Padre Manoel dos Reys*, da Companhia de Jesus, editado em 1717 pela Universidade de Évora, Portugal, pertencente à mesma Companhia. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Biblioteca Digital Dioscórides, Universidade Complutense de Madri. A imagem e o texto são reprodução do artigo de Jaelson Bitran Trindade, p. 23<sup>78</sup>

O autor apresenta em seu artigo outras capas e também um suntuoso frontal de altar em seda, da Companhia de Jesus, com a águia bicéfala. Houve da mesma forma a propagação da imagem da águia bicéfala em gravuras que, por sua vez, inspiraram artistas e artesãos como modelos na sua execução em pinturas, esculturas e diversos objetos ornamentais e de culto. No período Barroco também foi possível a representação da águia bicéfala com a coroa imperial, na associação com a Virgem Maria.

Nas pinturas do teto da sacristia a águia bicéfala estabelece outros diálogos, inclusive com a alquimia. Apresenta-se com corpo quase fundido à cartela central e, no centro deste corpo, a efígie do jesuíta. Destacando a imagem em relação a outros elementos decorativos, é possível identificar que da parte superior partem líquidos corantes que, derramados sobre a cartela, permitem a formação de diversas tonalidades (negra, branca, vermelha e amarela), conforme demonstramos a seguir:

<sup>78</sup> Disponível em [www.scielo.br/pdf/anaismp/v18n2/v18a02.pdf](http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v18n2/v18a02.pdf) acesso em 01/09/13



FIGURA 152 – Detalhe da águia bicéfala no painel de P. Marcelo Mastrilli. Fotografia de Belinda Neves

A imagem emblemática nos permite associar o cromatismo presente na pintura às três etapas da Grande Obra: Nigredo, Albedo e Rubedo. Consequentemente, a coloração amarelada nos conduz a interpretar como o ouro, ou a Pedra Filosofal, o *Elixir da Longa Vida*, que termina por envolver o corpo central da cartela, o centro da águia bicéfala onde está retratado o jesuíta. Observamos, igualmente, a presença do gênero feminino e masculino nos dois vértices da cartela, os opostos necessários para que a Obra se realize. As duas crianças (menino e menina) trazem acima da cabeça duas flores vermelhas que têm, na parte interna, a coloração branca, uma sugestiva combinação das etapas Albedo e Rubedo, como observamos em outros elementos vegetais demonstrados no item anterior.

O formato das flores também pode ser interpretado como um cálice, um vaso alquímico (ovo filosófico ou atanor) onde as etapas da Obra são realizadas, ou até mesmo uma forma de coroamento.

Afirma Serge Hutin em *A Alquimia* (1968, p.35) que as crianças, quando revestidas da púrpura real ou coroadas, representam o símbolo da Pedra Filosofal.

Os animais duplos podem significar a junção dos dois pólos, o feminino e o masculino, a fusão complementar da Obra até a obtenção da Pedra Filosofal. Observemos a seguir uma imagem que traduz essa versão para a águia bicéfala:





FIGURA 153 – Águia bicéfala, pelicano e fênix em *Figurarum Aegyptorum Secretarum*, século XVIII<sup>79</sup>

Observamos na imagem acima a presença de um rei e uma rainha na representação dos elementos primordiais, o enxofre e o mercúrio, a dupla serpente como atributo de Hermes, o sol e a lua, atributo masculino e feminino, assim como o pelicano e a fênix, animais presentes no bestiário alquímico. A águia bicéfala é o animal duplo que representa a fase final da Grande Obra que culmina na Pedra Filosofal, e apresenta-se nas colorações branca e vermelha.

O bestiário alquímico também está fundamentado nos bestiários tradicionais quanto ao seu simbolismo. A fase tida como Nigredo é representada pelo corvo em virtude do produto final na decomposição da matéria, e que nesta etapa mostra-se na coloração negra. A presença do pelicano e da fênix relaciona-se diretamente com o morrer e renascer, no sentido de sacrifício e da morte, o abandono de antigos padrões para que o novo possa surgir, e a clarificação ou purificação da matéria ocorra de forma progressiva até a etapa final da Grande Obra.

<sup>79</sup> Em *Bestiário Alquímico*, texto de Paulo Urban publicado na Revista Planeta, edição 363, dezembro de 2002. Disponível em [www.amigodaalma.com.br/2009](http://www.amigodaalma.com.br/2009) acesso em 16/09/14.

### 3.3.1.3 O macaco

Nas pinturas do teto da sacristia os macacos aparecem dispostos nos dois extremos, Oriente e Ocidente, nos painéis dos jesuítas Jacob Kisai, mártir do Japão, e João de Sousa, mártir do Brasil, conforme apresentamos abaixo:



FIGURA 154 – Os macacos nos painéis da sacristia. Fotografia de Belinda Neves

Entretanto, a disposição entre opostos ocorre igualmente no gênero feminino e masculino, como anteriormente exemplificamos:

**Painel de S. Jacob Kisai  
Macaco do gênero masculino**



**Painel do Ir. João de Sousa  
Macaco do gênero feminino**

FIGURA 155 – Albedo e Rubedo representado nos macacos. Fotografia de Belinda Neves

Observamos que o macaco do gênero masculino segura uma flor vermelha e do gênero feminino uma flor branca. A junção cruzada pode ser observada na obtenção da Pedra Branca ou Albedo e Pedra Vermelha ou Rubedo, operações que novamente conduzem a mistura dos gêneros femininos e masculinos, através do mercúrio e enxofre.

O simbolismo do macaco provém da Antiguidade e esteve presente em rituais diversos. A palavra macaco é originária da língua banta, *makaku*, que significa o mesmo que símio. Por sua vez, *símio* é a designação mais comum na referência aos primatas, adotada desde a Antiguidade, pela similaridade destes animais com os humanos.

Valéria Alves Cruz, em *A simbólica dos animais – Bestiário e outros textos*, afirma que “no Egito, o deus Toth, patrono dos sábios, escribas e letrados, senhor da magia e da inteligência, aparentado com Hermes/Mercúrio, ora aparecia com a cabeça de íbis, ora com a de macaco.” (ALVES, 2001, p.158) Relata ainda, a autora, que “Hapi, um dos quatro filhos de Hórus (e não a divindade do rio Nilo), era um macaco encarregado de proteger as entranhas dos mortos, principalmente os pulmões, estando associado ao vento e à respiração”. (id., ibid.)

Por sua vez, Ovídio em *Metamorfoses, Livro XIV*, narra que durante a peregrinação de Enéas, os navios troianos navegavam até as ilhas da Eólia, terras que exalavam enxofre e eram freqüentadas pelas sereias. Segundo o autor, naqueles mares um dos navios incendiou e houve a perda do comandante. As naus costearam Inarime, Prócrita e Pitecuse, cidade que fica numa colina considerada estéril e fora assim batizada pelos nativos da região:

Ali, certa vez, o pai dos deuses, que odiava os truques e as mentiras cecropianas, e todos os crimes que aquela raça traiçoeira cometera, **transformou os homens em bestas horríveis, meio-humanas, com membros mirrados, nariz achatado, pele enrugada, corpo coberto de pêlos amarelos.** E tirou deles o poder de falar, de usar a língua, e deixou-os sem pronunciar nenhuma sílaba, exceto sons e grunhidos úteis para não mais dizer perjúrias, mas apenas para protestar. (OVÍDIO, 2003, p.285, grifo nosso)

No texto de Ovídio, Zeus tira o dom da fala concedida aos macacos. Observamos a carga simbólica admitida na utilização das palavras truque, mentira e traição. Esses conceitos foram, posteriormente, ampliados e moralizados por muitos outros autores, em outras épocas.

Nos primórdios do cristianismo, o macaco esteve associado ao símbolo do demônio, da luxúria, mas igualmente ao homem desprovido de fé. Na iconografia religiosa, o domínio sobre o macaco também é observado quando aparece amarrado ou acorrentado. Desta forma, interpreta-se que houve o domínio da fé e da Igreja sobre o demônio, mas igualmente o

vencimento das virtudes sobre os vícios. George Ferguson em *Signs & Symbols in Christian Art* [*Signos e Símbolos na Arte Cristã*] esclarece que

na arte cristã, a figura do macaco tem sido usada para simbolizar o pecado, malícia, astúcia e luxúria. Ele também pode simbolizar a alma do homem preguiçoso: cego, ganancioso, pecaminoso. Satanás às vezes é retratado na forma de um macaco, e, quando é mostrado como um macaco acorrentado, a idéia de pecado conquistada pela fé e virtude é transmitida. O macaco, por vezes aparece com outros animais nas cenas da Visitação dos Reis Magos. (FERGUSON, 1961, p.11, tradução nossa)<sup>80</sup>

Nos bestiários medievais foram mescladas as características da Antiguidade com novas atribuições moralizadas, enfatizando as diversas espécies de macacos, mais mansas ou ferozes, e a similaridade com o ser humano. Atribuem valores morais às fêmeas que podem eventualmente matar seus filhotes por excesso de zelo e carinho, uma característica alusão ao comportamento humano feminino.

No período das expansões e navegações, a semelhança física de alguns exemplares de primatas com o homem, possibilitou a associação deste rol de animais ao homem selvagem. “o que os viajantes encontram e qualificam como homens selvagens, homens com rabo, na maioria das vezes são variedades de macacos”. Complementa o autor que “para os antigos, assim como para o homem medieval, é difícil traçar uma fronteira nítida entre o homem e o animal evoluído que é o macaco”. (KAPPLER, 1994, p.224)

A essência do macaco pode ser igualmente interpretada como uma faceta ou escala evolutiva que antecede, ainda, o homem selvagem. Embora seja dotado de inteligência e da fala, o homem seria um ser que evoluiu a partir daquele animal. Portanto, um sucessor na escala evolutiva.

A presença dos macacos nas pinturas do teto da sacristia pode ser abrangente nos aspectos iconológicos, pois identifica a escala evolutiva do homem que deixa de ser o quadrúpede, mas ainda se mantém no estado bestial, primitivo, instintivo, que ainda está desprovido de iluminação. Embora possa ainda simbolizar o homem nativo do continente americano nos quesitos luxúria e pecado, consideramos que a sua evolução esteja na possibilidade da salvação de sua alma, através da abolição dos vícios e da fé, mediante a catequese dos padres da Companhia de Jesus.

---

<sup>80</sup> In a Christian art, the figure of the ape has been used to symbolize sin, malice, cunning, and lust. It may also symbolize the slothful soul of man: blind, greedy, sinful. Satan is sometimes portrait in the form of an ape, and, when he is show as an ape in chains, the idea of sin conquered by faith and virtue is conveyed. The ape sometimes appears with other animals in the scenes of the Visitation of Magi.

### 3.3.1.4 A onça e o tigre

Neste tópico daremos continuidade à iconografia de S. José de Anchieta e sua interpretação iconológica. Na efígie do painel do religioso está a onça pintada, retratada logo atrás de Anchieta, conforme destacamos na imagem abaixo:



FIGURA 156 – Efígie do painel do S. José de Anchieta. Fotografia de Belinda Neves

Quando os europeus chegaram ao Brasil, não conheciam a onça pintada ou *jaguarê* na linguagem dos índios. O mesmo ocorreu com a onça parda, também chamada onça vermelha ou *sucuarana*. Passaram então, os europeus, a chamar os referidos felinos de tigres e, por outras vezes, leopardos, panteras e leões. Eram as referências mais próximas do felino aqui encontrado, que aterrorizava os colonizadores por sua voracidade e agilidade nas matas da Colônia.

O cientista alemão George Marcgraf (1610-1644) quando esteve no Brasil e retratou os animais do Ceará, entre junho e agosto de 1639, grafou a imagem da onça parda como leoa e, ao desenhar a onça pintada, grafou-a com o nome de tigre em seus manuscritos (BOOGAART, s.d., pp.28-32).

O substantivo onça foi, portanto, acrescido gradativamente ao vocabulário do europeu. As primeiras cartas com os relatos naturalistas referem-se a tigres e, com o passar dos tempos, a onças e outros felinos. O jesuíta José de Anchieta, em *Carta ao Padre Geral* em 1560, utiliza em seu relato tigres, onças e panteras no mesmo documento. (ANCHIETA, 1933, pp.103-143) Entretanto, a associação deste felino com o indígena foi quase imediata: ambos eram ágeis e rápidos na selva.



Aos indígenas foram imputadas as qualificações de bárbaros, selvagens, aborígenes, bestas, feras. Os jesuítas viram no indígena a associação metafórica com o tigre e assim ficou registrado em seus relatos, na crônica colonial.

O jesuíta José Gumilla (1686-1750), missionário e Superior nas missões do Orinoco<sup>81</sup>, faz um relevante registro histórico, naturalista e etnográfico das Américas na publicação intitulada *El Orinoco Ilustrado* [*O Orinoco Ilustrado*], datada de 1741. Na referida obra não faltam atribuições à selvageria dos índios e ao seu caráter bestial. Entretanto, há um relato que associa a descendência do indígena ao tigre. Após terem matado uma grande serpente e associado o animal ao poder diabólico e maléfico, o autor classifica algumas nações dos índios Caribes, ‘filhos dessa serpente’, como bravos, inumanos e cruéis como a própria. Assim, explica algumas das descendências indígenas na localidade:

Este favor e honra traz à nação *Saliva* a altivez dos *Caribes*. Não discrepa muito da nação *Achanga* esta profecia, que os *Caribes* são descendentes legítimos dos tigres, e que por isso se portam com a crueldade de seus pais. Por essa razão o nome *Chavi*, que em sua língua significa tigre, deduzem a palavra *Chavinavi*, que para eles significa o mesmo que *Caribe*, oriundo de tigre. Outros *Achaguas* de outras qualidades ou tribos, explicam mais a espécie, e lhe dão mais alma deste modo: *Chavi* é o tigre em sua língua; e *Chavina* é a lança, fazem o nome dos *Caribes*, chamando-os *Chavinavi*, que é o mesmo que filhos de tigre com lanças, semelhança muito própria para a crueldade sangrenta dos *Caribes*. (GUMILLA, 1741, p.53, tradução nossa)<sup>82</sup>

O texto associa diretamente a descendência das nações indígenas da região aos tigres pela sua ferocidade. Convém, entretanto, lembrar que a palavra canibal foi inspirada nos costumes dos índios do Caribe na ocasião da chegada dos espanhóis à América. Ainda na publicação o jesuíta, ao escrever à Sua Majestade, Rei da Espanha, desabafa dizendo que “não faltará quem aqui exclame Bendito seja Deus, que em nossa Europa estamos livres de tais bestas”. (GUMILLA, 1741, pp.414-415, tradução nossa)<sup>83</sup> Para Gumilla índio e tigre eram, portanto, considerados animais selvagens.

Na crônica colonial o jesuíta Simão de Vasconcelos deixou um vasto repertório desta associação em seus escritos. Em *Das Notícias antecedentes, curiosas, e necessárias das*

<sup>81</sup> As missões pelo rio Orinoco, uma das maiores da América do Sul, tiveram início no século XVII.

<sup>82</sup> Este favor y honra hace la nación *Saliva* à altivez de los *Caribes*. No discrepa mucho de la nación *Achanga* esta profecia, que los *Caribes* son descendientes legítimos de los tygres, y que por isso se portam con la crueldad de sus padres. Por esta causa del nombre *Chavi*, que en su lengua significa tygre, deducen la palabra *Chavinati*, que para ellos significa lo mismo que *Caribe*, oriundo de tygre. Otros *Achaguas* de otras parcialidades, ò tribus, explican mas la especie, y Le Dan mas alma deste modo: *Chavi* és el tygre en su lengua; y *Chavina* és la Lanza, façam el nombre de los *Caribes*, llamandolos *Chavinati*, que és lo mismo que hijos de tygre com lanzas, ò semejança mui própria para la crueldad sangrienta de los *Caribes*.

<sup>83</sup> No faltara quien aqui exclame Bendito sea Dios, que em nuestra Europa estamos libres de tales bestias.

*coisas do Brasil*, de 1663, diante dos hábitos antropofágicos do gentio, refere-se às índias como “mais feras que tigres”. (VASCONCELOS, 1865, p.85) Na ocasião da morte dos Irmãos jesuítas Pedro Correia e João de Sousa, P. Simão de Vasconcelos refere-se aos índios como “tigres hircanos”. (idem, p. 286)

Os tigres hircanos ou bestas hircanas são referentes à Antiguidade Clássica. A Hircânia, localizada ao sul do mar Cáspio, era conhecida pela ferocidade dos tigres que ali habitavam abundantemente. Posteriormente, na literatura, a expressão esteve associada à crueldade, frieza e também ignorância dos homens. Os bestiários medievais referem-se ao tigre como procedente da mesma Hircânia, e destacam a fúria da tigresa diante dos caçadores de sua prole.

A metáfora que permeia a relação índio/tigre é ampla, e a sua ferocidade – comparada aos hábitos antropofágicos – foi, por muitas vezes, a grande justificativa para que fossem escravizados nos primórdios da colonização e a permanência dos jesuítas para a sua conversão. Entretanto, a crônica colonial é riquíssima quanto aos hábitos indígenas e a dificuldade dos religiosos diante da sobreposição cultural e mudança de paradigmas.

Entre os textos coloniais, um nos dispensou especial atenção. Trata-se da publicação do jesuíta Pero Rodrigues (1542-1628) intitulado *Vida do Padre José de Anchieta da Companhia de Jesus*, escrito provavelmente entre 1606 e 1608. No *Livro Quarto, Capítulo 8*, o autor relata, de forma alegórica, a capacidade do jesuíta Anchieta de comunica-se com os animais, entre esses, onças, bugios e víboras. Segundo o autor (1978, pp.148-149), o referido padre utilizava-se da língua brasílica, a mesma falada pelos indígenas, e os animais o obedeciam.

Relata Pero Rodrigues que o padre andava descalço pela mata, como de costume, quando foi chamado por outros que avistaram uma víbora. Imediatamente este lhe pôs o pé em cima, dizendo: “Morde-me aí esse pé, e vingas as injúrias que tenho feito a teu Criador. Levantou ela o colo e meneou a cabeça para uma ou outra parte, mas não o mordeu. Deixou-a então o padre e disse-lhe: vai-te embora e não faças mal a ninguém” (RODRIGUES, 1978, p.149) e o animal obedeceu ao jesuíta José de Anchieta.

As serpentes e víboras são, na iconografia cristã, símbolos do demônio e, de acordo com o contexto, igualmente da luxúria. O mesmo ocorre com os macacos (bugios), que tiveram atrelados ao seu simbolismo, desde os primórdios do cristianismo, além da representação demoníaca, a da luxúria e do homem desprovido de fé. O leopardo (animal atribuído ao deus Baco, semelhante à onça) e o tigre (conhecido pela velocidade em que atravessa a mata e igualmente devora suas vítimas) podem compor a associação metafórica na

relação direta com o vício indígena: antropofagia, luxúria, alcoolismo e ausência da fé católica.

A iconografia de S. José de Anchieta no século XVII apresenta uma série de gravuras que dialogam com os textos de seus inúmeros biógrafos, onde estão presentes os índios, as onças mansas e afagadas pelo padre e, por vezes, o macaco e a serpente. A interação entre texto e imagem, *ut pictura poesis*, está novamente presente e, igualmente nas pinturas do teto da sacristia na construção da metáfora. Após a morte do jesuíta Anchieta, processos foram abertos visando à sua beatificação e posterior canonização, igualmente oportunizando as biografias escritas pelos religiosos da Companhia de Jesus.



FIGURA 157 – Venerável Padre José de Anchieta. Gravura a buril de Giovanni-Girolamo Frezza (1659-1741), entre 1680 e 1740. Biblioteca Nacional de Portugal<sup>84</sup>

Na imagem observamos o P. José de Anchieta, diante da selva, rodeado por índios, onças, pássaros, uma serpente e um macaco. Anchieta toca uma das três onças sem temê-las, e parece falar aos animais. Há três índios retratados no lado esquerdo da gravura: o primeiro olha para o jesuíta e parece ouvi-lo e temê-lo; o segundo, no plano intermediário, olha para o céu, uma referência à catequese; o terceiro, no último plano, é batizado por outro jesuíta. Há

<sup>84</sup> Disponível em <http://purl.pt/5690> - acesso em 18/12/13

cordialidade e amor entre as onças e Anchieta. A serpente e o macaco também parecem inofensivos diante do padre. A gravura é a representação artística dos textos de seus biógrafos, que enaltecera a capacidade do religioso na comunicação com os animais e a conversão dos indígenas através da catequese. A imagem demonstra a soberania e domínio do jesuíta no território colonial. Assim, a onça passa a ser um atributo iconográfico de José de Anchieta. A seguir, outra imagem que permeou a sua iconografia no século XIX:



FIGURA 158 – *O Evangelho nas selvas*, 1893. Óleo sobre tela de Benedito Calixto (1853-1927)<sup>85</sup>. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

A pintura de Benedito Calixto apresenta o P. José de Anchieta na selva, diante da onça. À mão direita, o crucifixo-amuleto e, à esquerda, o Evangelho. A imagem transmite o poder do jesuíta na utilização do crucifixo diante da ferocidade da onça, semelhante a um exorcismo. A cena pode ser interpretada, também, como a vitória da virtude sobre o vício.

Também no século XIX, antes da referida pintura, o poeta Luis Nicolau Fagundes Varela (1841-1875) escreve *Anchieta ou O Evangelho nas selvas* (1871-1875) considerado um dos mais relevantes trabalhos do seu repertório. Possivelmente inspirou Benedito Calixto.

<sup>85</sup> Disponível em <http://deniseludwig.blogspot.com.br/2013/03/arte-e-natureza-arte-em-pinturas-de.html> acesso em 05/09/13

A iconografia do P. José de Anchieta, como já dissemos, perpetuou-se com a imagem do índio e da onça. Na ocasião da comemoração do quarto centenário do falecimento do jesuíta, foi inaugurado em Santos, São Paulo, um conjunto escultórico, homenageando Anchieta e a sua participação no Brasil Colônia. A obra, de autoria do escultor italiano radicado no Brasil, Caetano Fraccaroli (1911-1987), foi inaugurada em 25 de janeiro de 1961.



FIGURA 159 – Visão geral do conjunto escultórico do artista Caetano Fraccaroli, em Santos, SP. Fotografia de J. C. de Carvalho<sup>86</sup>

A imagem apresenta composição semelhante às demais apresentadas na iconografia de José de Anchieta, com a rendição do índio e da onça, e um crucifixo na mão. Entretanto, há um detalhe que a diferencia: uma lira. O instrumento apresenta monograma com a letra *M*, uma associação direta com a Virgem Maria. A lira é tradicionalmente um atributo de Orfeu, que encantou as bestas e as transformou, moveu árvores e pedras por onde passou. O escultor associou, sem dúvida alguma, José de Anchieta a Orfeu, fundamentado nos textos clássicos, na iconografia do religioso e na cronística colonial. O Evangelho, na oratória do jesuíta, soou como a melodia de Orfeu que encantou e transformou as bestas coloniais, os índios-tigres, ou índios-onças.

Como síntese iconológica, o índio e a onça são as duas facetas arquetípicas do nativo colonial: o lado positivo e humano, o lado negativo e bestial. Nessa interpretação, o indígena fez parte do repertório do bestiário colonial e foi metamorfoseado, - pelo amor, fé e conversão - pelos missionários da Companhia de Jesus.

<sup>86</sup> Disponível em <http://www.panoramio.com/photo/19836783> acesso em 04/09/13



### 3.3.1.5 Os animais na cruz grega

Neste item daremos continuidade à análise e interpretação dos quatro painéis que se encontram no eixo central do teto da sacristia, e formam a cruz grega: o de S. Francisco de Borja, S. Stanislaw Kostka, S. Luis Gonzaga, S. Francisco Xavier, e que têm, como motivo central, o de S. Ignácio de Loyola.

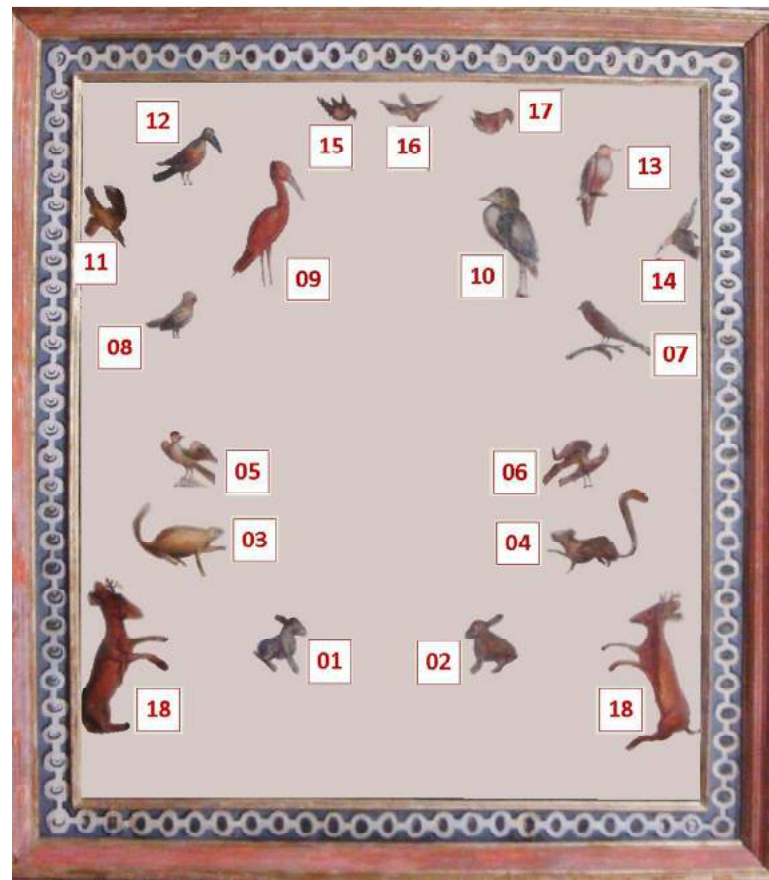
No conjunto foi pintada uma série de animais pertencentes à fauna local e do continente americano, alguns também presentes na Botica dos jesuítas, bestiários medievais, e de caráter simbólico no cristianismo. Ressaltamos que se trata de uma pintura naturalista de caráter artístico e não científico, e mesmo assim, foi possível a identificação de 46 exemplares ali retratados. Para termos melhor visualização deste contingente representativo, apresentamos como exemplo os painéis de S. Luis Gonzaga de duas formas: a real e somente com os animais.













