

# Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses

Luís de Moura Sobral  
Universidade Montréal - Canadá

Em 1609, no ano da beatificação de Inácio de Loyola, publicou-se em Roma uma vida figurada do fundador da Companhia baseada na biografia do P. Pedro de Ribadeneyra e composta de setenta e nove gravuras mais um frontispício, obras de Rubens, autor de algumas das composições, e de Jean Baptiste Barbé (cerca de 1578-1649), o provável gravador de todas elas<sup>1</sup>. Primeira grande sistematização iconográfica da vida de Inácio, após as *Vitae* em folhas avulsas de Thomas de Leu (Paris, 1590) e de Francesco Villamena (Roma, 1600) e depois da série mais modesta (doze gravuras) de Hieronymus Wierx (*Vita B. P. Ignatii de Loyola Fundatoris Societatis Iesu*, Antuérpia, cerca de 1609), o livro de 1609 constitui um marco importante na arte jesuíta, vindo a servir de modelo para inúmeras representações da vida do santo em diversas partes do mundo católico.

Preparada nos anos imediatamente anteriores à beatificação, é lógico que o motivo principal do frontispício da *Vita* Rubens-Barbé seja um altar com a efigie de Inácio no topo e ao centro, dado que a obra celebra precisamente a subida aos altares do fundador da Companhia (Fig. 1). Inácio de Loyola encontra-se porém acompanhado de retratos de outros jesuítas, com as respectivas identificações precedidas da inicial B, o que transforma todos os retratados em

---

<sup>1</sup> *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609. Existe uma reprodução fac-similada desta obra (P. P. Rubens e J.B. Barbé, *Vida de San Ignacio de Loyola en Imágenes*, com estudo preliminar de Antonio M. NAVAS GUTIÉRREZ, Granada, 1992). Para a iconografia de Santo Inácio ver Ursula KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlim, 1982.

<sup>2</sup> Para uma breve descrição da gravura ver Julius S. HELD, ed., *Rubens and the book. Title pages by Peter Paul Rubens*, Williamstown, Massachusetts, Chapin Library, 1977, cat. no. 49, 171-172.



Fig. 1. Jean Baptiste Barbé por desenho de Rubens, Frontispício de Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris, Roma, 1609, gravura a buril.

beatos<sup>2</sup>. Na realidade, de todos os religiosos representados apenas dois, Luís Gonzaga e Estanislau Kostka, haviam sido anteriormente beatificados em 1605. Os outros, e nem todos, sê-lo-ão mais tarde, a começar por Francisco Xavier, colocado por debaixo de Inácio, com ele canonizado em 1622, mas beatificado somente em 1619. Os restantes, dos que se encontram individualmente representados, só parecem haver sido até hoje beatificados Rodolfo Acquaviva (em 1893), Jacques Salès e Guillaume Saultemouche (em 1926), e Edmund Campion (em 1886, canonizado em 1970). Abraham de Georgiis tem o título de Venerável, enquanto Antonio Criminali, o primeiro mártir da Companhia, apenas o de Servo de Deus.

Na parte inferior da composição, em duas tarjas colocadas lateralmente e em relevos fingidos na base do altar, aparecem grupos de mártires da Inglaterra, à esquerda (PLURES IN ANGLIA, indica a inscrição), da Índia à direita (PLURES IN INDIA). Nas bases das colunas, os mártires do Japão e da Flórida e, ao centro, os quarenta supliciados do Brasil de 1570, beatificados em 1854. Goto, Miki e Kisai, os três crucificados do Japão, foram beatificados em 1627 e canonizados em 1862. O altar dos Jesuítas está pois adornado com uma galeria de santos homens, principalmente mártires, as «rosas e os lírios» de que fala a filactéria segura por cima do frontão por dois *putti* sorridentes: FLORIBUS EIUS NEC ROSAE NEC LILIA DESUNT.

Este resumo-programa de *Flos sanctorum* inaciano anuncia uma nova política iconográfica por parte da Companhia. Até então os templos da Ordem, para além evidentemente dos temas marianos e cristológicos, centrais na espiritualidade do novo instituto, haviam privilegiado a representação de mártires, tanto os da Igreja primitiva como os mais recentes da própria instituição. A partir de agora, celebram-se as principais figuras da Ordem que por vezes se combinam com os mencionados temas em programas de enaltecimento e de propaganda da Ordem.

Neste breve estudo, tratarei de apresentar alguns exemplos que me parecem significativos da estratégia iconográfica dos jesuítas na Assistência de Portugal, tectos, fachadas de igreja, uma obra de arte total (a sacristia de Salvador), para me dedicar com algum pormenor a uma série inaciana que muitos problemas tem levantado, a da sacristia de S. Roque atribuída ao Cabrinha.

## Dois tectos

Dois tectos pintados ilustram, no âmbito português, as duas concepções programáticas de que falei no começo deste estudo, o da nave de S. Roque, em Lisboa, e o do seminário de Santarém. O primeiro, atribuído a Francisco Vene-

gas e a Amaro do Vale, pintado entre os finais do século XVI e os começos do seguinte, «representa», nas palavras do cronista Baltazar Teles, «outra grande igreja de três naves, feita toda de madeira e fundada sobre o templo de S. Roque [...], mostrando-nos vários passos da Sagrada Escritura e representando-nos à vista quatro arcos também fingidos que parece sustentam o mesmo tecto, e entre eles se vê uns zimbórios abertos e umas cúpulas também representadas que com um alegre engano festejam os olhos ver-se enleados» (Fig. 2)<sup>3</sup>. A novidade da obra no meio lisboeta foi total, levando a S. Roque «notável concurso de curiosos», segundo o mesmo cronista. O tema principal da decoração, a *Exaltação da Santa Cruz e dos Instrumentos da Paixão*, representa-se no tramo central do tecto, uma composição frontal que interpela directamente o espectador. Anjos, anjinhos e querubins esvoaçam à roda da Cruz, mostrando ao espectador (ou ao fiel) os instrumentos da Paixão, a Santa Túnica, os cravos, a vara com a esponja e a lança.



Fig. 2. Francisco Venegas e Amaro do Vale, *Exaltação da Santa Cruz, tecto da Igreja de S. Roque (pormenor)*, Lisboa, cerca de 1588-1612 (foto do autor).

O programa compreende ainda uma série de quadros fingidos dispostos sobre a cimalha a toda a volta do tecto, nove do lado esquerdo e outros tantos do lado oposto, com outros dois aos topos, fazendo um total de vin-

<sup>3</sup> Baltazar TELLES, *Cronica da Companhia de Jesu da Provincia de Portugal*, Lisboa, 1947, vol. 2, 111. O tecto de S. Roque foi recentemente estudado por Joaquim Oliveira CAETANO, *O tecto de São Roque*, in *O tecto de São Roque. História, conservação e restauro*, Lisboa, 2002, 13-39; J. Caetano estuda e discute autorias e intervenções, cronologias e a iconografia do programa (agradeço ao autor a gentileza do envio deste trabalho).

te. Os quadros, «vários passos da Sagrada Escritura», segundo Baltazar Teles, agrupam-se em trios (um de maiores dimensões flanqueado por duas grisalhas), como que fazendo eco à própria divisão do tecto, reflexo por sua vez, sem dúvida, da estrutura trinitária da Divindade. Assim, no tramo central encontra-se, à esquerda, a *Multiplicação dos Pães e dos Peixes* e, em frente, a *Ceia em Emaús*, e no primeiro tramo, *Abraão e Melquisedeque* e a *Apanha do Maná*. No último tramo, junto à capela-mor, vemos o *Sacrifício de Isaac* e a *Páscoa Judia*. Enfim, nas extremidades do eixo central, por cima do coro e da capela-mor, encontra-se *Cristo em Casa de Marta e Maria* e a *Última Ceia* ou talvez mais propriamente, a *Instituição da Eucaristia*. As grisalhas representam diferentes episódios do Antigo Testamento a que a teologia cristã atribuiu um simbolismo eucarístico (as *Uvas da Terra Prometida*, etc.).