FIGURA 160 – Painéis do jesuíta S. Luis Gonzaga, real e apenas com os animais. Fotografia e tratamento de imagem de Belinda Neves








Desta forma, podemos verificar o quanto é diversificado o repertório animal no conjunto, e apresentaremos a seguir a sua identificação pela semelhança estética.

Painel de S. Luis Gonzaga:



|    |   |   |
|----|---|---|
| 01 |  | Chinchila ( <i>Chinchila chinchila</i> )        |
| 02 |  | Tapiti ( <i>Sylvilagus brasiliensis</i> )       |
| 03 |  | Cão-da-pradaria ( <i>Cynomys ludovicianus</i> ) |










|    |   |  |
|----|---|--|
| 04 |    | Serelepe ( <i>Sciurus Aestuans</i> )   |
| 05 |    | Pica-pau-anão-de-pescoço-branco<br>( <i>Picumnus spilogaster</i> )               |
| 06 |    | Faisão-hume ( <i>Symaticus humiae</i> )  |
| 07 |    | Possivelmente seja o Trinca-ferro ( <i>Saltator similis</i> )                    |
| 08 |   | Não foi possível a identificação deste exemplar                                  |
| 09 |  | Guará ( <i>Eudocimus ruber</i> )<br>Exemplar do gênero feminino                  |
| 10 |  | Garça-azul-brasileira ( <i>Egretta caerulea</i> )<br>Exemplar do gênero feminino |
| 11 |  | Marreca-cabocla ( <i>Dendrocygna autumnalis</i> )                                |

|    |   |  |
|----|---|--|
| 12 |    | Tucano-de-bico-preto ( <i>Ramphastos vittelinus ariel</i> )                |
| 13 |    | Pica-pau-do-campo ( <i>Colaptes campestris</i> )                           |
| 14 |   | Não foi possível a identificação deste exemplar                            |
| 15 |  | Não foi possível a identificação deste exemplar                            |
| 16 |  | Não foi possível a identificação deste exemplar                            |
| 17 |  | Não foi possível a identificação deste exemplar                            |
| 18 |  | Cervo, atributo da deusa Diana (Lua)<br>Dois exemplares do gênero feminino |

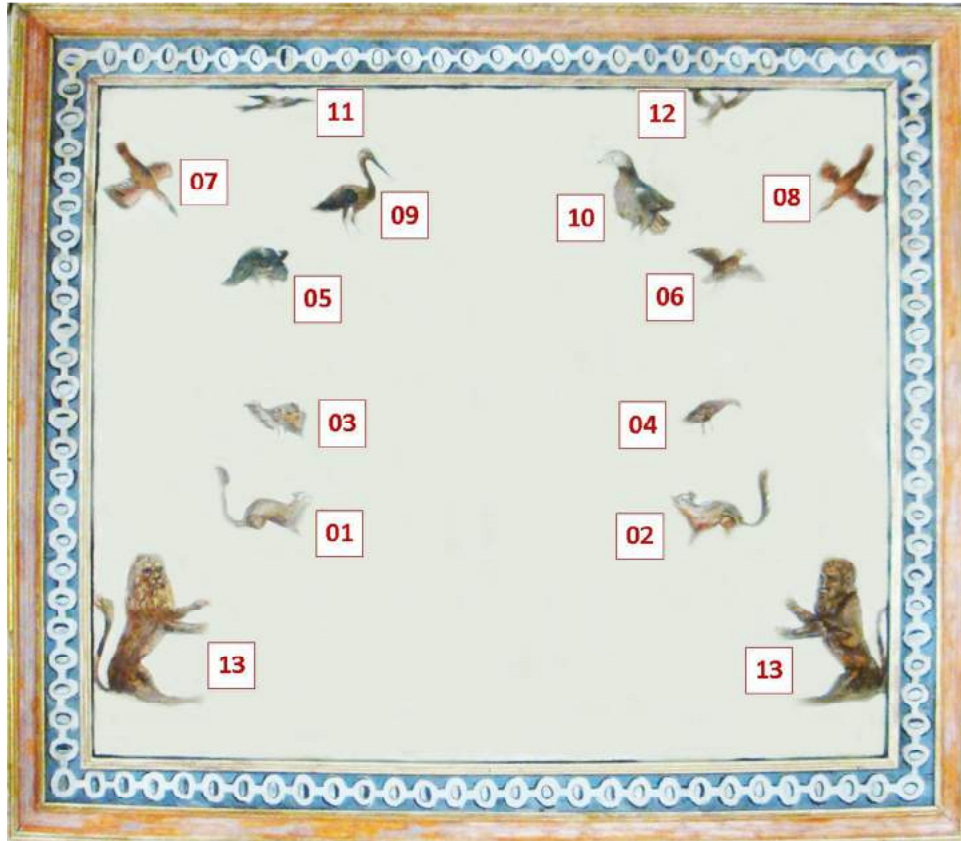










|    |   |   |
|----|---|---|
| 04 |    | Suçuarana ( <i>Puma color</i> )   |
| 05 |    | Jacu-de-estalo ( <i>Neomorphus geoffroyi</i> )  |
| 06 |    | Possivelmente seja o Falcão-peregrino ( <i>Falco peregrinus</i> )   |
| 07 |    | Possivelmente seja o Tuim ( <i>Forpus Coelestis</i> ) ou Marianinha-de-cabeça-preta ( <i>Pionites melanus ceperatus</i> ) |
| 08 |   | Possivelmente seja o Sanhaço ( <i>Traupis sayaga</i> )  |
| 09 |  | Guará ( <i>Eudocimus ruber</i> )<br>Exemplar do gênero masculino  |
| 10 |  | Garça-azul-brasileira ( <i>Egretta caerulea</i> )<br>Exemplar do gênero masculino   |
| 11 |  | Gaiivota-cozinheira ( <i>Larus dominicanus</i> )  |





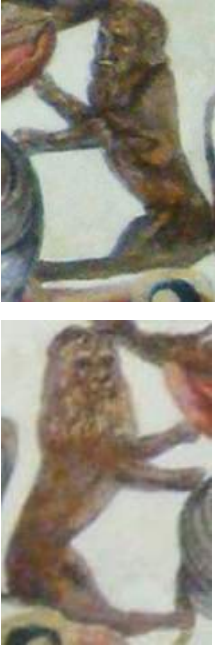
|    |   |   |
|----|---|---|
| 12 |    | Coruja-buraqueira ( <i>Athene cunicularia</i> )                             |
| 13 |    | Sabiá-laranjeira ( <i>Turdus rufiventris</i> )                              |
| 14 |    | Pica-pau-do-campo ( <i>melanerpes campestris</i> )                          |
| 15 |   | Possivelmente seja o Pica-pau-branco ( <i>melanerpes candidu</i> )          |
| 16 |  | Marreca-pé-na-bunda ( <i>Oxyria vittata</i> )                               |
| 17 |  | Irerê ( <i>Dendrocygna viduata</i> )  |
| 18 |  | Possivelmente seja um beija-flor (diversas espécies)                        |
| 19 |  | Atobá ( <i>Sula leucogaster</i> )   |
| 20 |  | Cervo, atributo da deusa Diana (Lua)<br>Dois exemplares do gênero masculino |

Painel de S. Francisco Xavier:



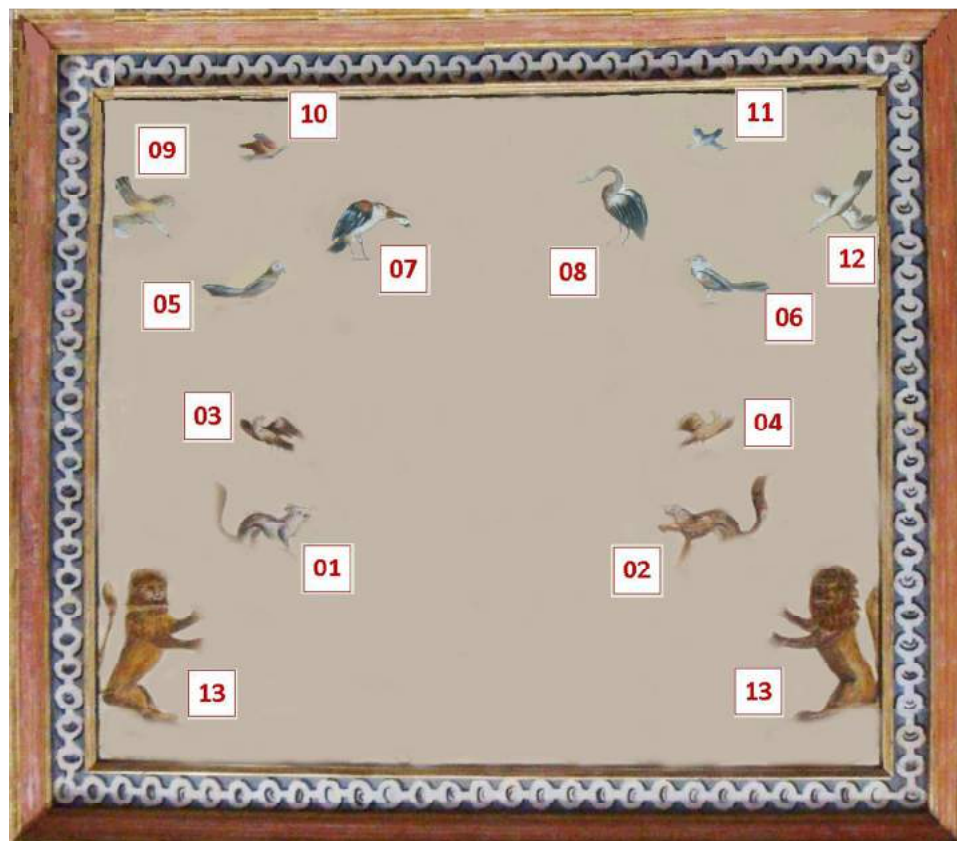
|    |   |                                 |
|----|---|---------------------------------|
| 01 |  | Fuinha ( <i>Master foina</i> )  |
| 02 |  | Raposa ( <i>Vulpes vulpes</i> ) |

|    |   |  |
|----|---|--|
| 03 |    | Pavãozinho-do-Pará ( <i>Eurypyga helias</i> )                              |
| 04 |    | Não foi possível a identificação deste exemplar                            |
| 05 |    | Pavão-azul ( <i>Pavo cristatus</i> )                                       |
| 06 |   | Sabiá-laranjeira ( <i>Turdus rufiventris</i> )                             |
| 07 |  | Guará ( <i>Eudocimus ruber</i> ) ou Flamingo ( <i>Phoenicoptus ruber</i> ) |
| 08 |  | Colhereiro-rosado ( <i>Ajaja-ajaja</i> )                                   |









|    |   |  |
|----|---|--|
| 09 |    | Cegonha ( <i>Ciconia ciconia</i> )   |
| 10 |    | Juriti ( <i>Leptotila sp.</i> )  |
| 11 |    | Possivelmente seja a Andorinha-de-bando ( <i>Hirundo rustica</i> )                           |
| 12 |  | Possivelmente seja um beija-flor (diversas espécies)   |
| 13 |  | Leão, atributo do deus Apolo (Sol)<br>Dois exemplares:<br>gênero masculino e gênero feminino |


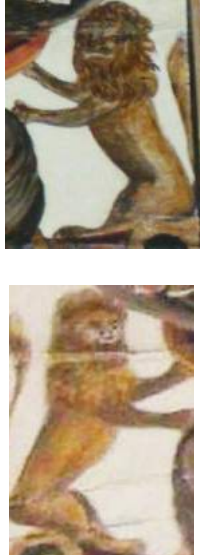


Painel de S. Francisco de Borja:



|    |   |  |
|----|---|--|
| 01 |  | Raposa-do-campo ( <i>Lycalopex vetulus</i> )     |
| 02 |  | Doninha-amazônica ( <i>Grammogale africana</i> ) |
| 03 |  | Rolinha-vaqueira ( <i>Uropelia campestris</i> )  |

|    |   |   |
|----|---|---|
| 04 |    | Rolinha-picuí ( <i>Columbina picui</i> )                            |
| 05 |    | Possivelmente seja o sabiá-do-barranco ( <i>Turdus leucomelas</i> ) |
| 06 |    | Possivelmente seja o sabiá-una ( <i>Platycichla flavipes</i> )      |
| 07 |   | Urubu-rei ( <i>Sarcorhamphus papa</i> )                             |
| 08 |  | Ganso-do-Orinoco ( <i>Noechea jubata</i> )                          |
| 09 |  | Suiriri ( <i>Tyrannus melancholicus</i> )                           |
| 10 |  | Rolinha-roxa ( <i>Columbina talpacoti</i> )                         |
| 11 |  | Gavião-azul ( <i>Leopternis schistacea</i> )                        |

|    |   |  |
|----|---|--|
| 12 |  | Possivelmente seja a Garça-boiadeira ( <i>Bubulcus ibis</i> )                                |
| 13 |  | Leão, atributo do deus Apolo (Sol)<br>Dois exemplares:<br>gênero feminino e gênero masculino |

O repertório de animais no teto da sacristia é amplo e rico, e deixa clara a intenção dos padres de registrar as espécies e o vasto repertório da fauna americana. No rol de aves é possível identificar o tucano, o guará, a cegonha, o ganso, a andorinha, pavão, pica-pau, e tantos outros. Nas demais espécies, o serelepe, a doninha, a chinchila, a preá, a onça suçuarana.

O cão-da-pradaria é mais comum na América Central e América do Norte, e dificilmente poderia ser encontrado no Brasil. Por sua vez, e o ganso-do-Orinoco é encontrado na América do Sul e Central, mas apenas em algumas regiões no Brasil. É possível que algum jesuíta pintor que participou da execução do teto da sacristia tenha estado naquelas regiões, pois a pintura destes animais dificilmente poderia ser feita apenas por descrição, haveria necessidade de conhecê-los para que ali fossem retratados.

O contingente pode ser abordado sob vários aspectos, e iniciamos com base nas características comuns aos quatro painéis. Observamos que ali estão os animais mitológicos (Cervo/Diana e Leão/Apolo), nas respectivas representações da lua e sol, o masculino e feminino. Pela vertente alquímica, estão presentes os princípios fixos (animais terrestres) e os princípios voláteis (pássaros e aves).

Cada um dos animais tem a sua função diante do conjunto e ali estão igualmente presentes os inimigos naturais que compõem a cadeia alimentar e o ciclo da natureza. Compondo o repertório simbólico, os animais virtuosos e os viciosos; os que caminham em direção ao fundo da terra, os que voam nas grandes altitudes, promovendo a unidade do Orbe.

O urubu, um animal necrófago, auxilia a natureza na eliminação dos dejetos na sua decomposição orgânica. Embora seja, por muitas vezes, considerado um animal demoníaco, tem a sua outra faceta arquetípica simbolizando a limpeza e purificação. Imaginando o bestiário alquímico customizado na América, esse seria um bom representante da Nigredo, uma vez representada pelo corvo, um animal de plumagem negra, mas igualmente necrófago.

O cão-da-pradaria é um animal que cava profundos túneis para dentro da terra. É um roedor, mas late como um cão, o que lhe confere as antigas características dos híbridos fantásticos a um animal real. Por sua vez, a doninha, embora seja igualmente um animal roedor, é um caçador de serpentes o que lhe confere a virtude simbólica de vencer os vícios demoníacos. Neste rol estão o ganso, o flamingo, o gavião, a águia e a garça, todos igualmente caçadores de serpentes.

A tradicional simbologia animal parece ter sofrido uma possível customização ou ressignificação em virtude do contato com novas espécies: “Pretendeu-se reconhecer, na vida real, o fabuloso pelicano do bestiário no flamingo, devido ao fato de essa ave soltar uma espécie de secreção sanguínea pela boca”. (FONSECA, 2011, p. 165) O pelicano é um conhecido símbolo cristão que, ao bicar o próprio peito, restabelece a vida de seus filhotes com o seu sangue, uma associação simbólica com o sangue de Cristo.

No bestiário alquímico o pelicano tem a sua função, ora representando o vaso de circulação, ora antecedendo à fase simbólica da fênix (a natureza úmida destruída pelo fogo). O sangue do pelicano é “o escarlate do imperador da nossa arte, com o qual cobre a rainha de saúde e a púrpura com a qual os metais frios e imperfeitos se aquecem e se tornam completos”. (SANTOS, 2012, p.417) Embora o pelicano não esteja presente no bestiário identificado no templo dos jesuítas, não descartamos a possibilidade de que esteja ali ressignificado, através do guará ou flamingo, compondo o conjunto alegórico e emblemático das pinturas do teto.

Outro exemplar que nos chama a atenção é a coruja-buraqueira, que está retratada quase de costas para os demais elementos do conjunto, mas não totalmente a ponto de impedir a sua identificação. A coruja representou, por muito tempo, a escuridão ou ausência de luz pelo hábito noturno, a morte, e por isso, foi um dos símbolos de Satã, o Príncipe das Trevas. O fato de estar praticamente de costas, como que em sentido contrário à luz, demonstra que

essa era a intenção simbólica dos jesuítas na sua representação, pois “graças ao misericordioso coração do nosso Deus, o sol que nasce do alto nos visitará, para iluminar os que vivem nas trevas e na sombra da morte”. (Lc 1,78-79)

A coruja nos auxilia a exemplificar como se processa a cadeia alimentar nas pinturas do teto, pois os roedores em geral fazem parte da sua alimentação e, por sua vez, esta pertence à alimentação dos gaviões e falcões. Essa é mais uma das características que nos permite visualizar as pinturas do teto em constante movimento.

É amplo o repertório simbólico atribuído aos pássaros e aves. O guará, também de plumagem púrpura, é retratado por S. José de Anchieta como ave marinha que se alimenta de caranguejos e passa por uma perpétua metamorfose, “pois na primeira idade cobre-se de penas brancas, que depois se transformam em côr de cinza, e, passado algum tempo tornam-se segunda vez brancas, de menos alvura todavia das da primeira; por fim ornam-se de uma côr purpúrea lindíssima”. (ANCHIETA, 1933, p.124) De acordo com os biógrafos do jesuíta Anchieta, os guarás tinham o hábito de obedecê-lo.

Para Gerd Heinz-Mohr, em *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*, a cegonha, da mesma forma que o íbis e o falcão, por serem exterminadores de serpentes, foram considerados antidemoníacos. Complementa o autor essa teoria dizendo que “como ave de arribação que retorna, a cegonha é igualmente símbolo da Ressurreição”. (HEINZ-MOHR, 1994, p.84)

Entre os pássaros identificados possivelmente está o beija-flor, que, apesar de não estar nitidamente visível, assemelha-se a essa espécie pelo seu formato e posicionamento das asas. Também chamado colibri, o referido pássaro alimentou a cronística colonial pelas características fantásticas que lhe foram atribuídas. Os padres da Companhia de Jesus, assim como os colonos do Brasil, acreditavam no seu potencial de metamorfose a partir da borboleta. Padre Fernão Cardim refere-se ao beija-flor como Guainumbig, Guaracigá e Guaracigaba, nomes indígenas na região das Américas, e complementa que “nas Antilhas lhe chamão o pássaro resuscitado, e dizem que seis mezes dorme e seis mezes vive”. (CARDIM, 1925, p.52) Identificamos igualmente o pavão e pavãozinho-do-Pará, que “os cristãos viam aí um símbolo da ressurreição dos corpos. A isso acrescia a explicação de Santo Agostinho, segundo a qual a carne do pavão seria incorruptível”. (HEINZ-MOHR, 1994, p.279)

O repertório simbólico do bestiário na cruz grega não se esgota neste texto, mas dialoga de forma complementar aos demais fatores simbólicos e emblemáticos do conjunto, que demonstram céu e terra em diálogo e constante movimento, perante a criação Divina.



### 3.3.1.6 Orfeu encanta as bestas

Após a identificação do contingente animal, passamos a dialogar com outro relevante elemento presente nos quatro painéis do teto, os músicos, conforme demonstramos na imagem a seguir:



FIGURA 161 – O músico e animais no painel de S.Stanislaw Kostka. Fotografia e tratamento de imagem de Belinda Neves

Partindo do conjunto no contexto natural do mesmo painel, observamos:



FIGURA 162 – Detalhe do músico com o contingente animal no painel de S. Stanislav Kostka. Fotografia de Belinda Neves

As mesmas características são pertinentes aos quatro painéis do eixo central em cruz. Interpretamos nesse conjunto a presença de Orfeu, promovendo o encantamento e dulcificação das bestas, conforme a vasta iconografia pertinente ao mito.

Nas pinturas do teto, quatro Orfeus estão representados nos quatro painéis com os seus respectivos atributos, poesia e música, conforme demonstramos a seguir:



FIGURA 163 – Os quatro Orfeus e seus atributos. Fotografia de Belinda Neves

Orfeu é um mito clássico que influenciou muitos poetas na Antiguidade, popularizando-se através da obra do poeta Ovídio (43 a.C.-17 d.C.) intitulada *Metamorfoses*, um dos autores estudados nas disciplinas de Retórica e Poética dos alunos e religiosos da Companhia de Jesus.<sup>87</sup>

Filho de Apolo e Clio (de Eagro e Calíope para outros), Orfeu teria recebido seu principal atributo, a lira, das mãos de seu pai Apolo que, por sua vez, recebera de Hermes em troca do caduceu. Com seu instrumento seria capaz de mover todos os reinos: mineral, vegetal e animal. Dulcificava e encantava os animais com sua voz e o som de seu instrumento.

A iconografia de Orfeu é ampla. O mito foi representado através de diversos gêneros artísticos (escultura, pintura, gravura, mosaico), sendo que este aparece não apenas com a lira, mas igualmente com violino e alaúde, atributos iconográficos da poesia e da música.

Para Édouard Schuré em *Os Grandes Iniciados – Esboço da História Secreta das Religiões*, Orfeu

<sup>87</sup> Previamente normatizado pelo *Ratio studiorum*, os Colégios enfatizaram as leituras de autores clássicos como Ovídio, Virgílio, Cícero, Horácio, entre tantos outros, tidos como fundamentais à sua formação e erudição.

foi o grande animador da Grécia sagrada, o vivificador de sua alma divina. Sua lira de sete cordas abrange o Universo. Cada uma delas corresponde a uma modalidade da alma humana, contém a lei de uma ciência e uma arte. [...] Orfeu seria o grande iniciador da Poesia e da Música, concebidas como reveladoras da verdade eterna. (SCHURÉ, 2006, p.177)

A relação entre a pintura e a poesia, *ut pictura poesis*, está novamente presente nas pinturas do teto, permitindo o diálogo e interação entre texto e imagem. Nos séculos XVI e XVII, esse conceito foi amplamente utilizado no discurso artístico, como recurso de interação entre as artes, uma vez que a pintura também deve ser interpretada na sua abrangência poética. Assim apresenta-se nas pinturas do teto da sacristia dos jesuítas, com um amplo contingente metafórico, que analisamos a partir da obra de Ovídio.

A saga de Orfeu é contada nos *Livros X e XI de Metamorfoses* (2003, pp.201-223) e distingue as relações entre o amor e o ódio, assim como as esferas que compreendem a terra, o inferno e o céu, na sua abrangência conceitual e filosófica.

O *Livro X* relata a história de amor entre Orfeu e Eurídice. Nesta, Eurídice é picada por uma serpente e morre. Desolado com a morte de sua amada, Orfeu desce ao reino dos mortos com sua lira e convence Hades a recriar a vida de sua esposa. Entretanto, haveria uma condição: no trajeto de volta, Orfeu não poderia olhar para trás. A trajetória de retorno se inicia, mas, com medo de que Eurídice tropeçasse, Orfeu olha para trás e a amada desaparece, morrendo pela segunda vez. Orfeu por sete dias chorava, não se alimentava, era só tristeza. Rejeitou qualquer outra mulher para esposa. Anos depois, em uma colina, com sua lira e seu canto, moveu e encantou as pedras, as árvores e os animais. Era um conjunto harmônico que dulcificava e harmonizava a todos.

O *Livro XI* relata a morte de Orfeu. Enquanto a doce melodia emanava do alto da montanha, as bacantes enfureciam-se com a sonoridade. Estas tentaram de todas as formas, aos gritos, interromper a melodia. Não conseguindo, partiram para o ataque e o mataram. O corpo de Orfeu foi esquartejado, e sua cabeça atirada ao rio Hebron, juntamente com a lira. Mesmo assim, ainda sussurrava poucas palavras e o nome de Eurídice, e a lira tocava sons de lamento. Na correnteza do rio, uma serpente tentou investir contra sua cabeça, mas foi impedida por Apolo. “Mas Baco exigiu castigo para tanto mal. Lamentando a perda de seu cantor, confinou aquelas mulheres, todas aquelas que viram o assassinato, numa floresta, amarrou seus pés com raízes e as empurrou bem fundo para dentro da terra”. (OVIDIO, 2003, p.223) As cascas das árvores começam a cobrir seus corpos e as mulheres foram-se transformando irremediavelmente em carvalhos.



Orfeu liberta-se do sofrimento. “A alma de Orfeu fugiu para dentro da terra, e chegou aos lugares pelos quais já havia passado anteriormente. Perambulando pelos campos dos abençoados, encontrou Eurídice, e a tomou em seus braços”. (OVIDIO, 2003, pp.222-223) Este seguiria um pouco à frente de sua amada, mas agora poderia olhar para trás.



FIGURA 164 – Mosaico romano com Orfeu e as bestas. Archeological Museum, Turquia. Fotografia: Autor não identificado<sup>88</sup>



FIGURA 165 – *O doce canto de Orfeu dulcifica as feras*. Edição de *Metamorfoses*, de Ovídio, Amsterdam, 1606. Gravura de Antonio Tempesta (1555-1630)<sup>89</sup>

<sup>88</sup> <http://viticodevagamundo.blogspot.com.br/2011/12/orpheus-and-animals-ancient-mosaics.html> acesso em 05/08/13



FIGURA 166 – Orfeu encantando as bestas com sua música. Gravura de Peregrino da Cesena (1490-1520)<sup>90</sup>

Observamos alguns exemplos da iconografia de Orfeu com os três instrumentos: lira, violino e alaúde, pertinentes aos exemplares identificados nas pinturas do teto.