Dos vinte quadros fingidos, apenas quatro representam histórias de Jesus (*Ceia, Marta e Maria, Multiplicação dos Pães e dos Peixes, Ceia em Emaús*); estes quadros estão dispostos de tal maneira que as trajectórias que levam de um ao que lhe está fronteiro se cruzam no centro da nave de S. Roque, espécie de eco virtual ao tema principal da decoração. No jogo das relações entre estas histórias e os passos do Antigo Testamento dos tramos primeiro e terceiro e das grisalhas, repetem-se, até na própria estrutura triptíca, as correspondências tipológicas dos velhos incunábulo quatrocentistas, a *Biblia Pauperum* e o *Speculum humanae Salvationis*. Apelando para a doutrina tipológica, o programa do tecto, centrado no papel redentor da Paixão, tem assim um sentido fundamentalmente eucarístico.

O carácter propriamente jesuíta da decoração provém, não do tecto em si, mas das relações que ele estabelece com outras obras na igreja. Ao Santo Sangue evocado nas histórias do tecto responde de facto a célebre colecção de relíquias, entre as quais avultam as que foram doadas por D. Juan de Borja. Desta feita, porém, já não se trata de representações simbólicas, mas sim de restos concretos de sacrifícios pautados pelo exemplo crístico. As relíquias de D. Juan de Borja chegaram a S. Roque em 1587, celebrando-se no ano seguinte faustosamente o seu recebimento. Ora, foi nesse mesmo ano de 1588 que Juan de Borja levou de Lisboa para Madrid os três projectos de decoração do tecto, para que D. Filipe I se pronunciasse sobre o programa definitivo<sup>4</sup>. Dada a importância das relíquias no sistema mental da Contra Reforma, de D. Filipe I e dos Jesuítas, quer-me parecer que a decoração do tecto de S. Roque e a distribuição da colecção de D. Juan de Borja em diversos altares do templo integraram um mesmo desígnio

---

<sup>4</sup> J. O. CAETANO, *O tecto de São Roque*, 2002.



Fig. 3. António Machado Sapeiro, *Tecto da antiga Igreja da Companhia de Jesus, actual Seminário, Santarém, cerca de 1728-1729* (foto do autor).

programático. O tecto justifica a nível superior e simbólico, a presença das sagradas relíquias no templo lisboeta – e a sua eficácia. Entre elas encontram-se espinhos da Coroa de Jesus Cristo, fragmentos do Santo Lenho e da toalha da mesa da Última Ceia, temas, como se viu, representados no tecto<sup>5</sup>...

Voltando à problemática evocada no começo deste texto, é de notar que nem o tecto nem os relicários evocam figuras coevas ou recentes. Nisso, a decoração de S. Roque é típica da fase anterior ao período das campanhas de canonização e de glorificação da Companhia.

Quando, mais de um século após S. Roque, por volta de 1728-1729, António Machado Sapeiro pinta o tecto da igreja da Companhia de Santarém, actual Seminário, a tradição iconográfica da Companhia havia-se radicalmente transformado (Fig. 3). O tecto de Santarém ocupa aliás na tradição portuguesa deste tipo de obras um lugar singular, menos preocupado com a tridimensionalidade, com o *trompe l'œil*, antes optando por uma estrutura onde os elementos arqui-

<sup>5</sup> Nuno VASSALLO E SILVA, *Breve Historial do Santuário das Relíquias de S. Roque*, in *Esplendor e Devoção. Os Relicários de S. Roque*, Lisboa, 1998, 13-14.

tectónicos, sem grande relevo ou volume, funcionam ao fim e ao cabo como ricos encaixilhamentos planiformes para as histórias. Estas distribuem-se numa série de «aberturas» para o exterior, uma de grandes dimensões ao centro (Fig. 4, A), oito nos lados estreitos do tecto, quatro do lado da entrada e outras tantas no lado oposto (Fig. 4, 1-8). Enfim, quatro tarjas nos extremos dos eixos principais contêm retratos de santos jesuítas (Fig. 4, 9-12).

A divisão tripartida que tanto sucesso teve na decoração de tectos no mundo português<sup>6</sup>, mantém-se em Santarém, sem o carácter arquitectural de outros exemplos, e diferentemente proporcionada, sendo mais reduzidos os tramos dos extremos. O programa é agora essencialmente mariano, com o *Triunfo da Imaculada Conceição* ao centro (Fig. 4, letra A). A Virgem está de pé sobre o globo terrestre, no qual está enrolada a serpente maléfica com a maçã na boca, por cima do crescente da Lua. A serpente com a maçã na boca envolvendo o globo terrestre aparece em outras obras portuguesas como, por exemplo, a gravura de Lucas Vorsterman II, *A Virgem da Conceição Protectora da Restauração*, de cerca de 1648, ou a medalha comemorativa da declaração da Conceição como padroeira

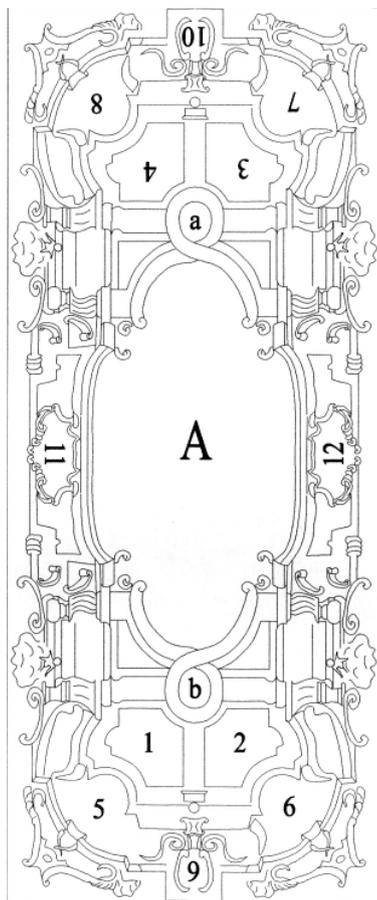


Fig. 4. Esquema iconográfico do tecto da Igreja do Seminário de Santarém (desenho de Sergio del Pozo).

<sup>6</sup> Sobre a origem emiliana deste esquema tripartido ver, entre os seus diversos trabalhos, Giuseppina RAGGI, *A Longa deriva da ilusão: o pintor António Telles e o tecto da capela-mor de São Bento em Olinda no contexto da pintura de perspectiva no Nordeste brasileiro*, in *V Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte. A arte no mundo português dos séculos XVI-XVII-XVIII*, Faro, Universidade do Algarve, 2002, 383-403; e *Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento*, in Fautzia FARNETTI y Deanna LENZI (ed.), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Florença, 2004, 161-174.

de Portugal, que data de 1648-1650<sup>7</sup>. À volta da Virgem, anjinhos e anjos com os símbolos marianos, o Poço de Águas Vivas, a Torre de David, a Fonte, o Espelho, uma estrela, etc. Por cima do quadro principal, numa pequena abertura circular encaixilhada na mesma grinalda (Fig. 4, a), um anjinho com os três cravos e com um escudo com as iniciais IHS, cifra do Filho de Deus e emblema da Companhia, parece a única referência à Paixão; no medalhão correspondente aos pés do quadro principal, outro anjinho com o emblema de Maria (letra b). Nas extremidades da composição, quatro pré-figurações da Virgem, heroínas do Antigo Testamento que contribuíram para a salvação do povo de Israel, *Jael matando Sisara* (Fig. 4, número 4), *Ester e Assuero* (número 3), *Débora na Batalha de Tabor* (número 1), *Judite e Holofernes* (número 2). Nos cantos, eco sem dúvida do programa de Andrea Pozzo no tecto de *Santo Inácio* de Roma, as personificações das Quatro Partes do Mundo, a *América* (número 8), a *África* (número 7), a *Europa* (número 5) e a *Ásia* (número 6), os quatro continentes onde a Companhia exerceu o seu apostolado e onde por conseguinte propagou o culto imaculista, fundamental devoção da Ordem, como se sabe. Nas extremidades dos eixos longitudinal e transversal, enfim (correspondendo portanto aos episódios crísticos do tecto de S. Roque), agrupados dois a dois, os canonizados em 1622, Inácio (número 9) e Xavier (número 10), e Francisco de Borja (canonizado em 1671, número 11) e Estanislau Kostka (número 12), santo em 1726, nos anos anteriores à decoração. O tecto de Santarém celebra portanto os principais santos da Ordem, associando-os ao triunfo universal da Imaculada Conceição.

## Duas fachadas

Naturalmente, cedo começou a Companhia a colocar estátuas de santos nas frontarias dos seus templos. Tal parece ter acontecido logo no Gesù de Roma, cuja fachada, terminada por Giacomo della Porta em 1577<sup>8</sup>, comporta quatro nichos para estátuas. Só mais tarde, porém, no século XVII, mas em data imprecisa<sup>9</sup>, um desconhecido escultor, «non molto valente», segundo Pio Pecchiai, ali colocou as estátuas de Santo Inácio e de S. Francisco Xavier. O esquema será evidentemente repetido e são incontáveis os templos inacianos com frontarias assim decoradas, variando minimamente os santos representados:

<sup>7</sup> Ilustrações em Luís de Moura SOBRAL, *Do Sentido das Imagens*, Lisboa, 1996, figs. 142 e 143.

<sup>8</sup> Pio PECHIAI, *Il Gesù di Roma*, Roma, 1952, 229.

<sup>9</sup> PECHIAI, *Il Gesù di Roma*, Roma, 1952, 234.

quatro no Colégio do Funchal, por exemplo (Inácio, Francisco Xavier, Francisco de Borja, Estanislau, de cerca de 1750), três em Salvador da Baía (Inácio, Francisco Xavier, Francisco de Borja, de 1746).

Duas frontarias merecem porém especial referência, a do Colégio de Santarém e a de S. Paulo de Macau.

A fachada de Santarém, desenhada por Mateus do Couto, tio, em 1648<sup>10</sup>, mas só terminada em 1676 (data inscrita na fachada), é uma curiosa estrutura que combina estátuas, inscrições em tarjas e relevos, algo partilhando do didacticismo de certas imagens consideradas como tipicamente jesuítas, cujo exemplo paradigmático são as *Evangelicae Historiae Imagines* do padre Nadal (Fig. 5). A fachada divide-se em três registos e um coroaamento e, lateralmente, em cinco corpos separados por pilastras. No corpo central, colocou-se por cima da entrada um édículo com o monograma IHS, com a cruz a sair da travessa do H e os três cravos na parte inferior, emblema tradicional da Companhia. Ao centro do remate, entre as aletas, num nicho fechado por grades e portas de vidro, a estátua da Imaculada Conceição, devidamente identificada por inscrições litânicas, ELECTA UT SOL (na parte superior do frontão) e TOTA PULCHRA EST AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE, repartida em duas tarjas por cima das janelas do segundo e quarto corpos. No primeiro registo, à esquerda e à direita,



Fig. 5. Mateus do Couto, tio, Fachada da Igreja da Companhia de Jesus, actual Seminário, Santarém, terminada em 1676 (foto do autor).

<sup>10</sup> Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Jesuítas em Portugal nos séculos XVI-XVIII. Critérios, Articulação Espacial e Intérpretes do Modo Nostro*, in *Portugal Brasil Brasil Portugal. Duas faces de uma realidade artística*, Lisboa, 2000, 34.



*Fig. 6. Fachada da Igreja de S. Paulo (pormenor dos três andares superiores), 1637-1644, Macau (foto do Instituto Cultural da Região Administrativa Especial de Macau).*

os Santos Inácio e Xavier e, no terceiro, Francisco de Borja e Luís Gonzaga. A frontaria anuncia por conseguinte o programa pintado do tecto, tendo neste S. Estanislau Kostka substituído Luís Gonzaga, canonizados aliás ambos em 1726. Na fachada e no tecto de Santarém celebram-se assim todos os jesuítas que até à data haviam sido canonizados.

Mais complexa, iconograficamente mais rica e também mais explicitamente didáctica e militante é sem dúvida a fachada da igreja de S. Paulo de Macau, sobre a qual muito se tem escrito (Fig. 6). Tem-se considerado que, utilizando na sua decoração elementos sincréticos quando não declaradamente

orientais, a frontaria de Macau é um reflexo do novo método missionário praticado pela Companhia no Oriente, que se designou por «adaptação». Esta interpretação não é totalmente convincente. Que a frontaria de Macau é uma obra singular e talvez única quer no espaço artístico português quer na arte dos inicianos em geral, não se pode obviamente negar. Esta singularidade resulta no entanto, a meu ver, do partido decorativo que se escolheu, mais próprio das artes gráficas do que da tradição decorativa monumental. Nisso os Jesuítas afirmaram uma das suas características fundamentais, o primado da significação nas obras de arte, a importância da doutrinação.

A igreja foi desenhada por Carlo Spínola (1565-1622), um dos mártires do Japão, tendo sido a frontaria terminada em 1637 e a decoração escultórica em 1644, segundo cronologia proposta por Gomes dos Santos<sup>11</sup>. A igreja está dedicada à Nossa Senhora da Assunção, embora o P. António Cardim tenha afirmado que em 1640 já se encontrava colocada na frontaria a estátua «da Conceição» fundida em bronze<sup>12</sup>. Seja como for, o carácter mariano do templo é manifesto, já pela inscrição MATER DEI por cima da entrada principal, já pelo próprio sentido da decoração. A fachada divide-se em dois andares e um monumental remate composto, por sua vez, de dois registos e um frontão triangular. As ordens sobrepõem-se à estrutura mural, imprimindo à composição, pela abundância e densidade dos principais elementos (trinta colunas e dez obeliscos) uma inesperada verticalidade, verticalidade esta rigorosamente conforme ao programa iconográfico, como se verá. Jónicas de fustes lisos e coríntias nos dois primeiros andares, compósitas nos dois registos do remate, as colunas formam três corpos verticais correspondendo às entradas e seis inercólúnios, reservados, a partir do segundo registo, para os relevos e nichos com estátuas.