Orfeu, como mito, passa a ter uma gama de admiradores e seguidores que transcendem os textos poéticos. Foi cultuado no templo de Apolo, em Delfos, e daria origem ao orfismo, uma tradição religiosa ainda hoje estudada e focada nos mistérios órficos. Ao mesmo tempo, estabeleceu diálogos com o judaísmo e os primórdios do catolicismo. Assim, a amplitude da temática impossibilita que seja esgotada neste texto.

A comparação do mito de Orfeu com Jesus Cristo é antiga e culminou em vários textos de filósofos e historiadores. “Para fundamentar essa retomada do antigo mito, pensou-se na idéia da imortalidade da alma, que se encontrou prefigurada junto aos pagãos, e se constatou certa influência dos mistérios órficos sobre o cristianismo”. (HEINZ-MOHR, 1994, p.266)

Ancorado nos princípios do amor incondicional, na visão harmônica e organizadora universal, no sacrifício e martírio, Cristo substituiria Orfeu gradativamente, no cristianismo primitivo.

<sup>89</sup> Disponível em <http://nathanflis.com/portfolio-item/art-collection/> acesso 02/10/13

<sup>90</sup> Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/28.97.99> acesso em 20/08/13



Esclarece Jean-Michel Roessler, em *Imagens de Orfeu na arte judaica e cristã*<sup>91</sup>, que

os Padres da Igreja – em especial Clemente de Alexandria e Eusebio de Cesarea –, que estão na origem dessa aproximação entre a palavra de Orfeu e a Palavra de Deus, se serviram precisamente da figura de Orfeu cantor, poeta e músico para explicar aos gregos quem é Deus e como se exerce a atividade de sua palavra. (ROESSLI, 2009, p.189, tradução nossa<sup>92</sup>)

Orfeu, ao descer ao reino de Hades para resgatar Eurídice, assemelha-se a Jesus Cristo que, Ressuscitado, desce ao inferno e resgata Adão e Eva. Por sua vez, a Palavra de Cristo seria a iluminação e possibilidade da salvação das almas dos pagãos e pecadores. Tanto Orfeu, como Jesus, vivenciaram os três mundos: o inferno, a terra e o céu. “Orfeu era, aos olhos dos antigos, um teólogo por excelência, o professor dos mistérios que assegurava a salvação dos homens e, mais importante, o intérprete dos deuses”. (REINACH, 1914, p.7, tradução nossa<sup>93</sup>)

Gradativamente Orfeu e Jesus Cristo estreitam os laços através da arte e religiosidade. Com o Renascimento, a mitologia clássica foi reavivada, estabelecendo novos diálogos e influenciando, posteriormente, a retórica e o discurso artístico da Companhia de Jesus. Nas pinturas do teto da sacristia, a iconologia nos permite interpretar igualmente a metáfora de Orfeu em camadas, como a elaboração de uma obra pictórica.

A efetiva ação dos jesuítas como agentes da Contrarreforma, objetivando a expansão da Fé Católica através da catequese e instrução (Missões, Colégios e Noviciado), seria o novo caminho para a salvação dos ateus e pagãos nos quatro continentes, uma ação efetiva para conter a expansão do protestantismo, a religião islâmica e os diversos cultos praticados no Oriente.

As missões jesuítas nas Américas não foram diferentes. Os diversos grupos indígenas que habitavam o continente americano eram considerados desprovidos de cultura e leis ‘aos moldes europeus’, e legítimos representantes de uma boa gama de vícios (antropofagia, vida desregrada, alcoolismo e luxúria). A mudança de hábitos urgia, pela catequese, visando à transformação do território colonial.

<sup>91</sup> *Imágenes de Orfeo en el arte judío y Cristiano*. In: *Orfeo y la tradición orfíca: un reencontro*, Madrid, 2009.

<sup>92</sup>“Los Padres de la Iglesia – en especial Clemente de Alejandría y Eusebio de Cesarea -, que están en el origen de esta aproximación entre la palabra de Orfeo y la Palabra de Dios, se servirán precisamente de la figura de Orfeo cantor, poeta y músico para explicar a los griegos quién es Dios y cómo se ejerce la actividad de su Palabra.”

<sup>93</sup>“Orpheus était, aux yeux des anciens, le theologien par excellence, l’instituer des mystères qui assuraient le salut des homes et, chose essentielle, l’interpète dès dieux.”

Partindo do princípio de que o homem pode evoluir através de continuada instrução e da Fé Católica, saindo de um estado mental quase bestial para outro iluminado, essa transformação ou metamorfose pode novamente ser interpretada como a transmutação alquímica e filosófica do chumbo (ignorância e ateísmo) no ouro (conhecimento e iluminação). Neste caso, o simbolismo do ouro, um metal solar, pode ser ainda mais abrangente: Apolo era um deus solar, da mesma forma que Orfeu e Jesus Cristo. O ouro, um metal incorruptível, é a verdadeira junção do corpo com o espírito, o estado de consciência e iluminação que interliga o humano com o divino.

Portanto, Orfeu seria, por esse princípio, a própria Obra alquímica nas suas etapas, quando encanta e dulcifica as bestas com o seu canto e o som de sua lira. O animal, neste caso, deve ser interpretado de forma arquetípica – uma faceta do homem selvagem, rudimentar e instintivo – ainda desprovido de fé e conhecimento, mas propenso à salvação de sua alma.

Muitos outros aspectos da saga de Orfeu permitem a associação simbólica entre Jesus Cristo e os religiosos da Companhia de Jesus. As diversas tentativas das bacantes em interromper o canto de Orfeu são alusivas à perseguição sofrida por Jesus e seus seguidores, no que tange à Palavra e expansão da Igreja. Oportunamente, são igualmente alusivas às sangrentas batalhas travadas entre protestantes e cristãos, o que culminou no martírio de muitos jesuítas, entre esses, P. Ignácio de Azevedo (1527-1570), Ir. Bento de Castro (1543-1570) e P. Pedro Dias (1517-1571), também retratados no teto da sacristia.

Após o martírio e esquartejamento, a cabeça de Orfeu e a sua lira que seguiam pelo rio Hebron ainda emitiam sons, palavras e lamentos. Uma grande metáfora à fundamentação e ao estabelecimento da Igreja Católica a partir do sangue de seus mártires, que ali ecoa após a morte.

Um bom exemplo disso, ocorrido no Brasil em 1555, foi a morte dos Irmãos Pedro Correa e João de Sousa, flechados pelos índios e cujos corpos ficaram à disposição dos animais no local do martírio. Na ocasião, S. José de Anchieta (1534-1597), ao relatar em suas cartas o ocorrido, conclui dizendo que “a nós outros, muita consolação nos causou sua morte e pedimos outra semelhante ao Senhor, e agora cremos que quer fundar aqui sua Igreja, pois lavra pedras desta maneira para o fundamento”. (ANCHIETA, 1933, p.76)

Verdadeiros agentes transformadores através da expansão do catolicismo, os soldados de Cristo compunham um verdadeiro exército de Orfeus, atuantes em todos os seguimentos da Companhia de Jesus, nos quatro continentes.

Entretanto, na catequese dos indígenas essa associação entre Orfeu e os missionários jesuítas fica mais evidente em virtude da distância entre os dois extremos (vício/virtude, chumbo/ouro). A cronística colonial é riquíssima quanto aos hábitos indígenas e a dificuldade dos religiosos diante da sobreposição cultural e mudança de paradigmas.

No texto onde nos referimos sobre a onça e o tigre na iconografia do jesuíta José de Anchieta (item 3.3.1.4), informamos a sua capacidade de comunicação com os animais, através da língua indígena. Ainda no referido texto, o conjunto escultórico de Caetano Fracaroli apresentava o religioso com uma lira a seus pés, o que interpretamos ser a lira de Orfeu. Entretanto, outros fatores nos conduzem a visualizar em Anchieta aquele mito.

Após a morte do referido Padre, vários processos foram abertos visando à sua beatificação e posterior canonização, igualmente oportunizando as biografias escritas pelos religiosos da Companhia de Jesus. No século XVIII, em comemoração à obtenção do título de Venerável, P. Francisco de Almeida – professor de Retórica e Poética no Colégio da Bahia – organizou uma série de textos entre os alunos para futura publicação, logo intitulada *Orfeu brasílico ou Exímio Harmosta do Mundo Elemental, o Venerável Padre José de Anchieta, Taumaturgo do Novo Mundo e Apóstolo do Brasil...* Reconhecia-se, portanto, P. Anchieta como Orfeu. Não foi o único, mas um notável representante do ‘conjunto da obra’: o sucesso da catequese pelos religiosos da Companhia de Jesus e modelo de missionário no Brasil Colonial.

Nas pinturas do teto da sacristia os quatro Orfeus estão posicionados nos painéis dos representantes dos Missionários (S. Francisco Xavier), dos Estudantes (S. Luis Gonzaga), dos Noviços (S. Stanislaw Kostka), e da Companhia de Jesus em Roma (S. Francisco de Borja), os efetivos pilares da sua atuação. Partindo do ensino e cristandade como ferramentas de erudição, transformação e iluminação do indivíduo, essa constante lapidação pode ser interpretada, inicialmente, dentro da própria Companhia de Jesus, quando um integrante repassa seus conhecimentos ao outro, e igualmente o acesso aos *Exercícios espirituais* de S. Ignácio de Loyola, seu fundador.

Os simbólicos Orfeus da Companhia, mestres de múltiplos saberes e notáveis oradores, exerceram influência em todas as áreas. Como Confessores régios, influenciaram a monarquia, a nobreza, e até a Igreja em Roma. O crescimento da Companhia de Jesus e o poder adquirido ao longo de sua atuação foram igualmente interpretados com apreensão e, posteriormente, fruto de rejeição até a sua efetiva Supressão em 1773. Como Orfeus simbólicos, os jesuítas também foram atingidos, metaforicamente, pelas bacantes...

A lira de Orfeu, instrumento de sete cordas, possivelmente possa estar presente de forma simbólica, quando cada corda constitui uma das sete fileiras dos painéis:

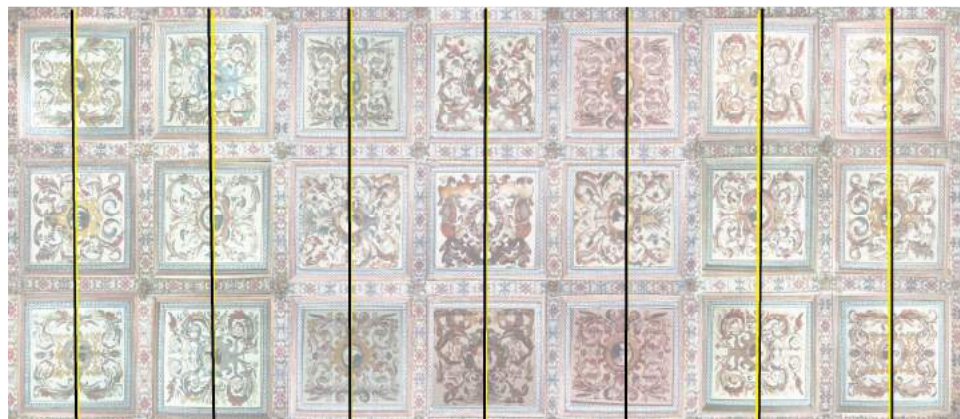


FIGURA 167 – A lira simbólica. Ilustração de Belinda Neves

No período colonial, as artes tiveram significativa importância como elemento de aproximação entre o gentio e o missionário estrangeiro. A música e a dança, fortemente presentes no universo indígena, passaram a dialogar com o universo católico, incentivado pelos religiosos, “e por isso promoveram o canto e a música para afeiçoar os índios ao Cristianismo e para fixar à roda duma igreja ou escola contra o maior obstáculo à civilização nascente, que era o nomadismo ancestral”. (LEITE, 2008, p.59)

Informa Serafim Leite em *Artes e Ofícios dos jesuítas no Brasil* que o ensino jesuítico mesclava-se às cantigas portuguesas, à missa rezada em tupi, as procissões com as ladainhas cantadas e a cruz carregada. Esclarece o autor que

nenhuma outra satisfaz tanto a esta gente como a doçura do canto: nele põe a felicidade humana. Chegou a ser opinião de Nóbrega que era um dos meios com que podia converter-se a gentildade do Brasil, a doce harmonia do canto; e por esta causa ordenou se lhe pusessem em solfa as orações e documentos necessários de nossa santa Fé, porque à volta da suavidade do canto entrasse em suas almas a inteligência das coisas do céu. (LEITE, 2008, p.60)

A prática iniciada na Bahia logo seria multiplicada em São Vicente e, posteriormente nas demais aldeias onde atuavam os missionários da Companhia de Jesus<sup>94</sup>. Relata ainda o

<sup>94</sup> Relata Serafim Leite que “os ensinamentos mais explícitos dos Jesuítas sobre o ensino da música e do canto, foram: o do Visitador Cristóvão de Gouveia (1586), ordenando que em todas as aldeias do Brasil, com a catequese e a escola elementar de ler e escrever, se ensinasse também a cantar os meninos mais hábeis” (LEITE, 2008, pp.62-63). A prática foi igualmente incentivada por P. Antonio Vieira nas missões do Maranhão e Para, e no Seminário de Belém de Cachoeira, na Bahia, foi instituída uma escola de solfa e de instrumentos musicais.

autor (idem, p.60) que o P. Luis Figueira (companheiro de P. Francisco Pinto nas missões junto a serra de Ibiapaba) utilizou-se fortemente do canto e da dança nas missões, a pedido dos próprios índios, que desejavam aprender a ler e a cantar, conforme outros já doutrinados.

As crianças tinham maior facilidade no aprendizado e “com isto domesticamos muitos meninos, que dantes fugiam de nós, e alguns que estavam em suas roças me vieram dizer que queriam aprender o que eu ensinava aos outros, e muitos diziam resolutamente que se haviam de ir conosco, fugindo de seus pais ou após nós”. (FIGUEIRA *apud* LEITE, 2008, p. 61) O ato de ‘domesticar’ associa novamente o indígena a uma condição animalesca, bestial.

A história das artes no Brasil há de considerar a relevância da atuação dos jesuítas para a sua difusão em várias linguagens, da mesma forma que o cristianismo ao longo da história da humanidade. “Não há dúvida que a música achou no Brasil terreno propício. Generalizou-se com rapidez, surgiram vocações musicais, e houve mestres seculares que serviram de cantores, músicos e organistas nas Igrejas da Companhia, que possuíam órgãos magníficos para o tempo”. (LEITE, 2008, p.62)

Ressalta Serafim Leite que “nenhum padre foi cantor ou músico por ofício”. (id., *ibid.*) Mas a formação jesuítica incluía um vasto repertório erudito que propiciava aos ‘Orfeus’ missionários o amplo diálogo e sucesso através das linguagens artísticas. Dentre os que se destacaram nos primórdios da colonização, estão os “Padres Leonardo Nunes (primeiro regente de coro), João de Azpicuelta Navarro e Salvador Rodrigues para os elementos indígenas e António Rodrigues, o ‘Orfeu brasílico’, mais que todos insigne, como mestre e organizador de coros”. (idem, p.64) Como P. Francisco de Almeida viu em Anchieta o Orfeu brasílico, Serafim Leite conferiu ao P. António Rodrigues a mesma qualificação. Não eram os jesuítas os neo Orfeus?







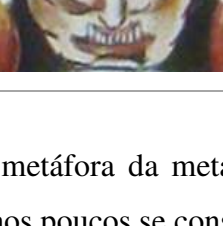
Nas pinturas do teto podemos ainda observar que os mesmos elementos decorativos que são alusivos aos sete metais e os respectivos planetas correspondentes, dialogam igualmente com as outras artes além das já mencionadas, poesia e música.

Nas duas extremidades do teto (ferro e cobre) identificamos a possível existência de dois tensores de instrumento de corda, cuja interpretação sugere a presença do monocórdio.

Na sequência, é possível identificar nos quatro painéis que compõem o eixo central (onde estão retratados os quatro Orfeus), a presença de quatro gêneros teatrais: comédia, drama, tragédia e tragicomédia.

No painel referente à S. Ignácio de Loyola, identificamos a ópera. A seguir, os referidos painéis com os elementos:



| N | Imagem  | Metal    | Gênero artístico                | Painel                |
|---|---|----------|---------------------------------|-----------------------|
| 1 |    | Ferro    | Tensores do Monocórdio (Música) | S. Jacob Kisai        |
| 2 |    | Cobre    |                                 | Ir. João de Sousa     |
| 3 |    | Chumbo   | Tragicomédia                    | S. Francisco de Borja |
| 4 |  | Estanho  | Drama                           | S. Stanislaw Kostka   |
| 5 |  | Mercúrio | Tragédia                        | S. Luis Gonzaga       |
| 6 |  | Prata    | Comédia                         | S. Francisco Xavier   |
| 7 |  | Ouro     | Ópera                           | S. Ignácio de Loyola  |

A metáfora da metamorfose/transformação/transmutação da matéria humana através das artes aos poucos se consolida na relação entre Orfeu e as missões jesuíticas, fundamentada novamente no amadurecimento dos metais vis em direção ao ouro.

A possível presença do monocórdio nas pinturas do teto possibilita um amplo diálogo entre o repertório da Antiguidade que se revela novamente presente na ciência e filosofia do século XVII:



FIGURA 168 – O monocórdio nas extremidades do teto. Ilustração de Belinda Neves

No século V a.C., Pitágoras (571 a.C.-490 a.C.) utilizaria o monocórdio para definir os intervalos musicais, estabelecendo a relação direta entre a matemática e a música, partindo de apenas uma corda. Pitágoras, como outros filósofos da Antiguidade, acreditava nos efeitos dos acordes musicais e suas influências na mente humana, nas conexões que se seguem entre o humano e o divino, as reflexões sonoras do universo sobre o homem terreno.

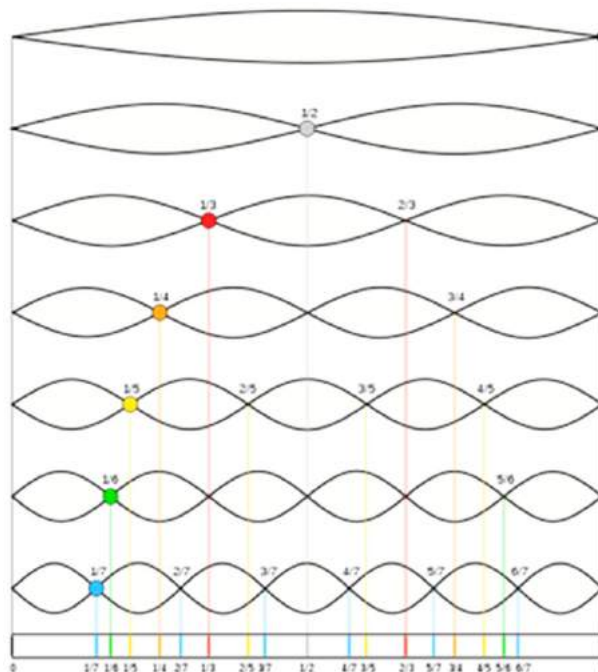


FIGURA 169 – Os intervalos musicais identificados por Pitágoras a partir do monocórdio<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moodswingerscale.svg> acesso em 21/10/14

O monocórdio igualmente inspirou matemáticos e físicos, como Euclides e Ptolomeu, estabelecendo as possíveis relações entre os intervalos musicais e a harmonia. A relação entre a matemática e o princípio da criação estreitava-se como uma forma de explicar não apenas numericamente a origem das coisas, mas o seu sentido lógico, claro, evidente, que foi amadurecendo ao longo do repertório científico e filosófico da humanidade.

Esclarece Jonathan Spence que

o papel central da matemática no pensamento da Igreja Católica foi enunciado por Tomás de Aquino no século XIII. Via-se como um admirável tópico inicial de estudos para jovens devido à sua metodologia, procedendo de uma coisa as suas propriedades, de forma direta, sendo assim a mais fácil e exata das ciências humanas. (SPENSE, 1986, p.160)

A partir do Renascimento, os ideais Humanistas mesclam-se aos fundamentos filosóficos e científicos da Antiguidade, o que justifica a presença de Orfeu, a matemática, os humores e temperamentos, em constante diálogo com a criação e a harmonia universal.

Em 1650 o jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680) apresenta o monocórdio junto a outros instrumentos na publicação *Musurgia universalis*. A obra de Kircher foi amplamente difundida entre os jesuítas da Companhia e estabeleceu a estreita relação entre a música e a matemática, além de apresentar e ilustrar os acordes dos cantos dos pássaros e as partituras. A obra é riquíssima e reflete o pensamento da época nas relações entre a música e os coros angelicais, a lira de Apolo, a ciência, a harmonia universal, a mitologia e a Igreja.



FIGURAS 170 E 171 – Ilustrações de *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher, 1650<sup>96</sup>, com o monocórdio entre os instrumentos e os acordes dos pássaros

<sup>96</sup> Disponível em [www.special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/nov2002](http://www.special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/nov2002) acesso em 11/12/14

No início do século XVII, o médico, astrólogo, matemático e alquimista Robert Fludd (1574-1637), que manteve contato com os jesuítas, escreveu em *Utriusque Cosmi Historia* a relação simbólica entre o monocórdio e a harmonia entre os planetas, o universo, os intervalos musicais em relação às distâncias planetárias. Segundo Fludd, pode-se entender a relação entre o macrocosmo e o microcosmo, e os princípios da criação pelas mãos de Deus.

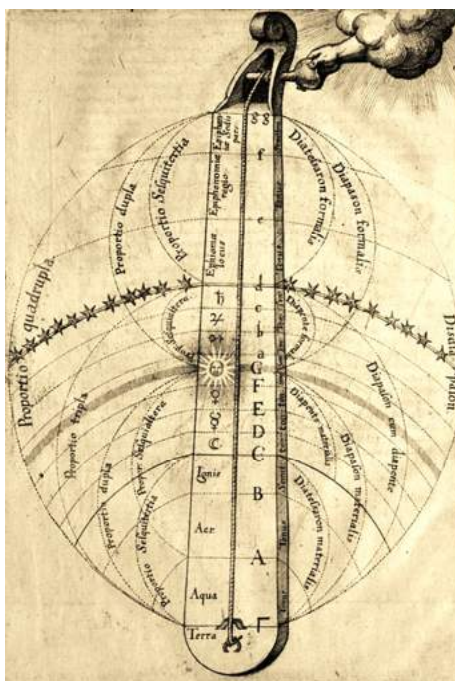


FIGURA 172 – O divino monocórdio de Robert Fludd<sup>97</sup>

Observamos na imagem que a mão de Deus, que movimenta um dos tensores do monocórdio, estabelece a relação direta na consonância entre o Universo (macrocosmo) e o Homem (microcosmo), assim como os princípios da Criação, que propiciam a harmonia entre todas as coisas.

Identificamos na imagem acima a presença dos quatro elementos (fogo, ar, água e terra), e também os planetas, representados pelos respectivos símbolos. Cada um desses elementos possui a sua consonância, a sua vibração, mediante a sua distância entre o celeste e o terreno. São os intervalos musicais do monocórdio divino, que matematicamente compõem a música universal e, conseqüentemente, influenciam os acordes terrenos. Por essa ótica, a música é, portanto, o reflexo da vibração cósmica que se estabelece entre todas as coisas criadas por Deus, no pensamento do século XVII.

<sup>97</sup> Disponível em [www.todoelordomundo.com/tag/harmoniamundi](http://www.todoelordomundo.com/tag/harmoniamundi) acesso em 11/12/14

Igualmente relevante nas artes coloniais foi o teatro, com os quatro gêneros representados no teto, sendo S. José de Anchieta considerado o principal taumaturgo de sua época. “O teatro dos jesuítas se destinava a um tríplice público: o indígena, a ser cristianizado; o colono, a ser reconduzido ao bom caminho e, finalmente, o estudante, a ser educado. Foi um teatro de propaganda por excelência”. (NUNES, 2013, p.101)

De acordo com Antonieta d’Aguiar Nunes, em *Conhecendo a História da Bahia*, “no trabalho da catequese dos indígenas os jesuítas se utilizavam de autos e pequenas peças teatrais. Foram eles que escreveram as primeiras peças de teatro que se representou no Brasil<sup>98</sup>”. (id., ibid.)

O teatro jesuítico apresentava uma variedade de linguagens: português, tupi e latim. Conforme João Adolfo Hansen “o latim era a língua obrigatória em todas as atividades; no teatro permitia-se o uso de português em diálogos dramáticos, mas não em tragédias e comédias”. Complementa, ainda, o autor que “em 1596, o Geral advertia o Provincial brasileiro de que as representações teatrais não estavam sendo feitas em latim”. (HANSEN, 2001, p.17) O uso da língua brasílica, o tupi, era um instrumento de aproximação e captação de público, fundamentais à catequese. Embora o teatro estivesse fundamentado na metodologia clássica, foram todos posteriormente regulamentados pelo *Ratio Studiorum*.

Para Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), o drama, entre todos os gêneros, é o que melhor representa a ação. Por sua vez, a tragédia “é a imitação de uma ação completa com princípio, meio e fim, ação que deve comportar certa extensão. Seu objetivo é a catarse, ou mais exatamente obter, provocando a compaixão e o temor, a purificação da emoção teatral”. (ARISTOTELES, 2007, p.13)

Focando o teatro como poesia e estratégia de imitação, Aristóteles compreende que “a mesma diferença distingue a tragédia da comédia; uma propõe-se a imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade”. (idem, p. 27) Essa estratégia foi utilizada pelos jesuítas nos modelos representativos dos vícios e virtudes no teatro, quando os indígenas encenavam os próprios vícios e podiam visualizá-los como tal.