No primeiro registo, vêem-se por cima das entradas laterais os emblemas da Companhia e, por cima do portal principal, como já se disse, a designação do orago (MATER DEI). A parte figurada do programa reservou-se para o segundo andar da frontaria e para o remate. Aos lados do vão central, por cima da entrada, vêem-se as estátuas dos dois jesuítas canonizados à data da construção, Inácio de Loyola e Francisco Xavier; nos nichos das extremidades, os (na altura) beatos Francisco de Borja e Luís Gonzaga – os mesmos que em Santarém. Ao centro do terceiro registo, a estátua da Virgem e, por cima dela, a do Menino Jesus com o globo terrestre nas mãos, encontrando-se ao centro do frontão triangular,

---

<sup>11</sup> Domingos Maurício Gomes dos SANTOS, *Macau, Primeira Universidade Ocidental do Extremo Oriente*, in *Revista de Cultura. Instituto Cultural de Macau*, 21 (1994), 10.

<sup>12</sup> Gonçalo COUCEIRO, *Igreja de S. Paulo - Fortaleza do Monte, St. Paul's Church - Fortress of the Monte*, Macau, 1990, 18.

igualmente em bronze, a pomba do Espírito Santo. Estes elementos imprimem ao eixo central da composição uma óbvia hierarquização, enunciando ao mesmo tempo os temas do respectivo programa iconográfico: o Menino Jesus *Salvator Mundi*, a Madre de Deus e a própria Companhia de Jesus.

Com inscrições em latim e em chinês combinadas com relevos de cunho alegórico, a frontaria tem a aparência de uma dessas gravuras explicativas tão do gosto da época e tão utilizadas pelos Jesuítas. Comparemo-la por exemplo com a *Virgem Imaculada* de Cornelis Cort, de 1567, que, quase de certeza, esteve

entre as mãos dos autores da obra macaense (Fig. 7). Ao alto, aos lados de Deus Padre, à esquerda e à direita, como em Macau, o sol e a lua, símbolos marianos tradicionais oriundos do *Cântico dos Cânticos*, amplamente difundidos pelas Litanias (ou Laidainhas) da Virgem (*Electa ut sol, Pulchra ut luna*), elementos que, em Macau, foram curiosamente interpretados como representações dos «princípios masculino e feminino da Criação». O andar imediatamente abaixo do frontão evoca um tema corrente na época e da particular devoção da Companhia<sup>13</sup>, o Menino Jesus Salvador do Mundo (estátua de bronze) acompanhado pelos instrumentos da Paixão: anjos com a Cruz



Fig. 7. Cornelis Cort, *Virgem da Imaculada Conceição*, 1567, gravura a buril.

<sup>13</sup> Veja-se a tela com este tema, atribuída com hesitação a Fernão Gomes e provavelmente inspirada num modelo de Hieronymus Wierix, em S. Roque de Lisboa (Joaquim Oliveira CAETANO, *Pintura. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao Século XX. Tomo I (1520-1700)*, Lisboa, 1998, n.º 27).

e a coluna dos açoitados nos intercolúnios laterais, tenazes, martelo, coroa de espinhos, lança, cravos, escada, etc., em relevos na parede. Uma gravura anterior a 1619, de Hieronymus Wierix, mostra o mesmo tema, apresentando motivos que se encontram em Macau: o Menino num nicho de arco de volta inteira, a Pomba do Espírito Santo ao alto (Fig. 8).

O primeiro andar do remate (terceiro a contar da base da fachada) contém no corpo central e nos seus quatro intercolúnios um programa claramente mariano, centrado na estátua da Virgem. No primeiro intercolúnio da esquerda, um barco acompanhado da figura da Virgem, viu-se a representação da «Nao do Trato» ou ainda uma referência à Confraria dos Navegantes macaenses. Que o relevo tivesse significado especial para os que lidavam na faina marítima é perfeitamente possível e até pode ser essa a razão da sua inclusão na fachada. O seu primeiro e principal significado é, porém, outro. A barca é uma das antigas figuras de Maria, e já em 1493 um *Mariale sive de laudibus Virginis Mariae* declinava sete razões que justificavam tal paralelismo<sup>14</sup>. Intitulada *Santa Maria*, a 12.<sup>a</sup> estampa do *Elogia Mariana*, o popular livrinho das Litanias da Virgem publicado em Augsburg em 1732, com gravuras de Martin Engelbrecht por desenhos de Christoph Scheffler, por exemplo, mostra a barca da igreja levada a



*Quid tormenta contemplaris? Trabs hęc crucis est virilis,  
Nunquã mundo sat gravaris Nec corona puerilis:  
Blande mi animale? Cresce prius parvule.  
Hieronymus Wierix fecit et excudit. Cum Gratia et Privilegio. (Piermans.)*

Fig. 8. Hieronymus Wierix, *Menino Jesus Salvator Mundi*, antes de 1619, gravura a buril.

<sup>14</sup> Citado em Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981, 211.

bom porto pela Virgem, sob a protecção do Espírito Santo. Ao lado da barca, no intercolúnio contíguo vê-se, não precisamente a *Fons vitae*, como se pretendeu, mas sim outro símbolo mariano, a *Fons signatus*, a *Fonte selada* do *Cântico dos Cânticos* (4, 12) que também aparece na gravura de Cort (fig. 7, em baixo à esquerda). À direita da estátua da Virgem, um cipreste, curiosamente (ou talvez não...) numa posição muito semelhante à da mesma gravura, outra imagem de Maria, provavelmente tirada do *Cântico* (1, 17). Trata-se de uma das metáforas arbóreas aplicadas à Mãe de Deus, de que são exemplos o cedro do Líbano, a oliveira, o plátano e a palmeira – figurada esta nos intercolúnios do segundo registo, ao lado do vão central. Enfim, no último intercolúnio do mesmo registo, o Dragão do Apocalipse, de sete cabeças (*Apocalipse*, 12, 3). As semelhanças são tais entre o dragão macaense e o de Cornelis Cort (veja-se o enrolamento da cauda), que é muito provável que o motivo tenha sido copiado directamente da estampa. Nas aletas do mesmo registo, as imagens mais surpreendentes, um monstruoso diabo à esquerda e um esqueleto à direita, ambos feridos de morte e deitados no chão. Pouco comuns sem dúvida na decoração monumental da época, trata-se de elementos frequentes em obras de edificação moral, como se pode ver numa muito descritiva gravura de Hieronymus Wierix por desenho de Maarten de Vos, *O Combate Espiritual do Soldado Cristão* (Fig. 9). A gravura ilustra a problemática paulina do conflito entre a aceitação da Lei divina e a tentação do pecado (S. Paulo, *Romanos*, 7). O *Milites Christiani* tem de lutar contra a Carne, que ele espezinha, contra as tentações do Mundo (uma mulher que lhe oferece riquezas), contra o Pecado de cauda e cabelos de serpente; tem de se defender contra Satã que, do lado direito, lhe desfecha dardos em chamas e contra a Morte de pestilento bafo que prepara um golpe de gadanha. São estas últimas as duas figuras que, já vencidas pelo exército divino e humano representado na fachada, se puseram nas aletas, assim, conceituosamente se evocando S. Paulo, patrono do Colégio.

O programa de Macau centra-se portanto na devoção ao Menino Deus e à Virgem Maria, mostrando ainda o papel da Ordem na propagação destes cultos. Todos estes aspectos foram amplamente divulgados na época. Numa gravura do atelier dos Wierix, por exemplo, o Menino Jesus ressuscitado (repare-se que o estandarte da Ressurreição também se encontra, em Macau, à esquerda do Menino), aparece triunfando por cima do globo terrestre, sobre um esqueleto e sobre a serpente (Fig. 10). No frontispício de uma série de oito estampas encomendada pela Companhia, quatro jesuítas (os mesmos que em Macau, Kostka substituindo no entanto Luís Gonzaga) adoram o Menino, de pé sobre o emblema da Ordem (Fig. 11).

A frontaria de Macau é, portanto, uma obra de arte *sui generis*, não tanto pelo discurso ou sermão que ela propõe, como pelo facto de tal discurso, uti-



Fig. 9. Hieronymus Wierix por desenho de Maarten de Vos, *O Combate Espiritual do Soldado Cristão*, gravura a buril.



Fig. 10. Antonius Wierix, *O Menino Jesus Resuscitado Triunfando do Mal e da Morte*, antes de 1604, gravura a buril.

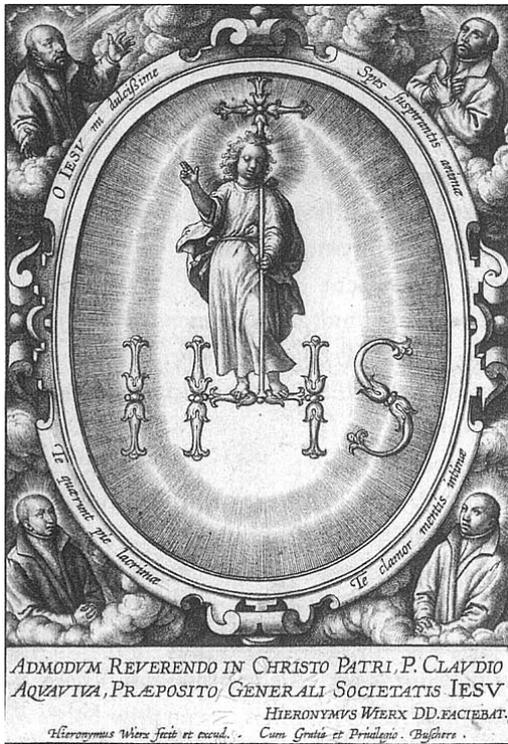


Fig. 11. Hieronymus Wierix, Adoração do Menino Jesus, antes de 1619, gravura a buril.

Kostka, por exemplo, encontram-se em Coimbra e no Funchal<sup>16</sup>. Em S. Roque, na nave da igreja e na sacristia, existem duas séries com cenas da vida do fundador da Companhia geralmente atribuídas a Domingos da Cunha, cognominado o *Cabrinha* (1598-1644), ou com ele relacionadas. Os quadros foram recentemente estudados por Joaquim Caetano, em 1996 os da nave, acertadamente relacionados com a *Vita* Rubens-Barbé<sup>17</sup>, e dois anos mais tarde os da sacristia<sup>18</sup>.

lizando elementos mais próprios da tradição gráfica do que da grande decoração, se encontrar transposto à escala monumental num espaço público – pois só assim ele podia ser convenientemente mostrado, e aqui, então, alguma «adaptação» se terá realizado por Parte dos Padres do Oriente.

### Um ciclo hagiográfico: a vida de Santo Inácio na sacristia de S. Roque, em Lisboa

Séries sobre a vida de santos jesuítas existem várias em Portugal, sendo sem dúvida a mais importante, a mais conhecida e de melhor qualidade, a de Francisco Xavier por André Reinoso em S. Roque, de Lisboa<sup>15</sup>. Outras, sobre Estanislau

<sup>15</sup> Vitor SERRÃO, *A Lenda de São Francisco Xavier pelo Pintor André Reinoso*, Lisboa, 1993.

<sup>16</sup> Sobre a série de Estanislau Kostka de Coimbra ver Luís de Moura SOBRAL, *Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias, lendas, narrativas*, Lisboa, 2004, nos. 66-67.

Estes, como foi assinalado por quantos os estudaram, levantam problemas de toda a ordem e é sobre eles que tratam as páginas que se seguem.

A série da sacristia de S. Roque é constituída por catorze quadros, dispostos à volta das paredes por cima da série da *Paixão* de André Gonçalves (esta última ali colocada após 1761). O episódio cronologicamente mais antigo, o quadro nº 1, a *Aparição de S. Pedro a Santo Inácio*, encontra-se à direita de quem entra, na parede que separa a sacristia do gabinete adjunto. Segue-se-lhe, já na parede da entrada o quadro nº 2, *Santo Inácio entrega as roupas a um pobre*, e outra versão do mesmo tema, de outra mão e de outra época (quadro nº 3). A partir daqui a disposição dos quadros não segue a ordem cronológica; o quadro nº 4 representa *Santo Inácio no Monte Olivete de Jerusalém*, o nº 5 *O Senador Trevisano descobre Santo Inácio adormecido debaixo das arcadas de S. Marcos em Veneza*, e o nº 6 mostra *Santo Inácio mergulhado nas águas geladas*. Na parede do fundo estão mais dois quadros, as *Exéquias de Santo Inácio em Roma* (quadro nº 7) e *Diogo de Gouveia apresentando desculpas a Santo Inácio* (quadro nº 8). Na parede fronteira à entrada, mais cinco quadros, *Paulo III aprova a Companhia de Jesus* (quadro nº 9), *Santo Inácio vê Jesus na hóstia consagrada* (quadro nº 10), *Visão de La Storta* (quadro nº 11), e *Santo Inácio vê durante a missa a alma do seu companheiro Hósio* (quadro nº 12). Fecha o ciclo o quadro nº 13, o *Rapto de Santo Inácio em Manresa*, de novo à direita de quem entra.

A primeira e evidente anomalia verifica-se pois na própria sequência dos quadros. Se o ciclo, como era de esperar, seguisse a narrativa biográfica, os quadros deveriam estar ordenados da seguinte maneira: 1, 2, 3, 13, 10, 5, 4, 14, 8, 6, 11, 12, 9, 7, devendo aliás eliminar-se o nº 3, repetição, como se disse, do episódio anterior. A estas considerações há que acrescentar as óbvias disparidades de composição e de factura entre as obras, notadas por quantos as estudaram.

Joaquim Caetano divide as pinturas em dois grandes grupos: um primeiro de oito telas que podem datar, segundo este autor, de cerca de 1619, com legendas na banda inferior e com figuras de pequena escala (quadros 1, 2, 6, 7, 8, 10, 11 e 12); e um segundo grupo de seis pinturas com figuras monumentais, «efeitos tenebristas» e «mesmo alguns exageros de representação anatómica», que ele considera do Cabrinha, executadas directamente para S. Roque ou «re-

---

<sup>17</sup> Joaquim Oliveira CAETANO, *Uma brevíssima nota acerca das fontes da Vida de Santo Inácio de Loyola na Igreja de S. Roque de Lisboa* in Nuno Vassalo e SILVA, coord., *O Pilpito e a Imagem. Os Jesuítas e a Arte*, Lisboa, 1996, 42-55.

<sup>18</sup> CAETANO, *Pintura. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao Século XX. Tomo I*, 1998, 80-91.

aproveitadas de alguma série pintada por este artista jesuíta para outro templo ou Colégio da Companhia» (quadros 3, 4, 5, 9, 13 e 14).

A esta classificação convém introduzir algumas modificações. Os quadros do primeiro grupo levam legendas, mas duas delas, divididas em três ou quatro colunas que correspondem às letras que identificam os diferentes episódios da composição, estão em castelhano (quadros 1 e 2; ver fig. 12), enquanto as legendas das restantes seis pinturas, duas linhas a toda a largura da tela, já sem o sistema de chamadas para «notas infrapaginais» (com excepção do nº 10) estão em português (quadros 6, 7, 8, 10, 11 e 12). As composições do segundo grupo de Caetano possuem de facto entre si evidentes semelhanças de composição e de factura, com a provável excepção do nº 14, *Ouvindo um sermão, saem raios da cabeça de Santo Inácio*, mais perto na realidade das telas na nave da mesma igreja<sup>19</sup>.