---

<sup>98</sup> A autora, baseando-se em Lothar Francisco Hessel e Georges Readres, informa as principais peças jesuíticas: “1577 – Diálogo (Conversão do Gentil), de Nóbrega; 1564 – Auto de Santiago; 1567 – Auto da Pregação Universal; 1573 – Diálogo (em Pernambuco e na Bahia); 1574 – Diálogo (na Bahia); Écloga Pastoril (Pernambuco); 1575 – O rico avarento (Pernambuco); 1576 – Écloga Pastoril (Pernambuco); 1578 – Auto (em Pernambuco e no Rio de Janeiro); 1581 – Tragicomédia (na Bahia); 1583 – Auto das Onze Mil Virgens (Bahia); 1583 – Auto de São Sebastião (Rio de Janeiro); 1583 – Auto Pastoril (Aldeia do Espírito Santo); 1584 – Auto da Pregação Universal, de Anchieta; 1584 – Auto das Onze Mil Virgens (Bahia); 1584 – Diálogo (Pernambuco); 1586 – Auto da Vila da Vitória ou de São Maurício (Brasil), de Anchieta; 1586 – Auto de São Lourenço (Bahia), de Anchieta; 1587 – Diálogo (Guarapari); 1589 – Assuerus (Bahia); 1591 – Auto de Santa Úrsula (Espírito Santo); 1596 – Espetáculos (Pernambuco); 1598 – Auto da Visitação de Santa Isabel (Brasil), de Anchieta.” (HESSSEL; RAEDRES, 1972, p.19-20, nota 8).



As linguagens da música, poesia e teatro foram fundamentais à Igreja Católica, que se utilizou desse instrumento na aproximação do mundo celestial com o terreno, do público com a santidade.

A partir do Renascimento, a música sacra ou religiosa ganharia as dimensões polifônicas com corais e diversos instrumentos nos templos. Entretanto, no século XVII, viriam a tona elementos clássicos que novamente proporcionavam o diálogo homofônico através das sonatas, concertos e a ópera, essa última amplamente produzida no período compreendido entre 1600 e 1700.

A ópera, identificada no mascarão central do painel de S. Ignácio de Loyola, foi primeiramente produzida por Claudio Monteverdi (1567-1643), considerado posteriormente o ‘pai da ópera’. Sua primeira produção, não casualmente, foi a intitulada *Orfeu*, e produzida em 1607. A harmonia permitiu que novos acordes e composições fossem articulados e propostos, em virtude do conceito de afinação. Prestigiando o recurso homofônico, o monocórdio seria novamente evidenciado.

Segundo Ronel Rosa, em *A sombra de Orfeu: o neoplatonismo renascentista e o nascimento da Ópera*, “a concepção de uma música homofônica enquanto única acertada e conforme os cânones dos antigos – com todas as suas boas propriedades – ressalta ainda mais a importância das disputas científicas dos séculos XIV ao XVI em torno das teorias da afinação”. Complementa o autor que “se a música deve ser feita em consonância com o uníssono para que desvele todo o seu poder cosmológico, nada mais importante que definir o estatuto de sua afinação”. (ROSA, 2010, p.64) O autor refere-se a um tratado de Franchino Gafori (1451-1522) intitulado *Musicorum Instrumentorum Opus*, que indica a música homofônica através do monocórdio. A obra ressalta que “a música mais sublime é entendida mais pelo intelecto – através das relações numéricas – que pelo sentido da audição”. (GODWIN *apud* ROSA, 2010, p.63)

A presença das linguagens artísticas nos painéis do teto da sacristia, assim como o monocórdio que atravessa as extremidades do teto, demonstra a relevância da temática religiosa, artística e científica em consonância com o celestial e divino.

Partindo do uníssono Deus, o uníssono também é hierárquico dentro da Companhia de Jesus, visto a partir de seu criador e idealizador, S. Ignácio de Loyola. A metáfora da homofonia através do monocórdio, da música, teatro, poesia e da ópera, nos conduz a interpretar a ressonância que ecoa nas esferas microcósmica e macrocósmica de forma hierarquia, em camadas, mas que conduzem a um único som, o maior, a voz de Deus.

### 3.3.1.7 A unidade da matéria

O teto da sacristia encontra-se, conceitualmente, em um plano intermediário entre o terreno e o celeste. Partindo igualmente dessa premissa também pode ser compreendido, após interpretação do discurso artístico, como o espelho que reproduz os dois planos.

O texto de Hermes Trimegisto em *A Tábua de Esmeralda* afirma que “é verdadeiro, completo, claro e certo. O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é igual ao que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa”. (TRIMEGISTO, 2005, p.126) O conceito hermético que transitou pela Idade Média, Renascimento e Barroco bem ilustra e dialoga com a amplitude das pinturas do teto na estreita relação que fundamenta a arte, ciência e religiosidade no século XVII.

Partindo das inúmeras metáforas, alegorias e enigmas que compõem o repertório jesuítico, o referido teto também pode ser interpretado como um grande mapa, quando as diversas camadas permitem que, pouco a pouco, seja mostrado o seu conteúdo e, igualmente, onde se pretende chegar. Embora exposto aos olhares de fieis e visitantes há mais de trezentos anos, possivelmente apenas alguns jesuítas enxergassem, naquele mapa, a fórmula, o caminho e o amplo contingente ali representado.

A interpretação iconológica, embora parta de uma visão interpretativa do próprio pesquisador, norteia para a amplitude de possibilidades simbólicas e dialógicas ali presentes, embora não tenhamos a pretensão de esgotá-las nessa pesquisa.

A jornada da fé, da erudição e conhecimento permitiria, portanto, ao homem terrestre o seu reconhecimento como homem celestial. Outro conceito implícito é o do tempo, o terreno e celeste, o finito e o infinito, o mortal e o imortal que permeia os dois mundos. Erwin Panofsky em *Estudos de iconologia* ressalta a ampla representação iconográfica do Tempo/Kronos/Saturno (1995, pp.69-82) da Antiguidade ao Barroco, entre metáforas e enigmas:

Os neoplatônicos aceitaram a identificação por motivos mais metafísicos que físicos, interpretando Kronos, pai dos deuses e dos homens como a Mente Cósmica (enquanto seu filho, Zeus ou Júpiter, foi assimilado à sua ‘emanação’, ou alma cósmica), e puderam facilmente fundir este conceito com o do Chronos, o ‘pai de todas as coisas’, o sábio e velho construtor, como foi chamado. Os sábios escritores dos séculos IV e V d.C. começaram a munir Kronos-Saturno com novos atributos, como a serpente ou dragão mordendo a cauda, com o objectivo de realçar o seu significado temporal. (PANOFSKY, 1995, p. 72)

O elemento tempo pode ser interpretado no teto da sacristia, entre outros fatores, pela Grande Obra, a condução à Pedra Filosofal, o *Elixir da Longa Vida*, quando evidencia a morte da matéria e a vida eterna do espírito que se aproxima, através do ouro filosófico, do grande Criador. Assim, A Grande Obra ou Pedra Filosofal torna-se o símbolo da unidade cósmica: “a pedra dos filósofos também se chama vegetal, animal, mineral, porque foi mesmo dela, em substância e em ser, que os vegetais tiraram a sua origem”. (HUTIN, 1968, p.86)

Os princípios masculinos e femininos, resguardadas as suas qualidades essenciais, permitem-se à união, seja pelo enxofre-mercúrio-sal, seja pela formação de um ser hermafrodita, nas duas partes que compõem o Uno.

Todos os diálogos interpretados nas pinturas do teto nos conduzem ao movimento contínuo, interminável e harmônico entre o que está no teto e fora dele; entre o que está acima e abaixo dele. Observado do centro do teto para as extremidades, a Companhia de Jesus é a Grande Obra de S. Ignácio de Loyola. Partindo do princípio do seu criador, o universo da criação também pode ser interpretado em camadas, nos vários sentidos: de dentro da Companhia de Jesus para fora e, no sentido inverso, de forma contínua e dinâmica.

Nas pinturas do teto da sacristia identificamos 22 anjos (*putti*), mensageiros de Deus, intermediários entre o reino celestial e terreno. São dez em cada hemisfério – Oriente/Ocidente – e dois no eixo central:



FIGURA 173 – Os vinte e dois *putti* no teto da sacristia. Fotografia de Belinda Neves

A quantidade de anjos é simbólica e possivelmente represente as 22 letras do alfabeto hebraico, que igualmente compõem o repertório numérico. Nas classes inferiores de Humanidades no Colégio dos Jesuítas estudava-se o latim, o grego e o hebraico.

Outra possibilidade é a de que os referidos anjos também representem os 22 livros do *Canon Hebraico*, o *Canon do Antigo Testamento*, aqueles que receberam as mensagens diretamente de Deus, um conjunto composto por três divisões<sup>99</sup>. Uma possibilidade não anula a outra e ambas podem estar ali representadas.

|       |      |        |        |      |     |       |      |      |      |     |
|-------|------|--------|--------|------|-----|-------|------|------|------|-----|
| א     | ב    | ג      | ד      | ה    | ו   | ז     | ח    | ט    | י    | כ   |
| Alef  | Beth | Guimel | Daleth | Hé   | Vav | Zayin | Heth | Teth | Iod  | Kaf |
| 1     | 2    | 3      | 4      | 5    | 6   | 7     | 8    | 9    | 10   | 20  |
| ל     | מ    | נ      | ס      | ץ    | פ   | ע     | ק    | ר    | ש    | ת   |
| Lamed | Mem  | Nun    | Samekh | Ayin | Fe  | Tsade | Qof  | Resh | Shin | Taw |
| 30    | 40   | 50     | 60     | 70   | 80  | 90    | 100  | 200  | 300  | 400 |

FIGURA 174 – As 22 letras do alfabeto hebraico e o número a que correspondem<sup>100</sup>

As 22 letras do alfabeto hebraico (figura anterior), quando somadas e reduzidas a um único numeral, permitem-nos visualizar o seguinte resultado:

|                                    |
|------------------------------------|
| = 1495                             |
| 1 + 4 + 9 + 5 = 19                 |
| 1 + 9 = 10                         |
| <b>1 + 0 = 1, o número de Deus</b> |

O estudo dos pequenos detalhes nos possibilita compreender um pouco mais do universo religioso e artístico dos jesuítas, não subjugando a capacidade numérica e emblemática daqueles religiosos, exímios matemáticos. É relevante ressaltar que durante e após o Renascimento houve um incremento nos estudos da Cabala (e da Cabala Hermética igualmente), visando estabelecer os princípios e aspectos comuns entre o judaísmo e o

<sup>99</sup> O tema ainda requer muitos estudos na atualidade, mas temos duas vertentes de divisões do Canon. A primeira vertente: 1- Os cinco Livros da Lei (Torá, depois Pantateuco) – Gênese, Êxodo, Levítico, Numeros, Deuteronômio; 2 – Os treze Livros Proféticos (Josué, Juízes e Ruth, os Livros de Samuel, os Livros de Reis, os Livros de Crônicas, Esdras e Neemias, Ester, Isaías, Jeremias, Ezequiel, Daniel, os Doze Profetas Menores, o Livro de Jó. A segunda vertente divide da seguinte forma: 5 Livros de Moisés, 8 Livros dos Profetas, 9 Livros dos Hagiógrafos. Tanto a primeira como a segunda vertente resultam em 22 Livros.

<sup>100</sup> Disponível em <http://www.deldebbio.com.br/deldebbio/wp-content/uploads/2010/03/alefbeth.jpg> acesso em 19/12/14

cristianismo. O número de Deus, novamente nos conecta com o princípio da Criação e unidade da matéria, desta vez através do alfabeto hebraico. Mas outros diálogos estão presentes.

Baseando-se ainda na Cabala, Yedda Santos esclarece que esta “é composta de dez *sefiroths*<sup>101</sup> ligados uns aos outros por 22 caminhos que representam as 22 letras do alfabeto hebraico e definem um enigmático esquema unindo o mundo superior ao inferior”. (SANTOS, 2012, p.101) A autora complementa o pensamento na associação com *A Tabua de Esmeralda* de Hermes Trimegisto e a fundamentação dos alquimistas também com esse princípio. No século XVII o jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680) aborda, entre seus inúmeros escritos, o nome de Deus em 72 formas. Dialoga plenamente entre as categorias angelicais, os planetas, os quatro elementos, as quatro estações, etc., o microcosmo e macrocosmo, estreitando as relações entre corpo, mente e espírito.

O painel central de Santo Ignácio diferencia-se dos demais jesuítas. Uma coroa de flores emoldura o retrato do Santo e distingue-se pela ausência de marcações. Não há, portanto, início nem fim:



FIGURAS 175 E 176 – À esquerda, detalhe do painel de S. Ignácio de Loyola e, à direita, o Uroboros no *Codex Parisinus graecus 2327*, p.196, por Theodoros Pelecanos, manuscrito medieval<sup>102</sup>

O círculo é a unificação e concentração dos princípios da natureza, do homem e de Deus. Para Serge Hutin, “o mundo divino encerra em si o ser de toda a manifestação, e

<sup>101</sup> Segundo a Cabala, os sephirot são emanções e princípios não manifestados nem compreendidos pela inteligência humana, e compreendem uma das formações da árvore da vida. A sequência das emanções dos sephirot: coroa, sabedoria, entendimento, misericórdia, julgamento, beleza, vitória, esplendor, fundamento, reino.

<sup>102</sup> Disponível em [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serpiente\\_alquimica.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serpiente_alquimica.jpg) acesso em 13/12/14



envolve todos os mundos, porque é o círculo cujo centro está em toda a parte, e a circunferência em parte alguma, [...] três princípios que formam o ser humano (o corpo, a mente e o espírito)”. (HUTIN, 1968, pp. 89-90)

O círculo é o princípio da eternidade e pode ser igualmente representado pela letra “O” como assinala João Adolfo Hansen, em *Alegoria*, ao referir-se a um trecho do Sermão de Nossa Senhora do Ó (Sermões, v.X, p.213) de P. Antonio Vieira, “O, orbe terrestre e signo de Deus, segundo os neoplatônicos, que Vieira também retoma: “os Egípcios nos seus jeroglíficos, e antes deles os Caldeus, para representar a eternidade pintaram um O”. (HANSEN, 2006, p.62)

No contexto das pinturas do teto, reconhecemos o círculo que emoldura o painel de S. Ignácio de Loyola na interpretação do Uroboros, a serpente ou dragão que morde a própria cauda. “No mundo tudo passa e se transforma, tudo está submetido a um pequeno devir, mas nada morre, nada desaparece: Ouroboros é o símbolo da evolução que renasce incessantemente da própria destruição, num movimento sem fim”. (HUTIN, 1968, p.100) Compreender a Pedra Filosofal, o Elixir da Longa Vida, e o círculo, o ‘O’ como o eterno e divino, é reconhecer a unidade.

O antigo símbolo hermético parte do princípio da criação e continuidade e representa o Todo, o conjunto, o Uno, em constante movimento e transformação. Para renascer faz-se necessário morrer. “O círculo da matéria-prima, que é una, é exemplificado no círculo que se fecha sobre si mesmo e tem, nele próprio, seu princípio e seu fim. Símbolo dos mais antigos da tradição de vários povos apresenta-se como um autofecundador”. (SANTOS, 2012, p.546)

Partindo do teto planisférico esse movimento entre o terreno e celestial perpassa pela Companhia de Jesus. Unindo as pontas do desenho do teto, na vertical e horizontal, obtemos o cálice ou vaso alquímico, um conceito tridimensional. Unindo as extremidades, esse movimento constante e hermético ocorre dentro da Companhia de Jesus, de forma infinita, partindo de seu criador para os demais jesuítas.

Como síntese iconológica, as pinturas do teto da sacristia dialogam de forma planisférica e tridimensional com os princípios da Criação, sejam esses pelo fundador da Companhia de Jesus, pela Igreja Católica e pela Criação Divina. A arte, religiosidade e ciência contribuem para evolução do homem e de todos os seres, de forma contínua, enfatizando que a vida e a morte, o ódio e o amor, o bem e o mal são forças e princípios contrários, mas fundamentais e pertinentes à continuidade de tudo o que existe, sendo que a evolução e salvação trafegam pelo caminho da essência e da virtude, aquela que faz do homem o espelho do seu Criador.

## 4 O BESTIÁRIO NA BOTICA DO COLÉGIO

---

Neste item abordaremos outro aspecto do bestiário na Companhia de Jesus, quando estabelecemos a relação conceitual e simbólica de animais nos medicamentos, com o ofício de boticário e farmacêutico na Ordem.

Desde a Antiguidade as obras naturalistas visavam não apenas à sua catalogação, mas igualmente a indicação terapêutica. Desta forma, os primeiros estudos e enciclopédias já indicavam propriedades curativas das plantas, minerais e animais. Por sua vez, as virtudes moralizadas dos animais foram associadas aos componentes de fórmulas farmacêuticas e coadjuvantes no processo curativo.

A alquimia e a medicina sempre estiveram interligadas e, da mesma forma, a cura nunca se afastou de um conceito mágico, místico e até sobrenatural, conceito esse amplamente utilizado pelos religiosos missionários na colônia lusitana da América.

A história da medicina e da farmácia inclui os antigos receituários e fórmulas da Antiguidade, acrescidos de novos conhecimentos e práticas vindos do Oriente. Na Idade Média, as boticas conventuais promoveram estudos continuados e relevantes para descoberta de fórmulas e medicamentos.

A partir do Renascimento houve um incremento científico que repercutiu em todas as áreas, inclusive a medicina, a farmácia, a alquimia, contribuindo para o estabelecimento da química, em virtude da amplitude terapêutica de novos elementos e formulações. Entretanto, as teorias de Hipócrates e Galeno ainda eram amplamente consideradas, quando os Humores e Temperamentos ainda regiam boa parte dos medicamentos compensatórios.

No período colonial as tradições da farmácia européia chegaram com os portugueses e missionários, até que fosse constituído o ofício de médico, enfermeiro e boticário no Brasil. Dotados de noções básicas e fundamentais, mesmo não sendo médicos e boticários de formação, os jesuítas detinham conhecimentos que os permitia sobreviver diante das condições adversas, seja durante as travessias marítimas, seja nos aldeamentos.

Padre Fernão Cardim, em *Narrativa Epistolar de uma viagem e missão jesuítica*, ao relatar a viagem ao Brasil (1582/83) informa que após a passagem por Cabo Verde, a nau em que viajavam enfrentou grandes temporais e tormentas o que culminou, posteriormente, em um grande número de doentes a bordo.

Neste tempo (pelas grandes calmas, faltas de bons mantimentos, e abundância de pescado que se tomava e comia, por não ser muito sadio) adoeceram muitos d'umas febres tão coléricas e agudas que em breve tempo

os punham em perigo manifesto de vida. Eram estes doentes de nós ajudados em suas necessidades, os quaes com confissões, práticas, lição das vidas de sanctos, e animados de dia, e de noite, e no temporal ajudados com medecinas, e outros mimos de doentes, conforme as suas necessidades, e nossa pobreza e possibilidade. (CARDIM, 1843, p.4)

As práticas terapêuticas no universo jesuítico são variadas e incluem as confissões, as lições da vida dos santos, as orações, e o tratamento com a medicina tradicional, como observamos na continuidade do texto:

Os nossos também participaram desta visitação das mãos de Deus, o primeiro que caiu foi o padre visitador, das mesmas febres tão agudas, e rijas, que nos parecia que não escapava daquella, **foi sangrado três vezes, enxaropado, e purgado, provido de todas as galinhas, alcaparras, perrexil, chicorias, e alfaces verdes, e cousas doces**, e outros mimos necessários, que parecia estarmos em o collegio de Coimbra. (idem, p.5, grifo nosso)

A nau estava bem abastecida e havia fartura, o que possibilitou boa alimentação, um dos fatores fundamentais para o restabelecimento dos enfermos. Mas as práticas tradicionais da medicina incluíam as sangrias e purgas de efeito depurativo, previstas na medicina de Hipocrates e Galeno, com a intenção de correção dos distúrbios do organismo, os humores e a predominância do clima, que influenciavam nas condições de saúde.

Os missionários, portanto, eram dotados de uma gama de conhecimentos que permitiria a sua sobrevivência, daí advinham os conhecimentos básicos da farmacopéia tradicional e as práticas medicinais, acrescidas do repertório religioso como coadjuvante e igualmente importante no processo de cura.

#### 4.1 CURA E MAGIA NO BRASIL COLÔNIA

A medicina e farmácia européia eram constituídas por compostos vegetais, animais e minerais e, muitos destes medicamentos, elementos químicos já manipulados e processados como chumbo e mercúrio. A medicina e farmacopéia indígena fundamentavam-se na abundante flora e fauna coloniais. Os indígenas, profundos conhecedores do território em que habitavam, souberam dele extrair elementos para a sua sobrevivência, alimentar e curativa.

Os conceitos de Hipócrates e Galeno que estavam presentes na medicina européia, não compunham o repertório indígena. Mas alguns princípios que permeavam as duas culturas eram bem estreitos, principalmente quando relacionados a animais peçonhentos.

Um exemplo disso é o relato de Jean de Léry, que ao ser mordido por um escorpião, recorreu imediatamente a um boticário da missão “que possuía alguns desses animais em

conserva de azeite em uma garrafinha”. (LERY, 1961, p.127) O método de cura do indígena seguia o mesmo princípio: “os selvagens, quando mordidos, usam da mesma receita, isto é, matam o escorpião e o esmagam sobre a parte ofendida, imediatamente”. (id., ibid.) Observamos, nos dois casos, que o próprio veneno do animal era usado como antídoto ou na fórmula da cura. Assim, o que diferenciava o indígena do boticário europeu eram o método e o processo.

Os povos indígenas eram profundos conhecedores da fauna e flora locais, mas a amplitude curativa era conferida aos pajés, os místicos e sacerdotes daqueles grupos, cujo poder curativo era igualmente acompanhado de fatores sobrenaturais. Embora para os europeus as doenças fossem resultantes dos distúrbios humorais, também eram percebidas como influência maligna, do demônio, pecado ou castigo. No universo indígena era semelhante, castigo dos espíritos, influência maligna dos grupos contrários.

O poder do pajé diante do grupo indígena era ameaçador ao processo catequético. Os rituais místicos das chamadas pajelanças foram logo caracterizados como demoníacos e atos de feitiçaria, pelos missionários. Segundo P. Manuel da Nóbrega, “um grande impedimento para a conversão dos índios era certo feiticeiro, porque desta casta de homens vive aquella triste gente mui dependente. Fazia-se o feiticeiro filho de Deus, senhor das tempestades e trovões, das doenças e saúde”. Complementa o religioso que os índios “davam-lhe grandíssimo crédito e nenhum caso faziam do que era contra o seu dito: o medo que lhe tinha era estranho”. (NÓBREGA, 1931, p.35)

Houve, portanto, todo esforço para a diminuição, ridicularização e enfraquecimento do poder desse místico diante do grupo indígena. Entretanto, necessitava o missionário jesuíta de poder semelhante diante do índio, um poder sobrenatural, temido e respeitado, uma forma de encantamento, a versão fabulosa da retórica. Padre Manuel da Nóbrega, diante do pajé,

desafiou-o [...] para o convencer em publico terreiro, onde se ajuntaram infinitos bárbaros a ver o espectáculo. Sahiu elle mui arrogante, em companhia de muitos, batendo o pé, e fazendo outros meneios a seu modo. Sahiu pelo contrario o padre Nobrega e perguntou-lhe com império: quem lhe dera o poder que fingia, sendo elle um homem como os mais? Respondeu com soberba que elle tinha o poder de si mesmo, por ser filho de Deus, que morava lá sobre os ares, entre os trovões, onde seu pae lhe dizia o que havia de fazer. Entrou em fervor o padre Nobrega, deu-lhe um brado grande e lhe estranhou a blasphemia com tanta auctoridade, que o índio lhe cahiu aos pés, confessando ser tudo mentira e rogando-lhe o fizesse seu discípulo. (id., ibid.)

Observamos que o padre se refere ao ato de enfraquecimento e ridicularização do pajé como espetáculo, o que ocorre diante de vários indígenas. Esse foi o método adotado. Após o ocorrido, P. Nóbrega abraçou o pajé e “fez uma pratica aos circunstantes do seu erro, do que

resultou converterem-se 800 dos que o seguiam; depois de instruídos se baptisaram com grande solenidade 100 d'elles”. (id., ibid.)

As práticas miraculosas de cura foram, gradativamente, assumidas pelos missionários religiosos. Aos índios doentes foram proferidas terapias com sangrias, purgas e medicamentos, métodos já praticados e conhecidos entre os religiosos. Nesse processo, a cura e religiosidade fizeram parte do amplo repertório de conversão, sendo S. José de Anchieta um dos melhores protagonistas. Segundo a cronística colonial, o religioso levitava, transformava água em vinho, curava com orações e com as mãos, entre muitos outros prodígios.

Padre Pero Rodrigues, um dos seus biógrafos, dedica um dos capítulos de sua obra aos *Milagres sobre os enfermos*. Neste, cita o caso de uma senhora chamada Camila Pereira, moradora do Espírito Santo, que sofria de dores intensas na cabeça, a ponto de um padre estar próximo a lhe proceder “a santa unção”. Chegando Anchieta diante da enferma, este lhe pôs a mão na cabeça e lhe prometeu uma missa para o dia seguinte. Retornando após o ato à mesma casa, “lhe disse que não se agastasse que seu mal era de gota coral<sup>103</sup>, que se havia de ir, e que não retornaria mais; e assim foi porque sarou e não lhe tornou mais aquela doença”. (RODRIGUES, 1978, p.132) Neste caso houve o diagnóstico por parte do religioso, seguido do ato de sobreposição das mãos e a missa como terapia curativa.

A crença, seja pelos cultos indígenas ou católicos, promove uma sugestiva mudança no estado de consciência, e sempre foi considerado um fator importante no processo terapêutico. Com a fundamentação católica na colônia, as relíquias dos santos foram valiosas e coadjuvantes no processo, aumentando o leque de possibilidades no repertório curativo.

## 4.2 A BOTICA DO COLÉGIO

Os ofícios de saúde na Companhia de Jesus no Brasil resultam da evolução entre os séculos XVI e XVIII. Nos primórdios da ação missionária os religiosos faziam as vezes de médicos, enfermeiros e farmacêuticos; com a ampliação da Província do Brasil, foi possível e gradativo o estabelecimento dos ofícios de saúde nos Colégios.