Como já fora brevemente apontado pelo mesmo autor em 1996<sup>20</sup>, a maior parte das pinturas da sacristia de S. Roque segue as gravuras da *Vita Beatii Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris ad Vivum Expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra ...*, publicada em 1610 por Cornelis Galle em Antuérpia, com dessasseis buris de Cornelis e de Theodore Galle, de Adriaen e Johann Collaert e de Charles de Mallery. Foi o respeito por estes modelos que determinou a estrutura narrativa e compositiva das telas, com a cena principal no primeiro plano e dois ou três episódios secundários deslocados para os fundos da composição ou para os flancos. São ainda as gravuras da *Vita* antuerpiana de 1610 que propõem, como bem observou Caetano, o sistema de identificação dos episódios por letras que remetem para as legendas, estratégia pedagógica muito utilizada pelos jesuítas.

Vejamos então a questão dos quadros legendados. As gravuras da *Vita* de 1610, encomendadas por Pedro de Ribadeneira, o biógrafo de Santo Inácio, reproduzem uma série de dezasseis quadros de Juan de Mesa (falecido em 1624), ao que parece, encomendados pelo mesmo Ribadeneira, por volta de 1600, para o Colégio Imperial de Madrid<sup>21</sup>. De todas estas telas apenas resta na Biblioteca Balmes de Barcelona um fragmento da *Aparição de S. Pedro*, com

<sup>19</sup> CAETANO, *Pintura. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao Século XX. Tomo I*, 1998, números 90, 92, 98 e 101, por exemplo.

<sup>20</sup> CAETANO, *Uma brevíssima nota acerca das fontes da Vida de Santo Inácio de Loyola na Igreja de S. Roque de Lisboa*, 1996, 53.

<sup>21</sup> M. B., *La colección pictórica Batllori de Orovio in Analecta Sacra Tarraconensia*, 17 (1944), 187-197; KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, 1982, 261-263. Para Rodríguez de Ceballos os quadros seriam bastante anteriores, de 1585 (Alfonso RODRÍ-



Fig. 12. Autor desconhecido, *Aparição de S. Pedro a Santo Inácio, sacristia da Igreja de S. Roque, Lisboa* (foto do autor, 1986).

a parte superior do corpo de Santo Inácio<sup>22</sup>, ainda que se saiba da existência de cópias nos Colégios de Alcalá e de Múrcia<sup>23</sup>.

Ignora-se se os quadros de Mesa levavam legendas<sup>24</sup>. A comparação entre o fragmento de Barcelona e a estampa de Theodore Galle (fig. 13) demonstra que o gravador seguiu fielmente o modelo pintado, tanto na fisionomia do santo,

GUEZ G. DE CEBALLOS, *Aportación a la Iconografía de San Ignacio de Loyola* in *Goya*, 102 (1971), 388). Sobre o pouco estudado Juan de Mesa ver os documentos publicados por Mercedes AGULLÓ COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978, 96-100; o pintor era natural da cidade de Antuérpia, desconhece-se se de ascendência espanhola ou se, como é provável, o seu nome se hispanizou na Península.

<sup>22</sup> M. B., *La colección pictórica Batllori de Orovio* (1944), fig. 21 e KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, 1982, fig. 58.

<sup>23</sup> As primeiras foram mencionadas por Ponz em 1772 (PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, 1947, 116), as segundas por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Aportación a la Iconografía de San Ignacio de Loyola* in *Goya*, 102 (1971), 388. Note-se no entanto que para M. B. (ver nota 21) a série de Alcalá é a original, tendo para ali sido transportada em data indeterminada.

<sup>24</sup> Ao falar das réplicas de Alcalá, Ponz afirma que no primeiro dos quinze quadros leu o seguinte: «Vida de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, sacada de la que el padre Rivadeneira, de la misma Compañía, escribió, y después hizo pintar a Juan de Mesa en Madrid y estampar en Flandes a los Galeos» (PONZ, *Viaje de España*, 1947, 116). Tratar-se-ia de uma legenda ou de uma inscrição colocada a posteriori?



*Fig. 13. Theodore Galle, Aparição de S. Pedro a Santo Inácio, gravura a buril inserida na Vita Beatii Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris ad Vivum Expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra ..., Antuérpia, 1610.*

como nos gestos das mãos, na disposição dos dedos, no livro aberto sobre a mesa de cabeceira e na sombra da cabeça de Santo Inácio projectada na almofada. Foi sobre esta que Theodore Galle colocou, na gravura, a letra A, chamada para a primeira parte da legenda latina, enquanto no quadro de S. Roque a mesma letra aparece por baixo da cama de Santo Inácio (fig. 12). O quadro de S. Roque diverge ainda da gravura em dois ou três outros pontos: a divisão central da composição faz-se através de um tapume de madeira (e não de um pilar de pedra ou de tijolo), tendo desaparecido metade da balaustrada à direita, e integrando-se os dois episódios secundários numa continuidade espacial com o primeiro plano (na gravura, eles vêem-se através de janelas). A letra A não se vê porém no fragmento de Barcelona, seja porque a série de Juan de Mesa pura e simplesmente não levava legendas, seja porque, hipótese a considerar, ela se encontrava na parte inferior da tela como no quadro de S. Roque – ou porque, mais simplesmente, ela foi entretanto apagada... Seja como for, se os quadros de

Mesa tinham legendas, elas deviam ser em castelhano e não em latim como nas gravuras, destinadas que estas eram a uma audiência internacional.

Regressando à sacristia de S. Roque, das seis telas com legendas em português, uma única mantém o sistema das maiúsculas no corpo da obra, que não na legenda, o *Santo Inácio vendo Jesus na hóstia consagrada* (quadro nº 10). Deste grupo, é esta a pintura que mais se assemelha às duas primeiras (a *Aparição de S. Pedro a Santo Inácio* e *Santo Inácio entrega as roupas a um pobre*), em termos de factura geral, tipos fisionómicos e concepção espacial. Sendo pois estas três obras as que mais fielmente seguem os protótipos originais (quadros de Juan de Mesa ou gravuras da *Vita* de 1610), é de considerar a possibilidade de serem elas espanholas (e nesse caso a legenda portuguesa do quadro nº 10 teria sido acrescentada já em Lisboa). Estas três pinturas (quadros 1, 2, 10) parecem de facto as mais antigas e podem, então, corresponder às que, segundo o padre António Franco, já se encontravam instaladas na sacristia em 1619. Igualmente fiéis às gravuras de 1610 são duas outras pinturas com legendas em português, seguramente de uma mesma mão, *Diogo de Gouveia pedindo desculpa a Santo Inácio* (nº 8) e as *Exéquias de Santo Inácio em Roma* (nº 7).

As restantes três telas com inscrições portuguesas já não seguem os mesmos modelos. Duas delas, a *Visão de La Storta* e *Santo Inácio vê a alma do seu companheiro Hósio* (os números 11 e 12), ainda se relacionam formalmente com os dois quadros acabados de mencionar. A *Visão de La Storta*, repetida na nave de maneira quase idêntica, é uma curiosa composição para que não se encontra facilmente um modelo preciso. O pintor parece ter partido da gravura de 1610, transportando no entanto a cena para o interior do templo (mais acorde aliás com o texto de Ribadeneira do que com a própria gravura) e colocando o Cristo com a Cruz na glória celeste, ao lado de Deus Pai; para além disso o ignoto artista abriu nos fundos da arquitectura dois espaços, tendo colocado na da esquerda os dois companheiros de Santo Inácio, Fabro e Lainez, testemunhas do prodígio. Pormenor ainda mais significativo, ao lado do santo ajoelhado colocou-se a figura *admonitor* de S. Miguel, o comandante da Milícia celeste, com a espada na mão direita e a apontar com a esquerda para a parte superior – a recordar ao espectador que foi ali, naquele preciso momento, que Inácio e os seus companheiros receberam a confirmação da sua missão, «e para que não se cansem nem desfaleçam nesta sagrada e gloriosa milícia, tenham por certo e averiguado que o seu capitão está com eles»<sup>25</sup>. O quadro nº 12 parece realizar uma síntese entre duas gravuras da *Vita* Rubens-Barbé de 1609, a estampa 41,

---

<sup>25</sup> RIVADENEIRA, *Vida de Ignacio de Loyola*, Livro Segundo, cap. 11 (Pedro de RIVADENEIRA, *Vida de Ignacio de Loyola*, Buenos Aires, 1946, 99).

donde se tirou o oficiante, o altar, a figura de um acólito e o conceito espacial, e a estampa 55, que inspirou o pormenor da esquerda, uma abertura através da qual se vê Santo Inácio a observar a alma de Hósio a subir ao céu.

Enfim o último quadro com legenda em português, *Santo Inácio mergulhado nas águas geladas* (quadro nº 6), é inteiramente consagrado a um episódio que na *Vita* de 1610 assume um carácter subsidiário (é o episódio C da oitava gravura). Do ponto de vista formal (monumentalidade das figuras, desenho pouco hábil, anatomias frouxas), a pintura parece indicar outra autoria, mais próximo das obras do segundo grupo de que fala Caetano, os que não levam legendas.

Resumindo então o que se disse sobre os quadros legendados, teríamos, primeiro, um grupo de três obras que parecem as mais antigas (números, 1, 2 e 10), hipoteticamente vindas de Espanha, embora a terceira tenha uma legenda portuguesa; segundo, quatro quadros que parecem mais recentes (números 8, 7, 11 e 12); terceiro, um quadro ainda mais recente, formalmente próximo dos quadros seguintes (quadro nº 6).

Passemos agora ao estudo das seis pinturas não legendadas atribuídas ao Cabrinha por Caetano, os quadros 3, 4, 5, 9, 13 e 14<sup>26</sup>. O quadro nº 3 (*Santo Inácio entrega as roupas a um pobre*) é, como já se disse, uma repetição monumentalizada (e frouxa) do tema principal do quadro nº 2, denunciando sem dúvida um arranjo tardio e não muito esclarecido da decoração. As pinturas números 4 e 9 (*Santo Inácio no Monte Olivete de Jerusalém e Paulo III aprova a Companhia de Jesus*) seguem igualmente as gravuras da *Vita* de 1610<sup>27</sup>. O *senador Trevisano descobre Santo Inácio adormecido* (quadro 5), como já foi anteriormente demonstrado, deriva da gravura da *Vita* Rubens-Barbé, com ligeiras modificações para acentuar o carácter dramático e nocturno da cena. O quadro nº 14 (*Ouvindo um sermão, saem raios da cabeça de Santo Inácio*) é o que mais destoa das composições deste grupo. Derivado uma vez mais da *Vita* de Galle de 1610, o pintor ignorou no entanto a divisão em duas partes da gravura, colocando dois episódios distintos no mesmo espaço, para prejuízo da clareza narrativa da obra.

Resta-nos estudar uma pintura, o quadro nº 13 (fig. 14), geralmente mal identificada na bibliografia, que é a que mais nos pode ajudar na datação de, pelo

<sup>26</sup> CAETANO, *Pintura. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao Século XX. Tomo I*, 1998, 81.

<sup>27</sup> O quadro da nave com este último tema (*Paulo III aprova a Companhia de Jesus*), com a mesma composição, mas invertida em relação à da sacristia, segue a gravura publicada em Paris por Jean Le Clerc em 1612, que inverteu de facto as gravuras da edição Galle de 1610.



Fig. 14. Autor desconhecido, *Rapto de Santo Inácio em Manresa*, sacristia da Igreja de S. Roque, Lisboa (foto do autor, 1986).

menos, parte da série. Em primeiro lugar a obra representa, não a cura do santo, mas o *Rapto de Santo Inácio em Manresa*, um episódio relatado por Ribadeneira no capítulo 7 do primeiro livro da biografia de Inácio : «aconteceu que um sábado, à hora de completas, ficou [Inácio] tão ausente de todos os sentidos, que ficando assim, alguns homens devotos e mulheres o tiveram por morto. E sem dúvida o teriam posto como defunto na sepultura se um deles não se avisasse de lhe olhar o pulso e lhe tocar o coração, que, se bem que fraco, ainda batia. Durou este arrebatamento ou êxtase até ao sábado da outra semana, no qual, à mesma hora de completas, estando presentes muitos que tomavam conta dele, como quem desperta de um sonho doce e agradável, abriu os olhos, dizendo com voz suave e amorosa, *Ai Jesus*»<sup>28</sup>. Adriaen Collaert na gravura de 1610 colocou a cena principal ao centro, representando o momento em que um dos presentes ausculta o coração do santo, e coloca aos lados outros passos da vida do protagonista (fig. 15): à esquerda, Inácio espanta o demónio que o tratava de dissuadir de se ocupar dos pobres e dos andrajosos (Ribadeneira, livro primeiro, capítulo 6); à direita, dois momentos de contemplação, em frente de uma ribeira nos arre-

<sup>28</sup> RIVADENEIRA, *Vida de Ignacio de Loyola*, 1946, 41.



Fig. 15. Adriaen Collaert, *Rapto de Santo Inácio em Manresa*, gravura a buril inserida na *Vita Beatii Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris ad Vivum Expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra ...*, Antuérpia, 1610.

dores de Manresa e, orando aos pés de uma cruz, afugentando o demónio que lhe aparece em forma de cobra (Ribadeneira, livro primeiro, capítulo 7).

O pintor de S. Roque colocou o episódio de Inácio com os pobres à direita, encontrando-se o lado esquerdo visivelmente cortado (pode ser que ali estivessem representados os dois êxtases), prova da adaptação da peça a um novo espaço. Como quer que seja, o longo rapto inaciano de oito dias ocupa, com figuras monumentais, grande parte da superfície da tela, numa composição radicalmente diferente das obras do primeiro grupo. A figura do santo e a do homem que sobre ele se debruça foram retiradas da gravura de Collaert, enquanto a magestática figura do homem em pé, da chorosa mulher ao seu lado e do homem com um cajado ao ombro saíram de uma composição do Guercino (1591-1666), *S. Pedro ressuscita Tabita* (1618, Florença, Galeria Pitti), não directamente do quadro, mas da gravura de Cornelis Bloemaert (1603-1684) que lhe inverte a composição, mostrando por conseguinte os actores tal qual eles figuram na tela de S. Roque (fig. 16).