De acordo com Serafim Leite em *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil* a farmácia do Colégio surge diante de uma necessidade local, vindo os medicamentos do “Reino, já

---

<sup>103</sup> A gota coral é definida como episódio de atividade convulsiva, embora a nomenclatura não seja mais utilizada na medicina contemporânea.



preparados. Mas as piratarias do século XVI e as dificuldades da navegação impediam com frequência a vinda de navios de Portugal”. (LEITE, 2008, p.86)

No Brasil Colonial nem sempre houve fartura, mas também a falta de provisões, principalmente entre os missionários que se dirigiam a novos aldeamentos. Nesse aspecto, o conhecimento indígena foi fundamental não apenas no quesito alimentação, mas igualmente na transmissão de conhecimento do poder curativo de plantas e animais.

Informa Serafim Leite que a dificuldade na obtenção de medicamentos levou a uma previsão e estocagem maiores, mas diante de tantas doenças, houve também a procura na fauna e flora locais as suas possíveis utilidades. “Desses remédios e tisanas, iniciadas no século XVI, se foi pouco a pouco ampliando a preparação de outros, com ingredientes europeus e da terra, até se estabelecer a farmacopéia brasileira, com suas Boticas”. (id., ibid.)

Segundo o autor, as Boticas do Colégio foram de grande importância para as comunidades locais, sendo por muitas vezes os jesuítas os únicos a manipular medicamentos. A gratuidade era conferida aos pobres, mas não aos mais abastados. A renda das Boticas era revertida para o próprio abastecimento, possibilitando que as sobras financeiras também suprissem de livros as bibliotecas dos referidos Colégios.

Os receituários e fórmulas da Botica eram sigilosos. Anotados em cadernos, os boticários jesuítas das diversas Províncias compartilhavam entre si o conhecimento e novos medicamentos, compondo um amplo repertório científico. No Brasil havia Boticas aos moldes também dos “grandes Colégios da Europa, em Portugal e fora dele, e se autorizaram logo com o exemplo de Santo Inácio em Roma”. (LEITE, 2008, p.85)

Um dos medicamentos famosos criados pelos jesuítas no Brasil foi conhecido como Triaga Brasília, um composto mineral, vegetal e animal que servia para a cura de diversos males, inclusive mordedura de cobras. A receita desse medicamento, mantida sob absoluto sigilo, não foi encontrada mesmo com o seqüestro dos bens dos jesuítas e a apreensão de alguns cadernos manuscritos com as fórmulas utilizadas em algumas das boticas. Entretanto, um manuscrito dos jesuítas de autor desconhecido foi encontrado em Roma, com data de 1766. Trata-se da *Colleção de várias receitas* das diversas boticas da Companhia de Jesus<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> COLEÇÃO/DE/VARIAS RECEITAS/E/SEGREDOS PARTICULARES/DAS PRINCIPAIS BOTICAS/DA NOSSA COMPANHIA/DE PORTUGAL,/DA INDIA, DE MACÁO, E DO BRAZIL/COMPOSTAS,/e experimentadas pelos melhores MEDICOS, E Boticarios/MAIS CELEBRES/que tem havido nessas partes. AUMENTADA/com alguns índices, e noticias muito curiosas,/e necessárias para a boa direção,/e acerto contra as enfermidades. EM ROMA NA. M.DCC.LXVI. Com todas as licenças necessárias. (LEITE, 2008, p. 283)

Na referida *Collecção de receitas* consta a fórmula da Triaga Brasília, proveniente do Colégio da Bahia, além de diversos outros medicamentos das Boticas dos jesuítas. Afirma Serafim Leite que o autor do manuscrito, “Padre ou Irmão da Companhia, ainda não identificado, pertencia à Assistência de Portugal, e estivera ou passara pelas suas diversas missões ultramarinas, incluindo o Brasil, como integrante da América, uma das quatro partes do mundo em que ele diz que vivera”. (LEITE, 2008, p.87) Possivelmente seja uma obra escrita durante o exílio, como diversas outras produzidas pelos religiosos naquele período.

Serafim Leite afirma que a *Collecção de receitas* possuía 62 fórmulas brasileiras: “do Colégio da Baía 38, do Recife 7, do Rio de Janeiro, 2; sem declaração de Botica, mas de autor, jesuíta do Brasil: Ir. Boticário André da Costa, 2, Ir. Boticário Manuel Dinis, 2, Ir. Boticário Francisco da Silva<sup>105</sup>, 11”. (LEITE, 2008, p.89)

Entre as fórmulas estrangeiras de outros Colégios estão: “de Macau 27 medicamentos; de Évora 6; de Lisboa (S. Antão e S. Roque) 6 e 3; de Goa 2”. (id., ibid.) E complementa que “e ainda um, não já da Assistência de Portugal, mas do Colégio Romano. São fórmulas da farmacopéia geral, que na primeira metade do século XVIII tinham cursos nas Boticas da Companhia, com uma ou outra variante”. (id., ibid.)

Observamos o considerável repertório da farmacopéia brasileira, fruto da junção de ingredientes locais com outros vindos de diversas localidades. O número de formulações provenientes do Colégio da Bahia é significativo diante de receitas de outras unidades, o que configura um constante empenho em pesquisas e valorização deste ofício, além da eficácia conferida ao medicamento.

#### 4.3 A COLLECÇÃO DE VÁRIAS RECEITAS

Em nosso estudo consideramos relevante e pertinente a análise e interpretação da *Collecção* uma vez que esta faz parte de um conjunto de conhecimento e ideologia que permeou o desenvolvimento da colônia e da Companhia de Jesus. Portanto, diante do nosso tema, não podem ser vistos de forma independente dos padrões artísticos e ornamentais.

---

<sup>105</sup> Consideramos relevantes as observações de Serafim Leite com relação ao boticário Francisco da Silva (1695-1763), que entrou para a Companhia de Jesus aos 22 anos, e aparece no Colégio da Baía nos Catálogos de 1718 e 1725, permanecendo na localidade por muitos anos. Desloca-se para São Paulo (1732) e Rio de Janeiro onde permanece até 1737. Organizou a Farmácia de Olinda (1738). Estima Leite que o mesmo tenha igualmente trabalhado na Farmácia do Recife, mas aparece no Catálogo da Baía em 1745 e 1746. Da Baía sai exilado em 1760 e falece em Roma a 19 de setembro de 1763 (LEITE, 2008, pp.261-262). Inegavelmente Francisco da Silva foi um dos mais importantes boticários da Companhia de Jesus, e igualmente da Colônia.

Enquanto o repertório simbólico do bestiário real e fantástico estava relativamente visível na ornamentação da nave e da sacristia, na *Collecção de receitas* este repertório simbólico encontra-se resguardado pelo sigilo das fórmulas, e com acesso restrito apenas aos religiosos da Companhia. Portanto, na metade do século XVIII o referido manuscrito permite-nos analisar e interpretar o quão representativo é o simbolismo animal no pensamento jesuítico, diferentemente do que está a mostra na igreja do Colégio, embora o referido repertório no templo seja metafórico e emblemático, de pouco alcance para a grande maioria de fieis, a não ser quando utilizado especificamente para exemplificar a doutrina e a fé.

Serafim Leite, em apêndice na publicação *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil* (2008, pp.284-300), apresenta o nome dos medicamentos da referida *Collecção*, a fórmula da Triaga Brasílica, e as descrições dos desenhos em ordem alfabética, na abertura dos capítulos, conforme a seguir:

| <b>LETRA</b> | <b>ANIMAL E/OU VEGETAL</b>                                     |
|--------------|--|
| A            | Letra desenhada, com uma águia                                 |
| B            | Letra desenhada, com uma borboleta                             |
| C            | Letra desenhada, com uma cobra picando um cravo                |
| D            | Letra desenhada, com uma doninha                               |
| E            | Letra desenhada com uma estrela e [h]era enroscada             |
| F            | Letra desenhada, com uma fuinha, flores e figos                |
| G            | Letra desenhada, com um galo e um gato                         |
| H            | Letra desenhada, com a figura de Hércules menino               |
| J            | Letra desenhada, com flores de jacinto                         |
| L            | Letra desenhada, com um lagarto e lírios                       |
| M            | Letra desenhada, com dois macacos e um melro                   |
| N            | Letra desenhada, com um ninho de passarinho                    |
| O            | Letra desenhada, com um ouriço-cacheiro                        |
| P            | Letra desenhada, com um papagaio e outro pássaro               |
| Q            | Letra desenhada  |
| R            | Letra desenhada, com uma raposa, duas rosas e um botão de rosa |
| S            | Letra desenhada, com uma sereia                                |
| T            | Letra desenhada, com um texugo                                 |
| V            | Letra desenhada, com um veado e violetas                       |
| X            | Letra desenhada  |
| Z            | Letra desenhada  |



FIGURA 177 – Página manuscrita da *Colleção de receitas dos jesuítas*. Acervo ARSI<sup>106</sup>

É amplo o conjunto simbólico da referida *Colleção*, que também aborda animais reais, fantásticos, e igualmente o bestiário alquímico. É possível identificar, inicialmente, a presença dos quatro elementos nos monogramas, conforme demonstramos a seguir:



FIGURA 178 – Os quatro elementos pelo simbolismo animal na *Colleção de Receitas*

<sup>106</sup> Todas as imagens digitalizadas da *Colleção de várias receitas* foram adquiridas junto à Generalizia della Compagnia di Gesù, Arquivo Romano da Companhia de Jesus – ARSI, Opp. NN. 17. Roma.

Representa o elemento ar a águia; a terra o veado; o fogo o lagarto; a água o sirênio, neste caso a sereia ou tritão. Serafim Leite refere-se à letra S como o desenho de uma sereia, mas observamos que neste caso pode estar ali um tritão, também chamado sirênio, em virtude de ter como atributo uma concha que é utilizada como corneta. Os tritões estão presentes na nave da igreja, como tivemos a oportunidade de demonstrar anteriormente, e são significativos para o repertório simbólico da Companhia de Jesus.

As sereias estão em amplas representações ao longo da história e, como já dissemos no Capítulo 1 desta dissertação, sofre amplas modificações imagéticas e conceituais desde a Antiguidade. “Como símbolo alquímico, representa a união do mercúrio, o feminino, com o enxofre, o masculino, em um só corpo”. (SANTOS, 2012, p.496) O perigo correspondente a sua aparição pode ser interpretado como “uma advertência de que seu surgimento durante a viagem do alquimista pelos mares primordiais (ou Magistério) dá-se em um momento em que se faz necessária toda atenção para que a Obra não se perca”. (id., ibid.)

Embora Serafim Leite apresente os nomes dos medicamentos que compõem a referida *Collecção de várias receitas*, a formulação completa apenas ficou restrita à Triaga Brasílica. No aprofundamento de nossas pesquisas foi fundamental a tese de doutoramento de Patrícia Albano Maia intitulada *Práticas Terapêuticas Jesuíticas no Império Colonial Português: Medicamentos e Boticas no Século XVIII*. A tese apresenta, nos anexos, a *Collecção de várias receitas* com seus diversos ingredientes, posologia e virtudes. Demonstra também, quando indicado, o Colégio de origem e o boticário que criou a fórmula. Assim, nos foi possível a identificação de princípios da alquimia, o bestiário alquímico e as particularidades das fórmulas, na pesquisa da autora.

Para os alquimistas, a águia é a representação da sublimação e/ou volatilização da matéria. Na *Collecção de receitas* foi escrita a observação que “Aquila branca, he o mercúrio doce sublimado; Aquila volante, he o sal amoníaco” (MAIA, 2012, p.226). Chamada Áquila pelos alquimistas e também representante do elemento ar, a águia foi importante no bestiário alquímico e nos diversos emblemas que consistiram as operações herméticas e os elementos.

Informa Domingo Vieira (1871, p.246) que Áquila negra era espírito de cadência venenosa, chamada cobalto; Áquila celeste a panacéia ou remédio para todas as doenças, preparado com essência de mercúrio; Áquila de Vênus, açafraão composto de verde-cinza, a que se ajunta o sal amoníaco; Águia devorando um leão, a volatilização do fixo pelo volátil, ou do enxofre pelo mercúrio dos sábios.

O capítulo seguinte, a letra B, apresenta monograma desenhado com uma borboleta:





FIGURA 179 – A borboleta, pág. 45 da *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

A borboleta é um conhecido símbolo católico que representa a Ressurreição de Cristo, temática abordada com frequência pelos religiosos da Companhia de Jesus, que também a desenharam em estuque no frontal do altar do Seminário de Belém de Cachoeira.

Valéria Cruz, em *A simbólica dos animais: bestiário e outros textos*, afirma que a borboleta “por causa de sua vida curta, e de sua transformação de lagarta em borboleta, esteve vinculada aos ciclos de vida-morte-renascimento, representando tanto a imortalidade da alma e do eterno, como a futilidade e a transitoriedade de tudo que existe”. (CRUZ, 2001, p.70)

A transitoriedade e efemeridade da vida foram amplamente utilizadas na iconografia cristã que se apropriou de diversos elementos simbólicos na sua representação. Louis Charbonneau-Lassay em *Bestiary of Christ [O Bestiário de Cristo]* também estabelece uma relação entre a lagarta e a borboleta como símbolo da Ressurreição de Cristo:

Todos os vermes, destinados a sofrer uma metamorfose, são os seus emblemas, mas a transformação da lagarta, mais do que de qualquer outra larva, figura em simbolismo cristão como a representação do corpo quebrado de Jesus que se transformou no corpo glorioso que emergiu da escuridão do túmulo. No século V um decreto pontifício do Papa Gelásio I declarou que Cristo era um verme, não porque ele foi humilhado, e se humilhou, mas porque ele ressuscitou: “*Verme que ressucitou*”. (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p.346, tradução nossa)<sup>107</sup>

<sup>107</sup> All worms, destined to undergo a metamorphosis, are his emblems, but the transformation of the caterpillar, more than of any other larva, figures in Christian symbolism as the representation of the broken body of Jesus transformed into the glorious body which emerged from the darkness of the tomb. The fifth century pontifical decree of Pope Gelasius I declared that Christ was a worm, not because he has humbled, and humbled himself, but “because he has resurrect”: *Vermis quia resurrexit*.

A representação da borboleta na *Collecção* é uma possível alusão às etapas da vida, aos ciclos naturais de vida do homem, cuja matéria pode morrer para igualmente renascer com a salvação de sua alma. A letra C da *Collecção* apresenta o desenho de uma cobra e um cravo:



FIGURA 180 – A cobra, pág. 77 da *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

As cobras, víboras, serpentes sempre foram destacadas no aspecto simbólico em várias culturas, e devem ser analisadas no contexto em que se encontram. Símbolo da traição e do demônio foi igualmente símbolo da sabedoria, de fundamentos sagrados, do esoterismo, da cura (duas serpentes entrelaçadas no caduceu de Mercúrio). Foi possível a cura através da serpente de bronze pendurada no poste, apenas com o olhar dos fieis (Num 21, 6-9). O fato de ser usada como um dos principais símbolos da Alquimia advenha da “percepção dos antigos de que as serpentes viviam escondidas em buracos, ocultas no interior da terra, originando daí o hábito de representar, sob a forma desses répteis, as perigosas forças subterrâneas, passíveis de manipulação em laboratório”. (SANTOS, 2012, p.496)

Não faltaram menções a víboras, cobras e serpentes na Sagrada Escritura e nos bestiários medievais. Entretanto, pela capacidade que têm na renovação de sua pele, as cobras assumem igualmente o simbolismo do renascimento. Pedro Fonseca em *Bestiário e discurso do gênero no Descobrimento da América e na Colonização do Brasil* interpreta que a troca de pele da serpente “além de se referir ao motivo do renascimento, conferido no bestiário por

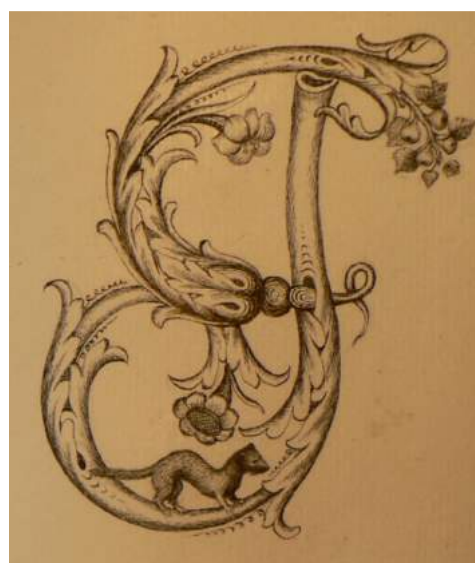
meio da ave fênix, trata de outro assunto também nele presente: a imagem do rabo ou da cauda como metáfora da idéia de fundação, cuja máxima expressão simbólica é a própria Escritura”. (FONSECA, 2011, p.154)

No Brasil colonial a diversidade de serpentes rendeu muitas páginas entre os cronistas coloniais, que puderam descrevê-las pelo tipo de peçonha e tamanho, e os perigos que representavam para o gentio e os missionários.

Na *Collecção de receitas* (MAIA, 2012) há alguns medicamentos cujos ingredientes são jararacas e víboras, não necessariamente utilizados contra venenos. Os *Trociscos de Jararaca*<sup>108</sup> e também os *Trociscos de Víbora*, utilizam a “jararaca seca, das entranhas só os fígados”. (idem, p.210) Outro medicamento “para mordedura de víboras, o seo remédio eh o sal volátil das mesmas”. (idem, p.227) A carne de víboras aparece na composição das *Pillulas douradas*. (idem, p.189)

A *Triaga Optima*, procedente da botica do Colégio de Roma, indicada para “cólica ventosa, paralisia, epilepsia, apoplexia, letargo, enfermidades históricas, enfermidades contagiosas, peste, febres malignas, bexigas, mordeduras, venenos”, tem entre os ingredientes os trociscos de víbora juntamente com uma infinidade de ervas, gomas e raízes. (idem, p.207) A Triaga Brasília continha em sua fórmula além de amplo repertório de ingredientes, trociscos de víbora e de jararaca. (LEITE, 2008, p.298) Especializaram-se os jesuítas em medicamentos, antídotos ou contravenenos utilizando-se dos próprios animais peçonhentos.

A sequência apresenta os monogramas D e F com a doninha e a fuinha:



FIGURAS 181 E 182 – A doninha e fuinha na *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

<sup>108</sup> Pequenos pedaços secos do animal ou em forma triangular

Os dois animais, doninha e fuinha, estão presentes nas pinturas do teto da sacristia. A doninha amazônica (*Grammogale africana*) está presente no painel de São Francisco de Borja, e a fuinha (*Master foina*) no de São Francisco Xavier, ambos convergindo frontalmente para o painel de S. Ignácio de Loyola.

São animais roedores, que cavam profundos túneis em direção ao interior da terra, e foram igualmente moralizados, desde a Antiguidade. À doninha coube, ao longo dos tempos, o poder de matar o fantástico basilisco<sup>109</sup> com o odor de sua urina.

Informa Louis Charbonneau-Lassay em *Bestiary of Christ [O Bestiário de Cristo]* que

procurando por imagens simbólicas que transmitem sérias lições cristãs, os primeiros pontos de glossaristas salientam é que a doninha é o menor dos carnívoros, mas pode ganhar o combate com animais muito maiores do que a própria - assim, segundo eles, a doninha é um símbolo perfeito do cristão que, não importa quão fraco seja, ainda pode triunfar sobre Satanás, o monstro mais terrível do inferno. (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p. 147, tradução nossa)<sup>110</sup>

Complementa o autor sobre as virtudes medicinais:

Os antigos não eram desconhecedores dos serviços da doninhas na caça aos ratos, ratos selvagens, mussaranhos e outros destruidores. Fedro demonstra isso em suas fábulas. Plínio acrescenta que as duas espécies europeias de fuinha, traçam uma guerra cruel com as serpentes, e que o baço é um remédio eficaz para as picadas de animais peçonhentos. (CHARBONNEAU-LASSAY, 1991, p.149, tradução nossa)<sup>111</sup>

As glândulas de animais foram amplamente usadas na fabricação de medicamentos e igualmente na perfumaria. No caso de animais caçadores de serpentes as virtudes moralizadas são incorporadas às virtudes conceituais dos medicamentos e coadjuvantes no processo de cura, seja pelo poder contrário, no caso de doninhas e fuinhas, seja pela própria serpente, no seu arquétipo antagônico, o curativo. Os animais presentes nos monogramas da *Collecção de várias receitas* estabelecem conceitos comuns em relação aos retratados nas pinturas do teto da sacristia. Em ambos os casos estão presentes os de maior vôo até os que habitam as profundezas da terra, os princípios da matéria e hierarquia dos quatro elementos.

<sup>109</sup> Animal monstruoso e híbrido que se assemelha a um galo e possui cauda de serpente.

<sup>110</sup> “Searching for symbolic images that would convey serious Christian lessons, the early glossarists points out that the weasel is the smallest of the carnivores, yet it can win combat with much bigger animals than itself – so, they said, the weasel is a perfect symbol of the Christian who, no matter how weak in himself, can still triumph over Satan, the most terrifying monster of hell.”

<sup>111</sup> The Ancients were not unaware of the weasel’s services in destroying rats, mice, field mice, shrews, and the other ravagers. Phaedrus demonstrate this for us in his fables. Pliny adds that the two European species of weasel wage a vicious war on a snakes, and that their spleen is an effective remedy for the bites of venomous animals.



FIGURA 183 – O gato e o galo, pág. 163, *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

A letra G da referida *Collecção* apresenta o desenho de um gato e um galo. Os dois animais juntos aparecem em uma miniatura, *Royal MS 20 B*<sup>112</sup>, datada de 1420, quando o rei Alexandre nas conhecidas viagens exploratórias, aparece em companhia de um gato e um galo.

No repertório simbólico o gato é um animal arquetípico e durante a Idade Média foi associado à companhia de bruxas e feiticeiras, juntamente com outros animais, o morcego e o asno. É dual, transita durante o dia e a noite, dentro e fora de casa. A astúcia, percepção e agilidade desse animal o permitem pressentir perigos e identificar fontes de energia, sejam positivas e negativas. Trafega de forma metafórica entre os dois mundos – o visível e o invisível, enxergando bem e vencendo as trevas.

A *Collecção* apresenta algumas receitas estranhas e exóticas e, em algumas dessas, o gato é um dos ingredientes. O *Bálsamo contra Parlezia* tem, entre os ingredientes, um cão, um gato (sãos), óleo de raposa, óleo de lacraus<sup>113</sup>, minhocas. (MAIA, 2012, p.153) A *Cataplasma contra Esquinência* tem, entre os ingredientes, miolo de gato, ninho de andorinha e alba canis<sup>114</sup>. (idem, p.160)

<sup>112</sup> *Le livre et le vraye hystorie du bon Roy Alixandre*, France (Paris), c. 1420, *Royal MS 20 B*, f.77V.

<sup>113</sup> Óleo de escorpiões.

<sup>114</sup> Cão branco.



O galo não aparece em nenhuma receita da referida *Collecção*. É um animal que esteve associado à constante vigília e marcação de território, impedindo que forças ocultas e inimigas se instalassem. Está presente no simbolismo de vários povos. Era, juntamente com o bode (ou carneiro) e a tartaruga, um atributo do deus grego Hermes, Mercúrio na mitologia Romana. Na alquimia, simbolizou o mercúrio filosófico, o despertar da obra alquímica.

A letra H apresenta Hercules menino ou Hercules infante:



FIGURA 184 – *Hercules infans*, pág. 173, *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

A presença de Hercules na *Collecção de Várias Receitas* é um demonstrativo da importância e amplitude simbólica no pensamento da Companhia de Jesus. *Hercules infans* é o nome de um medicamento criado pelo boticário Francisco da Silva. (MAIA, 2012, p.174) Embora não indique o Colégio de origem, Serafim Leite informa que sua atuação foi na Botica do Colégio da Bahia durante muitos anos, trafegando posteriormente entre os colégios de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, saindo da Bahia para o exílio em 1760.

Trata-se de um composto mineral e animal e tem como virtude limpar a região superior e inferior. Entre os elementos que compõem a receita estão o tártaro hemético<sup>115</sup>, sal policresto<sup>116</sup>, pedra bazar<sup>117</sup>. Utiliza-se gral de pedra e o medicamento é em forma de pó.

<sup>115</sup> Antimonium tartaricum.

<sup>116</sup> Sulfato de sódio.

<sup>117</sup> A pedra bazar, também chamada bezoar, é uma espécie de massa compactada ou pedra encontrada no estômago de animais, e em alguns casos, também nos seres humanos.

Na mitologia romana Hercules era filho de Zeus com Alcmena, sua amante. Hera, esposa de Zeus, ao saber da gestação de Alcmena ficou enfurecida. Hercules, ao nascer, foi levado por Hermes, a pedido de Zeus, para que sugasse o leite de Hera enquanto esta dormia o que o tornaria imortal. Hera assustou-se e seu leite derramou dando origem à Via Láctea. Aos oito meses de nascido, o menino Hercules já demonstrava seus prodígios e estrangulou em seu berço duas serpentes enviadas por Hera.

A trajetória de Hercules é uma trajetória heróica em que a força, vontade e obstinação vencem o mal, sejam estes internos ou externos, e purgam o corpo e a alma. A jornada de Hercules passa pela grande metáfora da purificação, sendo esse o sentido do medicamento emblemático e simbólico, quando estabelece como virtude a limpeza superior e inferior.

Constantemente perseguido por Hera, em um ataque de fúria Hercules assassinou sua esposa e atirou seus filhos em uma fogueira. Profundamente arrependido após o ato, isolou-se por um período e mais tarde dirigiu-se para consultar o oráculo no templo de Delfos, que estabeleceu sua penitência. Hercules deveria servir por doze anos a Euristeu – homem a quem odiava por ter-se apropriado do seu direito de nascença – e assim realizaria tarefas ou trabalhos, subordinados à sua aprovação.

Nos chamados doze trabalhos de Hercules<sup>118</sup> este teria contato com os mais variados tipos de bestas e monstros fantásticos, matando-os ou anulando seu poder maléfico sobre a humanidade. Os doze trabalhos não se repetem, são contínuos, complexos e acompanham toda a trajetória de amadurecimento e crescimento de Hercules e podem ser interpretados como um desenvolvimento espiritual, quando seres monstruosos e bestiais podem compor o repertório mental, espiritual e físico a ser purificado. Uma lapidação do indivíduo mediante a penitência, a subordinação e os perigos constantes na relação de vida e morte. “Considerado por muitos filósofos como menção velada às várias etapas do Magistério<sup>119</sup>, os doze trabalhos de Hercules exemplificam as terríveis dificuldades pelas quais têm que passar o alquimista para atingir a posição de adepto”. (SANTOS, 2012, p.169)

---

<sup>118</sup> 1) “Estrangulou o leão da Neméia; 2) Matou a Hidra de Lerna – serpente com nove cabeças, uma delas parcialmente de ouro e imortal, que se regeneravam e exalavam um vapor que matava quem estivesse por perto; 3) Capturou a Corça de Cerínia – um animal lendário com chifres de ouro e pés de bronze; 4) Capturou vivo o Javali de Eurimanto; 5) Limpou em um dia os currais do rei Aúgias, que continham três mil bois e que há 30 anos não eram limpos. Estavam tão fedorentos que exalavam um gás mortal. 6) Matou, no lago Estinfalo com suas flechas envenenadas, monstros cujas asas, cabeça e bico eram de ferro, e que, pelo seu gigantesco tamanho, interceptavam no vôo raios de sol; 7) Venceu o touro de Creta; 8) Castigou Diomedes, filho de Ares, possuidor de cavalos que vomitavam fumo e fogo; 9) Venceu as Amazonas, tirou-lhes a rainha Hipólita, apossando-se do cinturão mágico; 10) Matou o gigante Gerion, monstro de três corpos, seis braços e seis cabeças e um dragão de sete; 11) Colheu os pomos de ouro do Jardim das Hespérides, após a morte do dragão de cem cabeças que os guardava; 12) Desceu ao palácio de Hades e de lá trouxe vivo Cérbero, cão de três cabeças” (SANTOS, 2012, pp.169-170).

<sup>119</sup> A execução da Grande Obra alquímica também é chamada Magistério. Alguns autores consideram 7 etapas.

A elaboração da Grande Obra não é simples, requer tempo, dedicação, vigilância e preparo para os perigos e surpresas originadas da manipulação da matéria. O mesmo ocorre com a manipulação de ingredientes na farmácia. A letra L da *Collecção* apresenta o lagarto e o lírio:



FIGURA 185 – O lagarto, pág. 193, *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

O lagarto e camaleão (répteis) ou a salamandra (anfíbio) são a representação simbólica e emblemática do elemento fogo. Conceitualmente, a salamandra é fria, mas alimenta-se do fogo - elemento hierárquico de maior elevação - seguido do ar, água e terra.

Podemos observar no detalhe da imagem à direita que o lagarto, representante do mundo Elemental, encontra-se amarrado o que pode configurar como um desenho emblemático na *Collecção de várias receitas*. O fogo, elemento intangível, pode ser considerado aprisionado quando controlado, possivelmente dentro de uma caldeira, forno ou atamor (forno dos alquimistas).

O calor é fundamental para a alquimia e conseqüentemente a farmácia, e o controle do fogo e da temperatura importantes na elaboração de medicamentos e cocção de substâncias. Já na Antiguidade utilizava-se o banho-maria<sup>120</sup> para aquecimento lento da matéria. A primeira etapa da Obra alquímica é chamada *calcinação*. Nessa etapa a matéria prima bruta é aquecida lentamente no atamor, forno alquímico, até que seja iniciado o processo de transformação ou transmutação da matéria. O lagarto é, portanto, o emblema do fogo controlado no atamor, para a execução das etapas da obra, e com significado similar para a farmácia.

<sup>120</sup> Acredita-se que o banho-maria foi inventado pela alquimista Maria a Judia, no Egito, séc. III a.C.

A letra M apresenta o desenho de dois macacos e um melro:



FIGURA 186 – A letra M, pág. 211, *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

Observamos na parte superior do monograma um entrelaço que pode ser interpretado como uma referência a Mercúrio, em virtude das duas serpentes estilizadas e entrelaçadas, a junção do feminino e masculino que originou o caduceu, e aqui se apresenta na sua forma primitiva. Compondo ainda o desenho estão o pássaro melro e dois macacos, possivelmente mãe e filhote, comuns na iconografia dos bestiários medievais.

Os macacos estão presentes nas pinturas do teto da sacristia com exemplares femininos e masculinos. Nas duas representações, *Collecção de várias receitas* e pinturas da sacristia, os macacos saboreiam frutos. Entretanto, na composição com o filhote, aqui fazemos a associação com os bestiários medievais entre os séculos XII e XIV. Nestes, o texto moralizado afirma que a mãe possui dois filhotes e um destes, o que mais gosta, leva consigo a frente do seu corpo. Por sua vez, o outro filhote, aquele que não é favorito, segue na parte de trás. Durante a fuga de caçadores e feras, a mãe é obrigada a largar o filhote que leva com ela nos braços, sendo esse o capturado. Assim, o filhote que sobrevive é aquele que segue atrás da mãe, o que não é o preferido<sup>121</sup>. No desenho acima, possivelmente inspirado na metáfora do bestiário medieval, a mãe já se desfez do filhote favorito, sobrevivendo aquele que continua atrás dela.

A presença do melro no desenho nos conduz à fábula renascentista escrita por Leonardo da Vinci e intitulada *A macaca e o passarinho*. Segundo o autor, “encontrando a macaca um ninho de passarinhos, toda contente procura aproximar-se, mas sendo eles já capazes de voar, só conseguiu apanhar o menor”. A macaca, muito alegre, se encarrega de

<sup>121</sup> Pode-se observar textos moralizados bem semelhantes entre os bestiários *Harley MS 4751 (Fl 11r)*, *Lat 14429 (Fl 11 r)*, *Lat 6836B (Fl 7r)*, *Lat 3630 (Fl 78r)*, *MS Brodley 602 (fl 18 v)*, *MS Douce 151 (Fl 14v)*, *MS 12 F XIII (Fl 17r)*, *ROYAL MS 2B VIII (Fl 107v)*, *MMW 10B 25 (Fl 8v)*.



levar o passarinho para a sua toca e, “pondo-se a olhar para o passarinho, começou a beijá-lo; e levada pelo profundo amor, tanto o beijou e revirou e apertou que lhe tirou a vida”. O autor conclui que a fábula “aplica-se aqueles que, por não castigarem os filhos, lhes fazem mal”. (VINCI, 2007, p.39)

Embora o texto moralizado seja apenas uma hipótese no desenho da *Collecção de várias receitas*, este nos conduz à reflexão sobre o paradoxo da cura e da morte, como igualmente do sacrifício. O mesmo ingrediente que pode curar, poderá igualmente matar caso a dosagem seja excessiva. Muitos dos elementos utilizados nas receitas são de alta toxicidade como o mercúrio, arsênico, enxofre, chumbo, etc., compondo o repertório não apenas da farmacopéia jesuítica, mas o repertório ocidental. Nesse aspecto podemos interpretar a metáfora da macaca como uma reflexão sobre o bom senso, moderação e imparcialidade, fundamentais para a atividade do boticário e a conseqüente utilização do medicamento.

A letra N apresenta o desenho de um ninho de passarinho:



FIGURA 187 – A letra N, pág. 231, *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

A referida *Collecção* apresenta o ninho de andorinha como ingrediente da *Cataplasma contra Esquinencia* (MAIA, 2012, p.160), um medicamento para as amígdalas.

O pássaro andorinha também teve sua virtude moralizada e curativa, pois “com a celidônia dá vida aos filhos que nascem cegos”. (VINCI, 2007, p.23) A andorinha está igualmente presente nas pinturas do teto da sacristia, saboreando cajus.

A andorinha foi considerada, durante o Renascimento, símbolo da Ressurreição de Cristo. “Hibernando durante o inverno, e seu advento na primavera foi encarado como um



renascimento do estado de morte, como o do inverno. Por esse motivo, também se tornou símbolo da Ressurreição”. (FERGUSON, 1961, p.25, tradução nossa)<sup>122</sup>

Embora não esteja claro de que o ninho de passarinho desenhado no monograma da *Collecção de receitas* seja o de andorinha, pode-se igualmente interpretar que naquele desenho esteja contido mais um emblema, pois teoricamente dentro do ninho há um ovo. Conseqüentemente chocado em temperatura levemente elevada e constante pela fêmea, esse ovo hermeticamente fechado promove a transformação da matéria, a metamorfose, até a formação de um ser vivo. Possivelmente esse seja um emblema do *Ovo filosófico*, uma espécie de cadinho de vidro, hermeticamente fechado, onde ocorre a cocção da matéria.

De acordo com Serge Hutin, enquanto no “*Ovo filosófico*, globo de cristal cuidadosamente fechado vigia a cocção da metamorfose do composto, mistura secreta donde, como do embrião prisioneiro do útero nascerá a Pedra filosofal, devem passar por exercícios graduados de uma lenta purificação”. Esclarece ainda o autor que “professam a crença de que, para realizar a Grande Obra, regeneração da matéria, devem conseguir a regeneração da sua alma”. (HUTIN, 1968, p.17) Possivelmente o ninho de passarinho seja a sua representação emblemática.

A Letra O apresenta o desenho do ouriço-cacheiro ou porco-espinho:



FIGURA 188 – Ouriço-cacheiro, pág. 239, *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

<sup>122</sup> Hibernate during the winter, and its advent in the spring was looked upon as a rebirth from the death-like state of winter. For these reason it also became a symbol of resurrection.

O porco espinho ou ouriço-cacheiro tem a sua representação simbólica e igualmente a indicação farmacêutica. No Brasil Colônia os indígenas utilizavam o espinho do animal como ornamentação corporal, geralmente inserido na orelha como brinco.

Valéria Cruz afirma que “segundo Jean Chevalier e Alain Gherbrant, o porco-espinho era utilizado como fator divinatório e um intermediário dos reinos do espírito”. (CRUZ, 2001, p.187) Cita ainda a autora que “no âmbito cristão, assumiu tanto acepções de combatente de demônios, devido a caçar serpentes, como o de ira, gula, avareza e mal”. (id., ibid.)

Por saber lutar contra os adversários o porco-espinho é um bom representante no combate às pestes e doenças, e pode representar simbolicamente a missão dos jesuítas na Contrarreforma.

Na *Collecção de várias receitas* da Companhia de Jesus encontramos duas formulações com o porco-espinho. (MAIA, 2012, p.187) A primeira, proveniente do Colégio de Goa, denominada *Pedras de Porco-espinho artificiais* tem como ingredientes “o bucho do porco-espinho, raiz de sapuz, raiz de salumba”. A segunda, proveniente do Colégio de Macau, denominada *Pedras de Porco-espinho melhores que as antecedentes*, têm os mesmos ingredientes que a anterior, acrescida de “entrecasca de moela de galinha, fel de urso<sup>123</sup> e âmbar de gris<sup>124</sup>”. O animal é amplamente utilizado na farmacopéia da época, mas também pode ser considerado o animal que simboliza o *pó de projeção* no bestiário alquímico, na última fase tida como Rubedo, quando se obtém a Pedra filosofal.<sup>125</sup>

Raposa e texugo também foram amplamente utilizados na farmacopéia da época, embora encontremos apenas o óleo de raposa como ingrediente do *Bálsamo contra Parlezia* na referida *Collecção de várias receitas*. (MAIA, 2012, p.153) Na farmacopéia lusitana é comum a utilização do óleo de raposa e do óleo de texugo, este também utilizado em forma de pó, juntamente com outros animais como cães e gatos. O pêlo do texugo era também amplamente utilizado na confecção de pinceis.

<sup>123</sup> BÍlis extraída do urso.

<sup>124</sup> Substância extraída do intestino das baleias cachalote.

<sup>125</sup> Vítor Manuel Adrião (*Lusophia*, Abr, 2013) esclarece as doze fases da Grande Obra, dividindo-as em três grupos, cada um desses com quatro subdivisões ou etapas. **Nigredo:** Dissolução e Putrefação da matéria, chamada Obra em negro, possui quatro fases: *Calcinação, Solução ou Dissolução, Separação e Putrefação*. **Albedo:** Obra Branca, purificação da matéria pela substância líquida, possui quatro fases: *Conjunção, Coagulação ou Congelação, Cibação, Sublimação*. **Rubedo:** Obra vermelha, estágio em que se fabrica a Pedra filosofal, possui quatro fases: *Fermentação, Exaltação, Multiplicação, Projeção*. Ainda segundo o autor, a etapa chamada como *Projeção* pode ser entendida como “a aplicação final da Pedra filosofal nos seus usos normais, como o da transmutação dos corpos metálicos, lançando a Pedra ou o seu pó, pó de projeção, no metal básico fundido para transmutá-lo em ouro. Dotada de coloração vermelha viva purpurada, a Pedra dos Filósofos saída do Sal Sublimado que é a Quintessência da matéria, conseqüentemente a iluminação. Esta fase é igualmente representada pelo ouriço-cacheiro e a Taça Sagrada que os antigos cavaleiros de demanda espiritual chamavam *Santo Graal*”.



FIGURAS 189 E 190 – A raposa e o texugo na *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

Entre os animais que diversificadamente compõem o repertório de medicamentos na *Collecção* está o cervo ou veado, o representante da Letra V.



FIGURA 191 – O veado, pág. 441, *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

Esse animal contribui com o seu chifre nas fórmulas da *Emulsão Optima*<sup>126</sup> (corno de cervo queimado), *Jalea Optima de ponta de veado* (rasuras de ponta de veado)<sup>127</sup>, as *Pedras de Cobras de Pio*<sup>128</sup> (osso de elefante ou de veado ou de boi), *Pedras Cordiais* (ponta de

<sup>126</sup> Age contra poluções involuntárias. Sem identificação do boticário ou Colégio.

<sup>127</sup> Corrige a acritude dos humores, suspende o curso do ventre, o vômito, o esputo do sangue, restaura forças, fortifica o estômago, boa para a malignidade dos ares. Receita do boticário Francisco da Silva.

<sup>128</sup> Para atrair venenos do corpo, mordedura de cobra, bexiga, sarampo.

veado queimada), *Poz [Contra Lombrigas] o mesmo admiráveis*<sup>129</sup> (ponta de veado em pó). (MAIA, 2012, pp.174-198) A utilização de chifres ou presas de animais, sejam queimados ou em pó, era frequente. Nesse repertório estava a utilização do marfim (presas de elefante ou mamute) e do unicórnio, animal fantástico presente no imaginário da humanidade desde a Antiguidade.

Surpreendentemente, a *Collecção de várias receitas* apresenta formulações cujo ingrediente é o unicórnio. Este está presente no *Bezoartico do curvo singular contra febres malignas*<sup>130</sup> e as raspas na *Pedra Bazar Artificial*.<sup>131</sup> (MAIA, 2012, pp.157-189) Esse evento demonstra o quanto as virtudes do animal fantástico podiam estar associadas à eficácia do medicamento e, por sua vez, a cura na sua parcela científica, religiosa e mágica.

No período colonial a anhuma - uma exótica ave com chifre frontal – chamou a atenção de colonizadores e religiosos. Rodolpho von Ihering, em *Dicionário de Animais do Brasil*, relata que “na Amazônia é conhecida como cauintau, cametaú e unicórneo”. Sobre a proeminência do chifre que a associou ao unicórnio, o autor afirma que “o esquisito chifre frontal de tal modo impressionou os naturais, que há muito tempo lhe são atribuídas virtudes curativas; o historiador Baena<sup>132</sup> registrou ser ele especioso antídoto contra ataques de estupor e também preservativo”. (IHERING, 1968, pp.90-91)

Por sua vez, Ricardo Ferreira Ribeiro, em artigo denominado *Bestiário Brasílico – A nossa fauna no imaginário colonial* reafirma a citação da ave anhuma pelos jesuítas José de Anchieta e Francisco Soares, como também o inaciano Jácome Monteiro na obra *Relação da Província do Brasil*, de 1610, cujo trecho reproduzimos:

A ponta desta ave dizem os Índios que restitui a fala a quem a perde. A um Padre nosso sucedeu o seguinte caso. Estava uma índia havia 5 dias sem fala, e muito no cabo; rezou-lhe o Evangelho de S. Marcos, e juntamente lhe lançou ao pescoço a ponta dessa ave, e logo súbito falou e sarou. Demos esta maravilha ao Santo Evangelho, contudo me dizem que é experiência de muitos anos, entre estes Índios, e que acha ser aprovado. (MONTEIRO *apud* RIBEIRO, 1997, p.7)

A citação nos coloca diante da oração, do Evangelho e do atributo curativo do chifre da ave, mesmas atribuições conferidas ao unicórnio. Desta forma, somos conduzidos a afirmar que o poder curativo deu-se na fé primeiramente e, logo depois na ave, que fazendo também parte do universo miraculoso, atuou como coadjuvante no processo curativo.

<sup>129</sup> Para matar lombrigas. Sem identificação do boticário ou Colégio.

<sup>130</sup> Singular contra febres malignas, admirável contraveneno para todas as enfermidades em que há suspeita de malignidade, peste, febres malignas, bexigas e sarampos, diaforético, conforta o coração, a cabeça e o estômago.

<sup>131</sup> Febres malignas, ânsias; faz suar. Da Botica do Colégio de Macao.

<sup>132</sup> Visconde de Sanches de Baena (1822-1909), farmacêutico, médico, professor da Universidade de Lisboa

Mary del Priore em *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano - séculos XVI-XVIII* cita que Conrad Gesner (1516-1565), nas descrições sobre o unicórnio e suas propriedades terapêuticas, compara-os aos cornos dos burros-selvagens das Índia, dos quais se faziam copos mágicos: “se um homem bebe num tal copo, ele não ficará jamais doente; mesmo se ferido, não sofrerá, nem morrerá se colocarem veneno nesse copo”. (PRIORE, 2000, p.45) E sobre o unicórnio conclui Gesner que “ninguém jamais viu tal animal na Europa e, mesmo os romanos, que faziam vir toda a sorte de animais para seus triunfos militares, nunca mostraram um unicórnio ao povo de Roma”. (id., ibid.)

As propriedades terapêuticas atribuídas ao chifre do unicórnio foram amplamente utilizadas como medicamento pelos médicos da Antiguidade e continuavam com seu potencial curativo no século XVIII, mesmo fantasioso, embora um unicórnio nunca fosse apresentado vivo ou morto à humanidade:

Os famosos chifres que convenceram Gesner podiam encontrar-se na loja de qualquer boticário bem abastecido e valiam seu peso em ouro. Sabemos hoje que se tratava de presas de narval<sup>133</sup>. Alguns anos após a morte de Gesner, fulminado por uma peste bubônica em 1565, descobriu-se a verdadeira natureza do chifre, que foi imediatamente batizado de *Unicornium falsum* e declarado sem valor. Os boticários reagiram apregoando as virtudes do *Unicornium verum*, encontrado debaixo da terra e de coloração marrom e não branca, como seu antecessor. Na realidade, tratava-se da defesa dos mamutes, utilizadas então para reconfortar os doentes ricos e manter crescente a receita dos boticários. Quando se conheceu, finalmente, a natureza do *Unicornium verum*, as pessoas já tinham perdido a fé nas virtudes medicinais do chifre, branco ou marrom do unicórnio. (PRIORE, 2000, p. 46)

O potencial do animal fantástico manteve-se como virtude ao longo dos séculos. Em pleno século XVIII vivia-se o mito, identificava-se na moralização do animal igualmente a sua virtude curativa. Nos bestiários medievais a iconografia do unicórnio sempre esteve associada a uma moça, onde a besta descansa e adormece em seu colo. A imagem perpetua-se mesmo durante o Renascimento, e Leonardo da Vinci define que “o licórnio, ou unicórnio, por intemperança e não saber dominar-se, pelo gosto que tem pelas donzelas, esquece a sua ferocidade e bravura; pondo de parte todas as suspeitas, aproxima-se da donzela sentada e adormece no colo dela; e os caçadores desse modo o apanham”. (VINCI, 2007, p.19)

A predileção do unicórnio pelas donzelas o aproximou conceitualmente e iconograficamente da Virgem Maria na imaginária religiosa, conforme demonstramos a seguir:

---

<sup>133</sup> Narval: mamífero cetáceo (*monodon monocerus*) característico das águas frias.





FIGURAS 192 E 193 – À esquerda painel do altar de *Maria com o unicórnio*, de Meister des Erfurter Einhornaltars, cerca de 1410/1420<sup>134</sup>. À direita, detalhe do políptico *Anunciação da Virgem Maria com o Unicórnio*, 1480, Museu Nacional de Varsóvia<sup>135</sup>

Pedro Fonseca, em *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*, confirma a associação e complementa que

a cristologia que o unicórnio representava era alegorizada, com algumas variações de interpretação, da seguinte maneira: o animal, caça bastante cobiçada pelos seus altos dons miraculosos centrados no seu chifre (alicórnio), só podia ser realmente capturado com a ajuda de uma bonita donzela virgem e pelo perfume das plantas que a cercavam, vinha colocar docilmente a cabeça no seu colo, adormecendo ou caindo em estado de transe, momento em que os caçadores podiam capturá-la sem resistência. A simbologia dessa alegoria não poderia ser mais evidente aos olhos místicos dos medievais: o unicórnio representava Cristo, a bela virgem – que o vulnerava, entregando-o, assim, aos caçadores – representava a Virgem Maria. (FONSECA, 2011, pp. 53-54)

O unicórnio teve a sua representação mágica em várias culturas, inclusive na alquimia. Identifica-se no bestiário alquímico o animal como enxofre, masculino, também de caráter solar como Cristo. Na junção simbólica com a Virgem, está o mercúrio, o feminino, o lunar. Os dois constituem, portanto, a junção mercúrio-enxofre, a união do feminino e masculino, as núpcias alquímicas.

<sup>134</sup> Imagem disponível em <http://www.art-prints-on-demand.com/a/meister-des-erfurter-einh/middle-panel-of-the-altar.html> acesso em 10/07/2013

<sup>135</sup> Imagem disponível em <http://the-eldest-woman-on.tumblr.com/post/29337893720/virgin-mary-holding-the-unicorn-c-1480-detail> acesso em 14/07/2013

O repertório animal nos ingredientes da *Collecção de várias receitas* é amplo e exótico, embora não seja exclusivo da botica dos jesuítas, mas de um conjunto de conhecimentos científicos acumulados pela humanidade. As minhocas estão presentes em três medicamentos; o óleo de formigas em apenas um, o *Unguento nervino*; as cinzas de coruja em dois; o castóreo, óleo extraído de glândulas do castor, está presente em seis receitas; o dente de javali é ingrediente dos *Póz antipleurídicos*, além dos sebos de bode, de cabrito, de porco, ovos de galinha, presentes em diversas fórmulas.

Compõe o repertório exótico alguns ingredientes como ferrugem de chaminé, pós de sapatos, crânio humano. Excrementos e sangue complementam a *Collecção*: a urina humana é ingrediente de três receitas; o esterco de pombo, de vaca, de galinha, de cavalo, aparece cada um, em uma receita. Por sua vez, o sangue de bode em duas. (MAIA, 2012, pp.142-222)

Os alquimistas acreditavam que todos os elementos necessários aos processos da Obra estariam igualmente presentes na natureza, mas essa apresenta igualmente o mercúrio e o enxofre já prontos. Esclarece-nos Serge Hutin, baseando-se em Roger Bacon (1214-1294)<sup>136</sup>, que caso a matéria seja extraída dos vegetais (ervas, árvores) haveria a necessidade de longa cocção para que destes fossem extraídos o mercúrio e enxofre. “Se elegêssemos os animais precisaríamos trabalhar com sangue humano, cabelos, urina, excrementos, ovos de galinha, enfim tudo que se pode tirar dos animais. Seria necessário ainda extrair pela cocção o Mercúrio e o Enxofre”. (HUTIN, 1968, p.118)

Estimamos que a utilização dessa matéria prima exótica presente nos receituários refira-se aos princípios ativos e moralizados de plantas e animais, assim como os elementos da matéria primordial que compõem basicamente o pensamento científico nos séculos XVI ao XVIII, período referente ao nosso estudo. O elemento fósforo, por exemplo, foi descoberto a partir da urina. A temática é extensa e não temos a intenção de esgotá-la, apenas sinalizar alguns elementos que esclareçam a sua presença na referida *Collecção de várias receitas*.

#### 4.3.1 A arte química e seus símbolos

Identificamos na *Collecção* um compêndio de símbolos denominado *Explicação de vários caracteres da Arte Chimica tirados de vários Authores* (pp.573-584):

---

<sup>136</sup> Era Franciscano, estudou em Oxford e Paris, e contribuiu consideravelmente para os estudos da ciência, alquimia e o pensamento filosófico no século XIII.

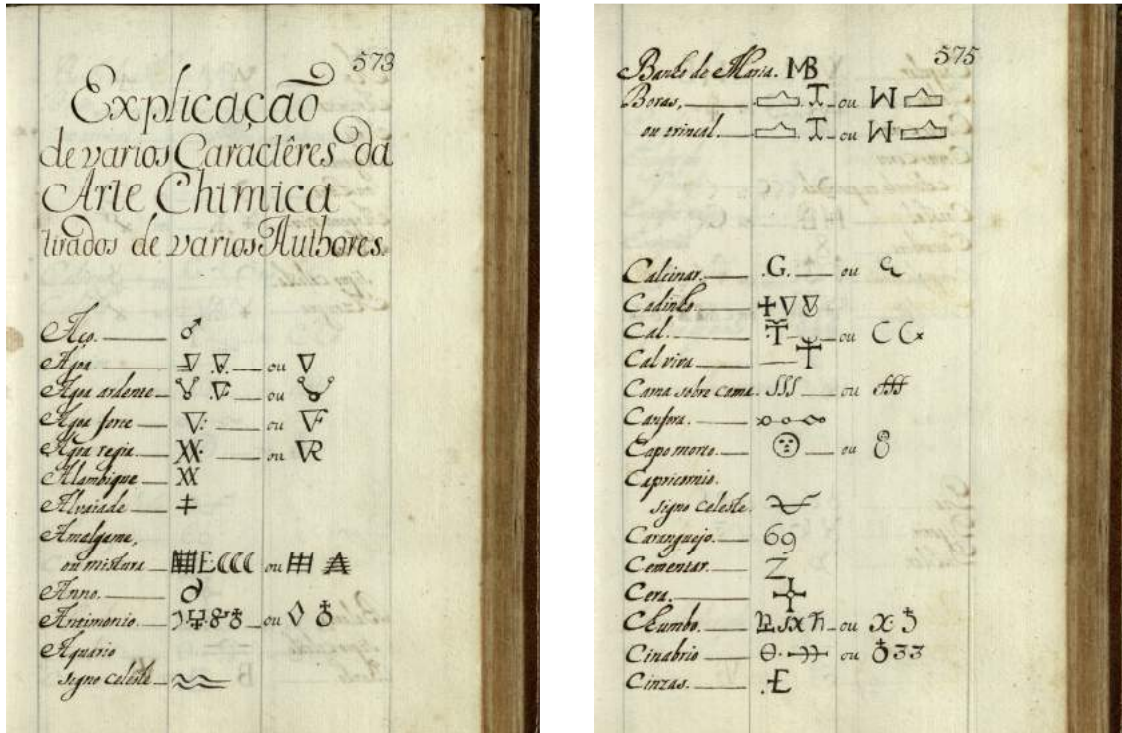


FIGURA 194 – Os símbolos químicos. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

A presença dos símbolos químicos pode ser complementar para a compreensão de um pensamento de época e igualmente consonante com os elementos identificados nas pinturas do teto da sacristia. Neste grupo estão os signos celestes, os cinco elementos, as ações farmacêuticas ou alquímicas, a relação com a medicina.

O autor da *Collecção* deixou intervalos entre as letras iniciais do alfabeto de cada elemento, possivelmente para que novos caracteres ou símbolos fossem acrescentados posteriormente. Conforme o próprio título esclarece, trata-se de vários caracteres tirados de vários autores. No período desse manuscrito, a química apresentava grandes avanços, mas não era uma ciência específica separada das demais formas de conhecimento como a física, a medicina, a farmácia. A arte da química envolvia conhecimentos da alquimia (também chamada arte química), da astrologia, astronomia, um conjunto de conhecimentos que propiciava a harmonia e consonância com as leis de Deus e do universo, na relação entre o mundo celestial e o mundo terreno.

Na *Collecção de várias receitas* estão presentes os doze signos celestes, pois se acreditava na influência dos astros e planetas sobre os elementos da matéria terrena, na consonância entre o microcosmo e macrocosmo. Um dos medicamentos, a *Agoa anti-asmatica curvo*, possui entre os ingredientes o esterco de vaca colhido em maio (MAIA, 2012, p.144), possivelmente sob influência do signo de touro o regente do período.



FIGURA 195 – Alguns dos signos astrológicos. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

Os signos astrológicos também estão em harmonia com as quatro estações, conforme demonstramos anteriormente nas pinturas do teto da sacristia. Complementando esse pensamento, e para nossa surpresa, estão igualmente representados os símbolos do ano, mês, dia e noite:



FIGURA 196 – Símbolos de calendário e horário. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

Os quatro elementos que fundamentaram ciência desde a Antiguidade estão presentes na referida *Collecção* através dos animais (águia, lagarto, sirênio, veado) e os respectivos símbolos, inclusive os alquímicos. Nas pinturas do teto da sacristia estão representados pelos mártires, nos respectivos ambientes e condições em que foram martirizados. O quinto elemento, conhecido como quinta essência ou quintessência, é a luz, a essência, o éter.





FIGURA 197 – Os cinco elementos. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

A junção dos quatro elementos através dos símbolos resulta na formação da estrela de seis pontas, símbolo também conhecido como crisopeia. Nos processos da arte química estão entre os símbolos o alambique e o banho-maria;



FIGURA 198 – Os símbolos do alambique e banho-maria. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

No rol de elementos químicos destacamos o azougue, também chamado mercúrio vivo ou prata viva, elemento amplamente utilizado na alquimia, medicina e farmacopéia:

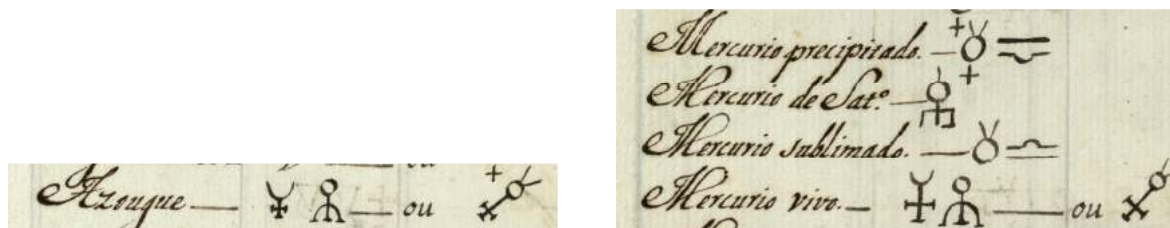


FIGURA 199 – Símbolos do azougue e mercúrio. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI



A representação da prata também como lua e argento, e o ouro:

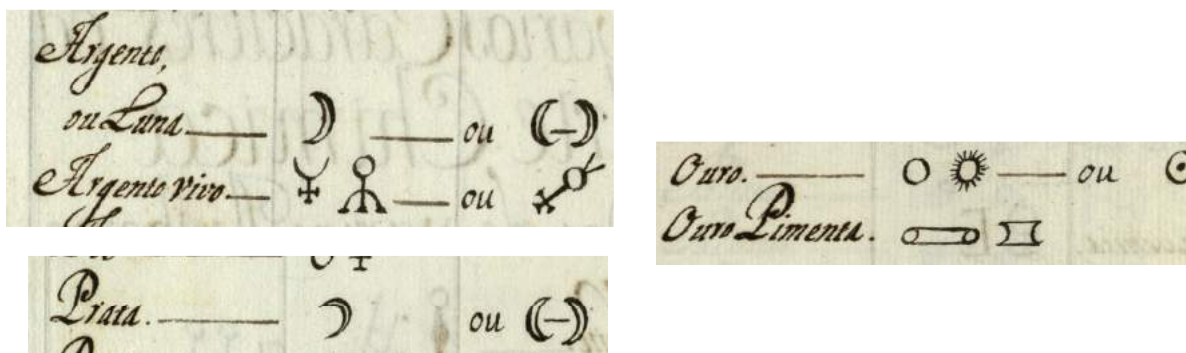


FIGURA 200 – A prata e o ouro. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

A prata pura é um dos ingredientes da *Pedra infernal optima*, do Colégio da Bahia, indicada para verrugas e úlceras. (MAIA, 2012, p.186) As folhas de ouro são ingredientes do *Bezoartico do curvo singular contra febres malignas* (idem, p.157), e o *Óleo de ouro* apresenta duas receitas, sendo a última com ouro fino em gotas. (idem, pp.182-184)

Observamos na figura acima a presença do ingrediente *Ouro Pimenta*, também chamado ouro pigmento. Trata-se do trissulfeto de arsênio, usado amplamente na farmacopéia, mas igualmente na imaginária religiosa, conferindo maior realismo à representação do sangue, principalmente nas imagens de Jesus Cristo crucificado<sup>137</sup>.

Outro elemento freqüente no receituário dos jesuítas é o denominado *Fezes de Ouro*. Trata-se do litargírio ou óxido de chumbo, elemento de alta toxidade e presente em 14 medicamentos. É igualmente utilizado na elaboração de tintas e vernizes e na separação do ouro e prata.

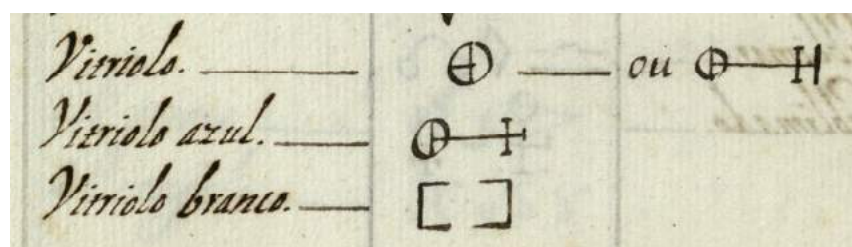


FIGURA 201 – O vitriolo. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

<sup>137</sup> O ouro pigmento possui coloração amarelada, mas quando aquecida em recipiente fechado torna-se vermelho e transparente, semelhante a gotículas de sangue. Esse recurso foi amplamente utilizado na imaginária religiosa do período Barroco, juntamente com outros artifícios como olhos de vidro, unhas e dentes de marfim, com o intuito de conferir maior realismo às imagens.

O vitríolo<sup>138</sup> ou espírito de vitríolo era um elemento conhecido pelos alquimistas da Idade Média e foi citado em diversos manuscritos daquele período. No bestiário alquímico, o vitríolo verde foi representado por um leão verde. Na *Collecção de várias receitas* o vitríolo é ingrediente de oito medicamentos e aparece em forma de óleo, espírito, calcinado. A química atual não utiliza mais essa nomenclatura predominando o uso do sulfato. Na continuidade dos elementos apresentamos o sal e enxofre:

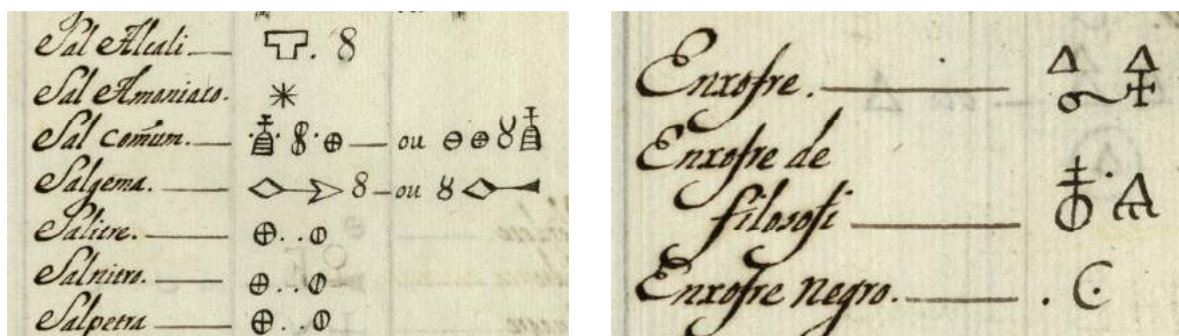


FIGURA 202 – Sal e enxofre. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

Observamos que entre os elementos está o *Enxofre dos filósofos* e seus dois símbolos, também chamado *Enxofre dos Sábios*, o que configura novamente a presença da alquimia no repertório conceitual dos jesuítas. Entre as ações pertinentes aos processos farmacêuticos e alquímicos estão os atos de calcinar, digerir, cementar, destilar, filtrar, sublimar, precipitar, fixar, purificar, coagular, e os respectivos símbolos:



FIGURA 203 – As ações e processos na arte química. *Collecção de várias receitas*. Acervo ARSI

<sup>138</sup> O azeite ou licor de vitríolo é o ácido sulfúrico; o vitríolo amoniacal é o sulfato de amônia; o vitríolo azul é o sulfato de cobre; o vitríolo branco é o sulfato de zinco; o vitríolo verde é o sulfato de ferro; o vitríolo vermelho é o sulfato de cobalto.

Cada etapa ou processo na arte química ou alquimia pode ser interpretado simbolicamente por um animal ou conjunto de animais. O repertório do bestiário alquímico é extenso e envolve historicamente a trajetória de antigos filósofos, hermetistas medievais e intérpretes contemporâneos. Neste rol estão o coelho, diversos répteis, anfíbios, o pavão, a águia, o corvo, o pelicano, a fênix, o ganso, o lobo, o leão, a serpente, o dragão, entre outros.

A análise e interpretação da *Collecção de várias receitas* demonstram a amplitude do repertório simbólico da Companhia de Jesus sob outro aspecto além daquele comumente estudado nos elementos artísticos pictóricos e escultóricos.

Em consonância com os elementos simbólicos identificados no templo, o estudo referente à Botica dos jesuítas permite-nos solidificar a importância do simbolismo animal atrelado ao medicamento, como coadjuvante no processo de cura, sendo este igualmente filosófico, metafórico, emblemático e mágico.

A ciência evolui ao longo da história da humanidade partindo da premissa de que os reinos (vegetal, mineral, animal) têm a sua parcela divina e, como o homem, caminha em busca da evolução, da purificação, da perfeição.

A medicina, a alquimia e a arte química sempre estiveram próximas, e por muitas vezes foram praticadas pela mesma pessoa, médico e alquimista, como no exemplo de Paracelsus (1493-1541).

A alquimia caminha em direção à purificação dos seres, baseando-se na relação de perfeição de todos os compostos existentes na natureza. Desta forma, o medicamento pode ser entendido igualmente como “elixir, ou seja, a Pedra Filosofal liquefeita que cura qualquer doença (panacéia) e assegura a imortalidade (elixir da longa vida), motivo pelo qual a Grande Obra foi chamada Medicina Universal”. (VENTRA E SALVO, 1997, p.55)

Oportunidade para novos estudos seria a identificação de receituários de boticários e farmacêuticos nos Inventários da Companhia de Jesus no Brasil sob o olhar da alquimia, uma vez que esta esteve presente na cultura dos séculos XVI ao XVIII e igualmente viu-se refletida nos motivos decorativos da igreja do Colégio da Bahia, o que pode ter ocorrido em outros templos da colônia lusitana.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

O presente estudo revelou-nos o quão significativo foi o repertório do bestiário para os religiosos da Companhia de Jesus. Fundamentados no simbolismo animal, que esteve associado ao comportamento humano desde os primórdios da Antiguidade, os jesuítas valeram-se igualmente das representações simbólicas clássicas e medievais para ilustrar de forma poética a retórica, a doutrina religiosa, a arte e a ciência em seu templo na Bahia. Com o mesmo empenho, valeram-se desses símbolos para designar os vícios coloniais contrapostos às virtudes católicas.

O templo dos jesuítas em Salvador oferece amplo repertório simbólico, metafórico e emblemático que dialoga diretamente com o navio simbólico da cristandade que aporta na colônia lusitana da América, e aqui instala e solidifica a sua Igreja. Como exemplo de propaganda e didática na Colônia, os religiosos utilizaram-se de iconografia calcada no martírio, na dor, na tentação, no pecado, na conversão e salvação. A relação entre texto e imagem – *ut pictura poesis* - é constante e aborda a poética da Sagrada Escritura, a cronística colonial, os sermões, a catequese, interagindo com o programa iconográfico ali estabelecido.

Observamos que a igreja é ornamentada gradativamente, do estilo maneirista ao barroco, sendo que este último apresenta-se de forma mais comedida quando comparado a outros templos da cidade no mesmo período, predominando assim, o estilo maneirista.

A igreja do Colégio da Bahia é igualmente um repositório naturalista. Através dos motivos pictóricos e escultóricos pode-se compreender o vasto repertório zoomorfo e fitomorfo que permeou os primórdios do Brasil Colonial, possivelmente impactante para aqueles religiosos, o que permitiu a sua vasta representação no templo. Cabe-nos, futuramente, outra pesquisa que identifique e analise o contingente fitomorfo ali presente.

Estudar o templo jesuítico da Bahia é navegar literalmente pelo repertório clássico, medieval, renascentista, maneirista e barroco. É reconhecer que para os jesuítas, o conceito sobre a arte abrange um vasto contingente de conhecimentos e que neste encontram-se em constante relação a pintura, a escultura, a literatura, a música, a matemática, o teatro, a astronomia, a astrologia, a religião e a alquimia.

O estudo sobre o bestiário presente na igreja e Botica do Colégio demonstrou que os religiosos privilegiaram em seus programas símbolos de animais que dialogam com o paradoxo da morte/renascimento e que culminaram por representar a Ressurreição e/ou o próprio Cristo. Entre esses estão a fênix, a borboleta, a cegonha, o pavão, o golfinho, o

cordeiro, o unicórnio. Igualmente, contrapondo-se à simbólica do Salvador estão animais reais e fantásticos que representam os vícios e, por vezes, as forças malignas e o diabo. Neste rol estão as harpias, sereias, mulheres com corpo de serpente, os macacos, a coruja, a onça e o tigre.

O templo privilegia igualmente a dialética dos contrários, de forma arquetípica e complementar, uma característica barroca. Nesta abrangência estão as virtudes e os vícios, o amor e o ódio, o bem e o mal, o céu e a terra, o masculino e o feminino, a fé e o ateísmo, os católicos e as outras crenças, os quatro elementos, os quatro humores e temperamentos, a hierarquia dos metais, os princípios fixos e os voláteis, os elementos tangíveis e os intangíveis, entre outros aspectos. Ilustrando esse pensamento estão os animais que combatem o mal, como os caçadores de serpentes, e aqueles que cavam profundos túneis em direção ao interior da terra, complementando e contrapondo-se aos que alçam os mais altos vãos.

Nos altares da nave estão a pomba e o cordeiro, símbolos tradicionais da Igreja e presentes igualmente em outros templos da cidade. Observa-se a pomba como símbolo da Trindade e do Espírito Santo, presente nas pinturas da Anunciação, Apresentação de Jesus no Templo e Batismo de Jesus, todas no altar mor. O cordeiro, que simboliza o sacrifício de Jesus pela humanidade, está presente nos sacrários de S. Ignácio de Loyola e S. Francisco Xavier; no frontal do altar dos altares de S. Pedro e S. Francisco de Borja; em pé com a bandeira, na representação da Ressurreição de Cristo - aquele que conduz à salvação ao tirar os pecados do mundo -, no altar de S. Úrsula e das Onze Mil Virgens.

A fênix, que simboliza a Ressurreição e o triunfo sobre a morte, também está presente no altar de S. Úrsula e na capela do Santíssimo Sacramento. Acreditamos que atualmente na cidade de Salvador apenas a antiga igreja do Colégio dos jesuítas apresente em sua iconografia o animal fantástico. Interpretamos que a presença desse ícone naquela igreja também possa representar a metáfora que conduz ao princípio da salvação pela fé, quando o homem vicioso necessita morrer para que outro renasça das suas 'próprias cinzas'.

O golfinho ou delfo, amplamente utilizado pelos templos religiosos no período barroco, é outro símbolo da Ressurreição e salvação em Cristo. Está presente no altar mor, nos altares das Santas Virgens Mártires e dos Santos Mártires. Embora também tenha sido usado como emblema do Cristo amigo, sua valentia pode ser interpretada igualmente na transformação dos vícios em virtudes.

Na ilustração dos vícios coloniais (luxúria, antropofagia, vida desregrada e alcoolismo) os jesuítas utilizaram de simbólica predominante no medievo, quando se apropriaram de sereias, harpias e mulheres em corpo de serpente. Com caráter amplamente



misógino, a iconografia é alusiva à indígena como portadora dos vícios da luxúria e uma referência à sua participação nos rituais antropofágicos e de preparação do cauim. Assim, a mulher nativa como portadora de toda carga viciosa no medievo foi igualmente representada, com a mesma intensidade simbólica e metafórica, pelos religiosos da Companhia de Jesus. O consumo da carne, neste caso, assume igualmente as características eróticas e sexuais, e contempla o arquétipo da ‘femina devoradora’.

Presentes no altar mor, nos altares das Santas Virgens Mártires e dos Santos Mártires, ilustram o paradoxo entre castidade e luxúria - repertório amplamente evidenciado nos processos de conversão e catequese do gentio - e igualmente a salvação em Cristo, a vitória da virtude sobre o vício, e do colonizador sobre o colonizado.

No teto da nave estão os tritões, os quatro evangelistas e a Epístola de São Paulo aos filisteus, que mesclam a poética da mitologia clássica com a da Sagrada Escritura, na Igreja que chega à Colônia e aqui se estabelece, no aspecto igualmente social e político.

A estreita relação entre a Epístola de São Paulo – que adverte contra os falsos pregadores religiosos e que a comunidade reconheça o verdadeiro Evangelho – e os quatro evangelistas alados conforme a sequência do Apocalipse, visa ao fortalecimento da Igreja católica e a sua consolidação perante a comunidade, em um período em que outras crenças religiosas avançam pelos quatro continentes. Além de legitimar a Companhia de Jesus como ‘agente divino’ atuante na Colônia, a dupla mensagem conduz à salvação como ação libertadora dos vícios e pecados coloniais, com a transformação em Cristo.

A sacristia da igreja, espaço de convivência entre religiosos, estudantes e sociedade local, revela um conjunto iconográfico mais harmonioso em relação ao estabelecido na nave. Apresenta iconografia de caráter decorativo e didático (painéis pictóricos com cenas do Antigo Testamento e a vida de Maria Santíssima), e também metafórico e emblemático (painéis pictóricos do teto). Os altares do Cristo crucificado, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora da Conceição são o tema central do programa e dialogam com todos os elementos presentes.

Identificamos em três torneiras do lavabo da sacristia a presença do peixe-boi, chamado Ipupiara pela nomenclatura indígena. O Ipupiara tem a sua relevância como principal monstro no período colonial e não está apenas retratado na igreja do Colégio da Bahia, mas igualmente presente nas torneiras do lavabo da sacristia na igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão.

Ansiosos e crentes de que o território americano era portador de monstros e seres fantásticos, os colonizadores e religiosos que aqui chegaram se apropriaram do mito indígena

e o descreveram em amplo repertório literário e artístico. Embora a sobreposição cultural do europeu sobre o indígena fosse evidente e amplamente verticalizada, o Ipupiara demonstra que nesse caso essa ocorre de forma inversa, quando o mito indígena influencia o imaginário do colonizador que não apenas se apropria, mas expande o seu repertório e inclui o monstro em seu cotidiano.

O Ipupiara foi comparado fisiologicamente pelo europeu como a versão da sereia ou tritão, a mulher marinha e o homem marinho, a mulher-peixe e o homem-peixe, daí a sua captura ser algo tão desejado o que culminou na extinção de algumas espécies. Nesse aspecto é relevante ressaltar que sereias e tritões não faziam parte do repertório indígena e acreditamos que, com o passar do tempo, as crenças indígenas e européias se mesclaram e possibilitaram o surgimento de um novo mito colonial: a Iara, sereia de água doce.

O estudo dos tetos da nave e da sacristia revelou-nos diferentes diálogos, embora complementares. Enquanto o teto da nave aborda a chegada da Igreja e o seu estabelecimento na Colônia com a Palavra, o Evangelho, o teto da sacristia aborda o martírio dos religiosos, os confessores da fé católica e as missões jesuítas nos quatro continentes, tendo como tema central o painel de Santo Ignácio de Loyola. Em ambos os tetos esses são aspectos visíveis, de fácil entendimento, e podem ser utilizados simultaneamente como propaganda, como didática, como modelo a ser seguido.

Transpondo a camada de elementos pré-iconográficos, as pinturas do teto da sacristia revelam-se em novos patamares, de difícil interpretação para os leigos que por ali transitavam. Complexos, metafóricos, simbólicos e emblemáticos, possivelmente a interpretação daquele programa somente seria possível pelos próprios jesuítas, conforme o grau de instrução e aperfeiçoamento daqueles religiosos, o que poderia representar um exercício.

Embora tivéssemos como objeto o repertório animal no templo, não poderíamos analisá-lo e interpretá-lo no teto sem considerar os outros elementos. Assim, em outros patamares como as camadas pictóricas, a ciência e cultura do século XVII mesclam-se à vivência pessoal de cada jesuíta e o repertório de conhecimentos da Companhia de Jesus.

As pinturas do teto retratam 21 jesuítas mártires e confessores da fé e estão divididas inicialmente em três partes: painéis do oriente, painéis do ocidente e eixo central.

Observamos a presença de marcações dos pontos cardeais nas efígies que se assemelham a escotilhas de navios e aludem às missões jesuíticas e ao navio simbólico da Igreja. Esse conceito mescla-se igualmente com a trajetória pessoal de alguns religiosos e evidencia a latitude e longitude, o astrolábio e o azimuth, de caráter científico. Nas mesmas marcações de pontos cardeais interpretamos uma possível relação com a *Lectio Divina*, a

leitura orante da Sagrada Escritura e amplamente utilizada em catequeses. Em diálogo com os pontos cardeais e a navegação estão os quatro principais ventos do mundo, narrados na Sagrada Escritura e ali representados por quatro mascarões.

A teoria dos quatro elementos está presente de forma inusitada e emblemática, quando o tipo de martírio sofrido pelos religiosos os qualifica como representante de um elemento. Assim, representam o fogo os que foram queimados; a água os que sofreram martírio no mar; a terra os que foram mortos no continente; o ar os que foram crucificados e enforcados. A teoria dos quatro elementos estaria igualmente associada às quatro estações do ano e aos quatro grupos que compreendem os signos do zodíaco baseando-se, dessa forma, no princípio dos opostos complementares.

A disposição de cada um dos painéis dos jesuítas não foi casual, mas amplamente estudada. Um exemplo disso é que além de identificar os religiosos que atuaram no Ocidente e no Oriente, o conjunto de elementos proveniente de cada martírio atribui a cada um dos hemisférios a característica quente ou fria. Assim, como a interpretação uma metáfora conduz a outra de forma evolutiva e contínua, foi possível a identificação dos quatro humores e temperamentos nas pinturas do teto, e os quatro jesuítas que os representam.

Embora a teoria dos humores e temperamentos já fosse conhecida desde a Antiguidade, foi plenamente divulgada no medievo e ainda ecoava na medicina e farmácia do século XVIII. Com o aprofundamento nas pesquisas foi possível identificar que os religiosos da Companhia de Jesus não apenas classificavam seus membros mediante essas características, mas igualmente os conduziam a ocupar funções baseando-se nelas, o que configura um olhar humanista e funcional sobre os membros da Ordem.

A identificação da águia bicéfala, símbolo do Quinto Império, o Império de Cristo, é relevante para a igreja do Colégio da Bahia, pois demonstra a consonância entre os templos da Colônia e os europeus da Ordem, visando à unificação da Igreja.

O aprofundamento nas pinturas do referido teto revelou-nos igualmente a presença da alquimia, fato esse que inicialmente nos causou surpresa e cautela. Com o avanço das pesquisas pudemos constatar a forte evidência e ênfase no hermetismo, na composição do rico repertório metafórico e emblemático do templo. Por sua vez, a análise e interpretação do bestiário na Botica dos religiosos não apenas consolidou a arte hermética na prática e no pensamento jesuítico, mas igualmente evidenciou o apreço pela metáfora, simbolismo e emblemática entre os religiosos, uma vez que o referido receituário estudado era um manuscrito de uso restrito, embora de autor não identificado.

A alquimia dialoga de forma filosófica com o conceito evolutivo dos metais, e a associa com a própria lapidação do Homem, como uma jornada evolutiva. No pensamento do século XVII os metais amadureciam na terra por influência dos planetas, culminando no ouro, o metal solar e incorruptível. Assim sendo, os sete metais e seus respectivos planetas foram identificados nos mascarões centrais e nos dois pólos dos hemisférios.

A transmutação dos metais foi igualmente identificada nos quatro vértices do teto. Parte-se, neste caso, da sua procedência hierárquica: ferro, cobre, chumbo, estanho, mercúrio, prata e ouro. A arte alquímica, considerada *Ars Magna*, tinha como objetivo a transformação dos metais menos preciosos em ouro, e essa seria a constante busca pela Pedra Filosofal. O processo incluía persistência e três etapas: Nigredo, Albedo e Rubedo. Partia-se da conjunção do enxofre e mercúrio – elemento masculino e feminino – e do sal, associado ao quinto elemento, a quintessência. A matéria era aquecida e morta na fase tida como Nigredo, renascendo e embranquecendo na fase Albedo até tornar-se prata; na continuidade, atingia o vermelho na Rubedo. O processo subsequente culminaria no ouro, o Elixir, a Pedra Filosofal.

A presença do masculino e feminino no teto é fortemente evidenciada, embora de forma sutil e quase imperceptível. Partindo-se do conceito masculino e feminino que permeou a identidade dos metais, das plantas, dos animais e do Homem, estes aparecem como representados em uma folha de papel, exatamente como foram concebidos. Dobrando esse desenho na vertical, são preservadas as características de gênero: masculino ou feminino. Quando dobrado na horizontal propicia a junção dos dois gêneros, o casamento alquímico, a junção do mercúrio com o enxofre, resultado igualmente no Uno. Esse conceito confere ao teto uma característica tridimensional, embora este seja planisférico.

Apresentamos como exemplo das núpcias alquímicas a iconografia do macaco e do homem selvagem, que portam em suas mãos folhas de acanto nas tonalidades brancas e vermelhas, e interpretamos como alusivas às etapas Albedo e Rubedo. Assim, a alquimia dialoga com os princípios da Criação, com a ciência, e com o conceito de harmonia entre o microcosmo e o macrocosmo, conceitos esses amplamente estudados no período e que permitiram a sua amplificação com os estudos da Cabala a partir do Renascimento.

É relevante ressaltar que durante o século XVII houve um amplo contato entre o jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680)<sup>139</sup> e o Papa Alexandre VII (1599-1667), sendo o pontífice um admirador da ciência e hermetismo<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Matemático, físico e alquimista.

<sup>140</sup> A temática é amplamente abordada por Anna Maria Partini em *Alchimia, architettura, spiritualità in Alessandro VII*. Roma: Edizioni Mediterranee, 2007. 187p. Il.

Entre o extenso repertório apresentado no teto constatamos a presença do mito de Orfeu nos painéis centrais que formam a cruz grega. Com alaúdes e violinos os quatro Orfeus estão rodeados por animais, configurando a iconografia do mito quando encanta as bestas com sua música e as transforma, conforme a obra *Metamorfoses* do poeta Ovídio, e estabelece novamente a relação entre texto e imagem, *ut pictura poesis*. Acompanhando os músicos estão animais terrestres e pássaros, todos pertencentes à fauna americana, um rico repertório documental e naturalista do período colonial.

Atributos da música e poesia, os instrumentos presentes na iconografia de Orfeu dialogam com os mascarões que igualmente aludem aos metais e que, desta vez, representam o drama, a comédia, a tragicomédia, a tragédia, a ópera, e os tensores do monocórdio.

A metáfora que permeia a presença do mito de Orfeu naquelas pinturas é ampla, embora tenhamos abordado as relações simbólicas entre o mito, Jesus Cristo e os religiosos da Companhia de Jesus. Orfeu, mito solar, é tido como um harmonizador universal. A música, nesse caso e no pensamento do século XVII, promovia a ressonância com o Universo e o Criador e foi um forte instrumento de conversão do gentio, assim como o teatro, e amplamente utilizado pelos religiosos da Companhia de Jesus.

Teatro e música como agentes de aproximação e conversão foram igualmente relevantes, tanto na encenação dos Autos de Fé, quanto na efetiva demonstração dos pecados coloniais, oportunizando que os próprios indígenas protagonizassem seus vícios.

Identificamos a possível presença do monocórdio - que representou a junção da música com a matemática - e a ópera, que oportunizou a junção da música com o teatro. Todos esses aspectos abordam a relação entre as artes, religiosidade e ciência, de forma integrada e privilegiada pelos jesuítas no conceito de consonância universal.

É possível, entretanto, promover outras interpretações iconológicas entre as artes representadas, quando abordamos metamorfose, transformação, ressurreição e transmutação como sinônimos. Partindo do conceito de encantamento e dulcificação das bestas na obra de Ovídio, o animal é a representação do ser instintivo, mas propenso à salvação quando pára para ouvir a melodia. Igualmente estão o conceito filosófico da alquimia e a transmutação dos metais, associados à lapidação do Homem, quando este evolui e se torna terreno e celeste. A metamorfose, neste caso, pode ser interpretada como a transmutação alquímica e filosófica do chumbo (ignorância e ateísmo) no ouro (conhecimento e iluminação). A matéria a ser transformada não deixa dúvidas, é o próprio Homem, e o neo-Orfeu, o jesuíta missionário.

Complementando esse pensamento está a iconografia de S. José de Anchieta com a onça e outros animais viciosos, cuja interpretação ocorre de forma semelhante. Onça e índio,



igualmente rendidos diante do religioso, são as duas facetas do mesmo arquétipo: o selvagem no seu caráter instintivo e bestial, e o homem convertido e salvo na fé católica.

Embora nosso estudo tenha abordado aspectos ainda inéditos nas pinturas do teto da sacristia, consideramos que o repertório científico ainda não foi esgotado e carece de aprofundamento no quesito matemática e astronomia, temática privilegiada entre os religiosos da Companhia de Jesus. Possivelmente estejam ali retratadas as constelações estelares em diálogo com outros elementos já identificados. Da mesma forma consideramos relevante o estudo da cosmologia de Platão e tridimensionalidade dos quatro elementos da natureza, uma vez que o mesmo teto pode ser interpretado de forma expandida, da planisférica para a tridimensional.

Partindo de pressupostos históricos, pode ser igualmente relevante a anterior identificação, feita pelos jesuítas, de diversos cometas avistados nos céus da Bahia, no século XVII, esses tidos pelo P. Antonio Vieira como verdadeiros mensageiros de Deus. Ainda no início do mesmo século, o surgimento de uma supernova na constelação de Ofiuco causaria grande impacto entre os cientistas, além do alinhamento de três planetas, sendo esses fenômenos considerados o início de uma nova era e um sinal divino. É possível, portanto, que eventos como esses em que estão em relação o microcosmo e o macrocosmo tenham sido mencionados no discurso artístico da sacristia.

Embora a igreja do Colégio da Bahia careça de documentação que identifique a autoria de muitas obras e igualmente os que as conceberam, é possível afirmar com segurança que o programa estabelecido para o teto da sacristia não foi obra de apenas um autor. Pela extensão e complexidade dos temas abordados, foi amplamente discutido, desenhado e redesenhado pelos religiosos, até a sua versão final.

Igualmente é possível perceber e supor que pintores de outras nacionalidades tenham participado da sua execução. Um exemplo disso está na identificação do nome dos jesuítas retratados, que geralmente aparece em português, mas que no caso do P. João Baptista Machado (em latim *Joannes Baptista Macciadus*) foi grafado *Johannes Baptiste*, grafia francesa. O mesmo ocorre com o padre inglês Edmundo Champion (em latim *Edmundus Campianus*) que foi grafado *Edmundo Campiano*, grafia italiana.

A igreja do Colégio da Bahia, um dos templos remanescentes de grande relevância para o período colonial, ainda possui um vasto contingente a ser contemplado. Possivelmente no altar mor, que brevemente apresentamos em nosso estudo e ainda foi não pesquisado em profundidade, estejam novos elementos que dialoguem com aqueles já identificados e permitam novas associações.

O estudo das práticas curativas no período colonial permite a identificação de elementos mágicos ou sobrenaturais, igualmente relevantes para conversão dos indígenas, mas transferido do pajé para o jesuíta. Por sua vez, o repertório da *Collecção de várias receitas* não apenas apresenta o animal simbólico e fantástico, mas demonstra a fundamentação das práticas farmacêuticas nos mitos clássicos e medievais, de forma emblemática, e igualmente a virtude animal como coadjuvante no processo curativo.

Como novas possibilidades de estudos para os pesquisadores, consideramos que a extração e manipulação dos metais pelos religiosos da Companhia de Jesus ainda pode ser expandida, e baseamo-nos em detalhes observados na obra de Athanasius Kircher (1601-1680), *Musurgia universalis*, quando aparecem em vinhetas, operários manipulando metais. Na continuidade do tema está o jesuíta Antonio Sepp (1655-1733), atuante nas Reduções Guarani, que descobriu minas de ferro e utilizou-se da música como forte instrumento de conversão. Nesse aspecto, as oficinas de manipulação de metais pertencentes à Companhia podem estabelecer igualmente a relação com a alquimia e a música, na sua ampla abrangência filosófica, metafórica e emblemática.

O presente estudo revelou-nos a importância da ciência no pensamento e cotidiano da Companhia de Jesus e, possivelmente, o tema esteja refletido no discurso artístico dos templos remanescentes da Ordem, em outras cidades, amplificando as perspectivas de análise e interpretação iconográfica e iconológica para os pesquisadores.

Embora boa parte dos templos religiosos da cidade de Salvador tenha sofrido uma grande reforma estilística, fruto da transição do Barroco para o Neoclássico, ainda é possível encontrar um amplo contingente dos bestiários nas igrejas: pelicanos, sereias, dragões, águias, leões, grifos, cegonhas, entre outros, o que representa um grande repertório para futuras pesquisas nas diversas ordens religiosas.

Partindo do mesmo pressuposto, a arquitetura eclética da cidade de Salvador - que compreende o período entre os séculos XIX e XX -, apresenta um vasto repertório de esfinges, grifos, basiliscos, centauros, sátiros, faunos, entre outros, que ainda não fora objeto de estudo pelos pesquisadores, mas refletiram um pensamento de época através do simbolismo animal, embora ressignificado.

Compondo o amplo repertório do inconsciente coletivo da humanidade, a animal jamais se distanciará do homem, pois neste sempre estarão refletidos os seus instintos mais puros e primitivos.

## REFERÊNCIAS

---

ANCHIETA, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões do Padre Joseph de Anchieta. S. J. (1554-1594)*. Publicações da Academia Brasileira. II História. Cartas jesuítas, III. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1933. 567p. II.

ALMEIDA, Francisco de. *Orfeu brasílico ou Exímio Harmosta do Mundo Elemental, o Venerável Padre José de Anchieta, Taumaturgo do Novo Mundo e Apóstolo do Brasil. Pelos Juniores do Recolhimento de Jesus. Edição fac-similada com introdução de Maria Aparecida Ribeiro, no 450º aniversário da matrícula de Anchieta em Coimbra*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1998. 92p.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007. 150p.

ARSI. *Collecção de várias receitas e segredos particulares das principais boticas da nossa Companhia – de Portugal, da India, de Macao, e do Brazil, compostas pelos melhores médicos e boticários mais célebres que tem havido nessas partes...*Roma: Compagnia di Gesù, MDCCLXVI. ARSI. Opp. NN. 17.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes. Imaginário do Novo Mundo. Vol. I / Ana Maria de Moraes Beluzzo*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994. 156p. II.

BOOGAART, Ernst van den; BRIENEN, Rebecca P. *Brasil Holandês – Informações do Ceará de Georg Marcgraf (junho-agosto de 1639)*. Rio de Janeiro: Index, [s.d.], 48p.II.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 2006. 204p. II.

BRESCIANI, Carlos. *As pinturas da Catedral Basílica de Salvador, Bahia / Pe. Carlos Bresciani S. J.* – Salvador: Colégio Antônio Vieira, Etérea, 2006. 98p. II.

CAMPA, Pedro. *La gênese del libro de emblemas jesuita*. In: Actas de I Simpósio Internacional / Sagrario Lopes Poza (Ed.lit.), 1996, ISBN 84-8830103-0, pp. 43-60.

CARDIM, Fernão. *Narrativa Epistolar de uma viagem e missão jesuítica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843. 140p.

\_\_\_\_\_. *Tratados da terra e gente do Brasil. Notas de João Capistranio de Abreu e Rodolfo Garcia*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925. 434p. Brasiliana USP.

CARVALHO, Anna Maria M. *Igreja do antigo Real Colégio de Jesus da Bahia*. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – UFRJ, 2003.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro / Luis da Câmara Cascudo*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1972. 930p. II.

CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. 549p. Il.

CHARBONNEUA-LASSAY, Louis. *The Bestiary of Christ / Louis Charbonneau-Lassay*; New York: Arkana, Parabola Books, 1991. 472p. Il.

COSTA, Lucio. *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*. ARS (São Paulo) vol.8, n.16, São Paulo, 2010. [Http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009](http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009)

CRUZ, Valéria Alves. *A simbólica dos animais: bestiário e outros textos, Volume 1 / Valéria Alves Cruz*. São Paulo: Fiuza Editores, 2001. 261p.

CYMBALISTA, Renato. *Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII*. *An. mus. paul.* [online]. 2010, vol.18, n.1, pp. 43-82. ISSN 0101-4714. Acesso 05/06/2013 – Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_pdf&pid=S0101-47142010000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0101-47142010000100003)

\_\_\_\_\_. *Martírios de jesuítas e a construção de uma territorialidade cristã na América Portuguesa*. ANPUR – Revista Brasileira de estudos urbanos e regionais, v. 10, n.3 (2008). Acesso em 17/08/2013. Disponível em <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/1238>

D'ALVIELLA, Goblet. *A migração dos símbolos pelo Conde Goblet D'Alviella, Senador e Membro da Academia Real da Bélgica; tradução Hebe Way Ramos e Newton Roberval Eichenberg*. São Paulo. Editora Pensamento, 1995. 212p. Il.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 180p.

FERGUSON, George. *Signs & Symbols in Christian Art / George Ferguson*. London: Oxford University Press, 1961. 192p. Il.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Bestiário e discurso do gênero no Descobrimento da América e na Colonização do Brasil / Pedro Carlos Louzada Fonseca*. Bauru, SP: EDUSC, 2011. 400 p.:Il.

FREIRE, Luiz Alberto R. *A talha neoclássica na Bahia / Luiz Alberto Ribeiro Freire*. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560p. Il.

GANDAVO, Pero de Magalhães, ?-1579. *Historia da prouincia sa[n]cta Cruz a que vulgarme[n]te chamamos Brasil / feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illsre s[e]nor Dom Lionis P[ereir]a governador que foy de Malaca & das mais partes do Sul na India*. - Impresso em Lisboa : na officina de Antonio Gonsaluez : vendense em casa de Ião lopez liureiro na rua noua, 1576. - 48 f. : il.

GENTIL, José da Frota. *Vida ilustrada do V. P. José de Anchieta da Companhia de Jesus Apóstolo do Brasil*. Nova Friburgo: Colégio Anchieta, 1933. 120p. Il.

GOIS, Antonio José Sapucaia de Faria. *Os mais antigos retábulos e o altar-mór na Catedral Basílica de Salvador*. *Rev. Inst. Geogr. Hist. Bahia, Salvador*, v. 103, p. 25-51, 2008. ISSN No 1516-344x

GODWIN, Joscelyn. *The Harmony of the Spheres – A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music Rochester*: Inner Traditions Internacional, 1993.

GOLDFARB, Ana Maria A. *Da alquimia à química*. São Paulo: Edusp, 1987. 280p. Il.

GOMES JÚNIOR, Guilherme S. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998. 278p.

GUMILLA, José. *El Orinoco ilustrado: historia natural, civil y geográfica de este gran rio*. Madrid: Manuel Fernandez, 1741. 580p. Il.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria / João Adolfo Hansen*. Campinas: Editora Unicamp, 2006. 230p. Il.

\_\_\_\_\_. *Ratio Studiorum e política ibérica católica no século XVII*. In: *Brasil 500 anos – Tópicos em história da educação / Diana Gonçalves Vidal e Maria Lúcia Spedo Hilsdorf (Org.)*. São Paulo: Edusp, 2001. 254 p.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário de símbolos: imagens e sinais da arte cristã / Gerd Heinz-Mohr*. São Paulo: Paulus, 1994. 393p. Il.

HELMUT, Andra; FALCÃO, Edgard C. *Americae Praeterita Eventa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1966. 290p.: Il.

HESSEL, Lothar Francisco; RAEDERS, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: UFRS, 1972. 109p.

HUTIN, Serge. *A Alquimia*. Lisboa: Oficina gráfica Livros do Brasil, 1968. 184p. Il.

IHERING, Rodolpho von. *Dicionário dos animais do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 1968. 790p. Il.

JAFFÉ, Aniela. *O simbolismo nas artes plásticas*. In: *O Homem e seus símbolos / Carl Gustav Jung*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. 316p. Il.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 497p. Il.

KOLTRUV, Barbara. *O livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 1997. 153p. Il.

LEAL, Fernando M. *Catedral Basílica de São Salvador da Bahia / Apresentação Antonio Carlos Magalhães, César Borges, Paulo Gaudenzi, Maria Adriana Almeida Couto de Castro (direção IPAC), texto de Fernando Machado Leal, versão para o inglês Sabrina Gledhill (coordenação)*. Salvador: IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural; Solisluna Design e Editora Ltda, 2002. 200p.: Il.

LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Natal/RN: Sebo Vermelho, 2008. 328p.

\_\_\_\_\_. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. 10 v.



- LERY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil. Tradução e notas Sérgio Millet; Colóquio e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1961. 220p.
- LIMA, Fernando de C. P. de. *A Sereia na história e na lenda*. Porto: Porto Editora, 1952. 205p.
- LORENTE, Juan F. Esteban. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 1988. 479p. Il.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert. *Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses / Nídia M. L. Lubisco; Sônia Chagas Vieira*. 5. ed. – Salvador: EDUFBA, 2013. 145 p. Il.
- MAIA, Patrícia A. *Práticas terapêuticas Jesuíticas no Império Colonial Português: Medicamentos e Boticas no Século XVIII*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012. Acesso em 17/07/2013. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26022013-121856/pt-br.php>
- MARTIN, René. *Dictionnaire Culturel de la Mythologie Greco-romaine sous la direction de René Martin*. Paris: Éditions Nathan, 1992. 296p. Il.
- MASSIMI, Marina. *A teoria dos temperamentos na literatura jesuítica, nos séculos XVI e XVII*. Revista Atalaia/Intermundos – CICTSUL – no. 6-7, Universidade de Lisboa, 2000 – pp. 223-229.
- MONTEIRO, Jácome. *Relação da Província do Brasil*. In LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia. 2000.
- NOBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil (1549-1560)*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Gráfica, 1931. 265p. Brasileira USP.
- NUNES, Antonietta d'Aguiar. *Conhecendo a História da Bahia – da Pré-história a 1815*. Salvador: Quarteto editora, 2013. 466p.
- OSIMO, Agustín de. *Historia de los veinte y seis mártires japoneses: veinte y tres de la orden de los menores observantes descalzos de San Francisco, y los otros tres de la compañía de Jesús / por Fray Agustín de Osimo*. México: Tip. Religiosos M. Toner e Comp., 1871. 375p. Il.
- OSSWALD, Maria Cristina. *S. Francisco Xavier no Oriente – Aspectos de devoção e iconografia*. In: São Francisco Xavier: Da Europa para o mundo (1506-2006). Porto: Centro Universitário de História da Espiritualidade: 2007, p.119-142.
- \_\_\_\_\_. Aspectos de devoção dos Quarenta Mártires do Brasil entre os séculos XVI e XIX. Porto: Revista Via Spiritus 15, 2008, p.249-268.
- OTT, Carlos. *A Catedral da Cidade do Salvador. Vol.3, Coleção Azul*. Salvador: Revista Alfa Gráfica, 1987. 63p. Il.
- \_\_\_\_\_. *História das Artes Plásticas da Bahia (1550 – 1900) / Carlos Ott – Volume 3 – Pintura*. Salvador: Alfa Gráfica e Editora, 1993. 99p. Il.

OVIDIO. *Metamorfoses. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar*. São Paulo: Madras Editora, 2003. 335p.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia – temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 230p. Il.

PARACELSO. *Libro de las Ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demas espiritus*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2004. 120p.

\_\_\_\_\_. *Paracelso – A chave da Alquimia. Tradução Antonio Carlos Braga*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973. 416p.

\_\_\_\_\_. *Paracelso – Coleção mestres do esoterismo ocidental. Tradução Silvia M. Spada*. São Paulo: Madras, 2006. 190p. Il.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Tempos do Sagrado – Quatro séculos de Arte Bahia – São Paulo. Bustos Relicários da Catedral Basílica de Salvador / Emanuel Araújo*. São Paulo: Buriti, 1999. 36p. Il.

PRIORE, Mary del. *Esquecidos por Deus / Monstros no mundo europeu e ibero-americano (Séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 148 p. Il.

REAL, Regina M. *Dicionário de Belas Artes – termos técnicos e matérias afins / Regina M. Real. 2 vols*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962. 572p. Il.

REINACH, Salomon. *Orpheus – Histoire Générale des Religions / Salomon Reinach*. Paris: Publications Alcides Picard, 1914. 625p.

RIBEIRO, Ricardo F. *Bestiário Brasílico: A nossa fauna no Imaginário Colonial*. 1997. ANPPAS. Acesso em 17/07/2013 – Disponível em [http://www.anppas.org.br/encontro\\_anual/encontro2/GT/GT16/gt16\\_ricardo\\_ferreira.pdf](http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro2/GT/GT16/gt16_ricardo_ferreira.pdf)

RODRIGUES, Pero. *Vida do Padre José de Anchieta da Companhia de Jesus, quinto Provincial que foi da mesma Companhia no estado do Brasil / escrita pelo P. Pero Rodrigues*. São Paulo: Ed. Loyola, 1978. 157p.

ROESSLI, Jean-Michel. *Imágenes de Orfeo en el arte judío y Cristiano*. In: *Orfeo y la tradición orfica: un reencontro*. Madrid: Bernabé & F. Casadesús, 2009, pp.179-226.

ROSA, Ronel Alberti da. *A sombra de Orfeu: o neoplatonismo renascentista e o nascimento da Ópera / Ronel Alberti da Rosa*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. 160p.

ROSÁRIO, Antonio do. *Frutas do Brasil / Antonio do Rosário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008. 208p.

RUY, AFFONSO. *Catedral Basílica. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia. Vol. 1*. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1949. 27p. Il.

SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil por Frei Vicente do Salvador*. Bahia: 1627. 179p.

SANTOS, Yedda P. dos. *Dicionário de Alquimia – a chave da vida*. São Paulo: Madras, 2012. 591p.

SCHURÉ, Édouard. *Os Grandes Iniciados – Esboço da História Secreta das Religiões. Tradução de Augusta Garcia Dórea*. Edições eletrônicas Lumensana – Luiz Edgar de Carvalho, 2006. 441p.

SIMON, Edith. *A Reforma*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971. 191p. Il.

SOARES, Francisco. *Coisas notáveis do Brasil / Organizada e dirigida por A. G. Cunha*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1966. 210p. Il.

SOBRAL, Luis de Moura. *Espiritualidade e Propaganda nos programas iconográficos dos jesuítas portugueses*, pp.385-415. COLÓQUIO INTERNACIONAL, Porto, 2004 - A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII : Espiritualidade e cultura : actas. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa; Universidade do Porto, Centro Inter-universitário de História da Espiritualidade, 2004. - ISBN 972-996670-0-8

\_\_\_\_\_. *Ut Pictura Poesis: José de Anchieta e as Pinturas da Sacristia da Catedral de Salvador*. In: *Barroco 18 – O Território do Barroco no Século XXI*. Ouro Preto/Belo Horizonte: Rona Editora, 2000.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1851. 422p.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia Greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia: 1965. 286p. Il.

SPENSE, Jonathan. *O Palácio da Memória de Matteo Ricci – A História de uma viagem: da Europa da Contra-Reforma à China da Dinastia Ming; Tradução Denise Bottmann*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 357p. Il.

STARBIRD, Margaret. *Maria Madalena e o Santo Graal – A mulher do vaso de alabastro / Margaret Starbird*. Tradução de Simone Lemberg Reisner. Rio de Janeiro: Sextante, 2004. 206p. Il.

TANNER, Mathias. *Societas iesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans, in europa, africa, asia, et america, contra gentiles, mahometanos, judaeos, haereticos, impios, pro deo fide, ecclesia, pietate. Sive vita, et mors eorum, qui Ex Societate Jesu in causa Fidei, Virtutis propugnatae, violentâ morte toto Orbe sublatis sunt. Auctore R. Patre mathia tanner e Societate Jesu, SS. Theologiae Doctor E*. Pragae: Universitatis Carolo-Ferdinandae, 1675.

TRIMEGISTO, Hermes. *Corpus hermeticum – discurso de iniciação: a Tábua de Esmeralda*. São Paulo: Hemus, 2005. 130p.

TRINDADE, Jaelson Bitran. *O Império dos Mil Anos e a “arte do tempo barroco”: a águia bicéfala como emblema da Cristandade*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. pp. 11-91. jul-dez. 2010.

VASCONCELOS, Simão de. *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil*. In: *Crónica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil... pelo Padre..., da mesma Companhia [1663]*. Lisboa: A.J. Fernandes Lopes, 1865. V. 1. 360p.

\_\_\_\_\_. *Vida do p. Joam d'Almeida da Companhia de Iesu, na provincia do Brazil*. Coimbra: Officina Craesbeeckiana, 1658. 406p.

\_\_\_\_\_. *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. 270p.

VENTRA, Giuseppe; SALVO, Maria de. *Alquimia Spagírica – Paracelso*. Rio de Janeiro: Sohaku-In Edições, 1997. 87p.

VIEIRA, Domingo. *Thesouro da língua portuguesa*. Porto: Chardron e Moraes, 1871. 836p.

VINCI, Leonado da. *Bestiário, Fábulas e outros escritos / Leonardo da Vinci*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2007. 91p.