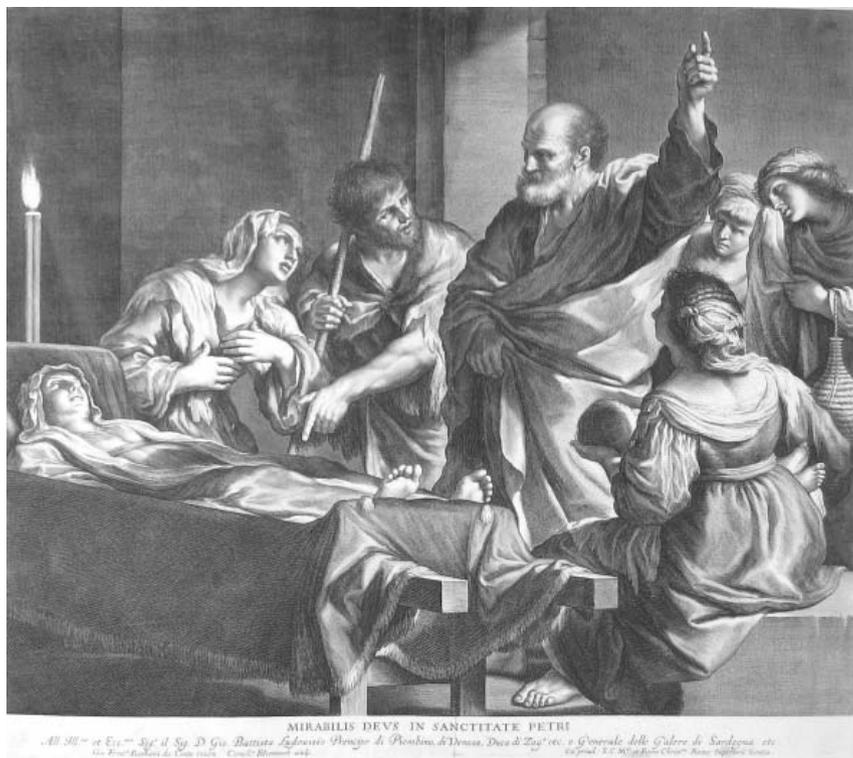


Fig. 16. Cornelis Bloemaert, *S. Pedro ressuscita Tabita*, segundo Guercino, gravura a buril, depois de 1664.

Esta precisão é fundamental para a datação da tela de S. Roque. O quadro de Guercino entrou nas colecções de Giovanni Battista Ludovisi em 1664, após a morte do pai deste, o príncipe Nicollò Ludovisi, tendo sido a gravura de Bloemaert executada depois desta data (a estampa leva na subscrição a dedicatória a Giovanni Battista)<sup>29</sup>. A tela não pode ser, portanto, do Cabrinha, falecido em 1644. Como o autor do *Rapto de Santo Inácio* pintou outras telas da mesma série

<sup>29</sup> Ver Luigi SALERNO, *I Dipinti del Guercino*, Roma, 1988, cat. n.º 45, 124; Denis MAHON, dir., *Il Guercino, 1591-1666*, Bolonha, 1991, n.º 30, 90-91; Marcel G. ROETHLISBERGER, *Abraham Bloemaert and his Sons. Paintings and Prints*, Doornspijk, 1993, vol. 1, 516. Note-se que este último autor data a estampa, geralmente considerada a obra-prima de Bloemaert, de «alguns anos após 1664» (516, nota 32).

(quase todos os quadros sem legendas, os números 3, 4, 5, 9 e possivelmente 6), a conclusão impõe-se: todas elas são da mesma época, dos finais do século XVII ou mesmo dos começos do seguinte. As pinturas fazem lembrar outras, pouco ou nada conhecidas, duas histórias da vida de Santa Quitéria na igreja dos Jesuítas do Funchal que datei de cerca de 1700<sup>30</sup>, uma *Comunhão da Madalena* e um *Cristo dos Açoites* na capela do Palácio de Santos (Embaixada de França), por exemplo, que devem ser dos finais do século XVII.

Idêntico exercício de cotejo com as fontes gráficas pode ser aplicado com proveito a uma pintura atribuída ao Cabrinha que representa um grupo de homens a descer um corpo a uma cova, intitulada *Passo da Vida de Santo Inácio* ou *Mort e de Santo Inácio*<sup>31</sup>. Note-se antes de tudo a estranheza do tema, completamente ausente da iconografia inaciana, representando-se em gravuras e quadros para significar a morte do santo, isso sim, Inácio agonizando no seu leito ou o seu cortejo fúnebre. Por outro lado, pormenor em que creio não se atentou até agora, o corpo do defunto leva no ombro direito a vieira dos peregrinos, atributo que não pertence à iconografia do Jesuíta. Deixando de lado aspectos formais ou de factura que nos levariam a distinguir o quadro de outro que lhe anda geralmente associado, a história do Senador Trevisano descoberta por Costa Lima em 1936<sup>32</sup>, o episódio deriva, como também já foi assinalado<sup>33</sup>, duma pintura do Guercino, o *Enterro de Santa Petronilha* (1623, Roma, Pinacoteca Capitolina). Esta obra nunca saiu de Roma, tendo sido trasladada em 1730 da Basílica de S. Pedro, para onde foi encomendada, para o Palácio do Quirinal<sup>34</sup>. O autor do suposto *Passo da Vida de Santo Inácio* ou viu o quadro em Roma ou então, o que é muito mais provável, socorreu-se de uma reprodução da pintura. Ora, a *Santa Petronilha* do Guercino foi pela primeira vez gravada em 1700 por Nicolas Dorigny (1658-1746). Como não consta que o Cabrinha tenha ido a Roma, ele não pode ser, uma vez mais, o autor do quadro, falecido que foi, como se disse, em 1644.

Colocados entre os quadros de Reinoso de 1619 e a série de André Gonçalves de 1761, sem lógica narrativa nem unidade formal, os quadros da

---

<sup>30</sup> Luís de Moura SOBRAL, *Heroínas, santas e pecadoras na Companhia de Jesus* in Francisco Ildefonso LAMEIRA, coord., *V Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte. A arte no mundo português dos séculos XVI-XVII-XVIII*, Faro, 2002, 423-439.

<sup>31</sup> Reprodução em Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal. 1612-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, 2000, fig. VII, 10.

<sup>32</sup> J. da Costa LIMA, *Para a identificação da obra do Mestre Cabrinha* in *Brotéria*, XXIII (1936), 28-36.

<sup>33</sup> Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992, vol., 2, 128.

<sup>34</sup> SALERNO, *I Dipinti del Guercino*, 1988, cat. n.º 92, 174.

sacristia de S. Roque não constituem em realidade um verdadeiro «ciclo». Eles foram executados por diversas mãos ao longo de, pelo menos, três quartos de século, provavelmente para distintos lugares. De tudo isto resulta um conjunto heteróclito, estranho ao rigor programático tão caro aos inicianos, sinal mais que evidente que o triste «arranjo» se ficou a dever a uma época alheia à cultura visual da Companhia – anos após, por conseguinte, a expulsão de Portugal da Ordem de Santo Inácio.

### *Un bel composto*

Uma obra excepcional, a sacristia do antigo Colégio de Salvador na Baía, actual Catedral, apresenta um resumo dos temas e problemáticas até agora estudados.<sup>35</sup> A sacristia de Salvador foi decorada entre 1683 e 1694 com obras



Fig. 17. Sacristia da Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas, Salvador, Baía (actual Catedral), entre 1683 e 1694 (foto do autor).

<sup>35</sup> Sobre a decoração da sacristia ver: Luís de Moura SOBRAL, *Ut Pictura Poesis: José de Anchieta e as Pinturas da Sacristia da Catedral de Salvador*, in *Barroco* (1997-2000), 18, 209-246; e do mesmo autor, *Pintura, santos y propaganda : la sacristia del antiguo colegio de los jesuítas de Salvador, Bahia*, in Ana María Aranda, Ramón Gutierrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles (ed.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilha, 2001, vol. 1, 393-403.

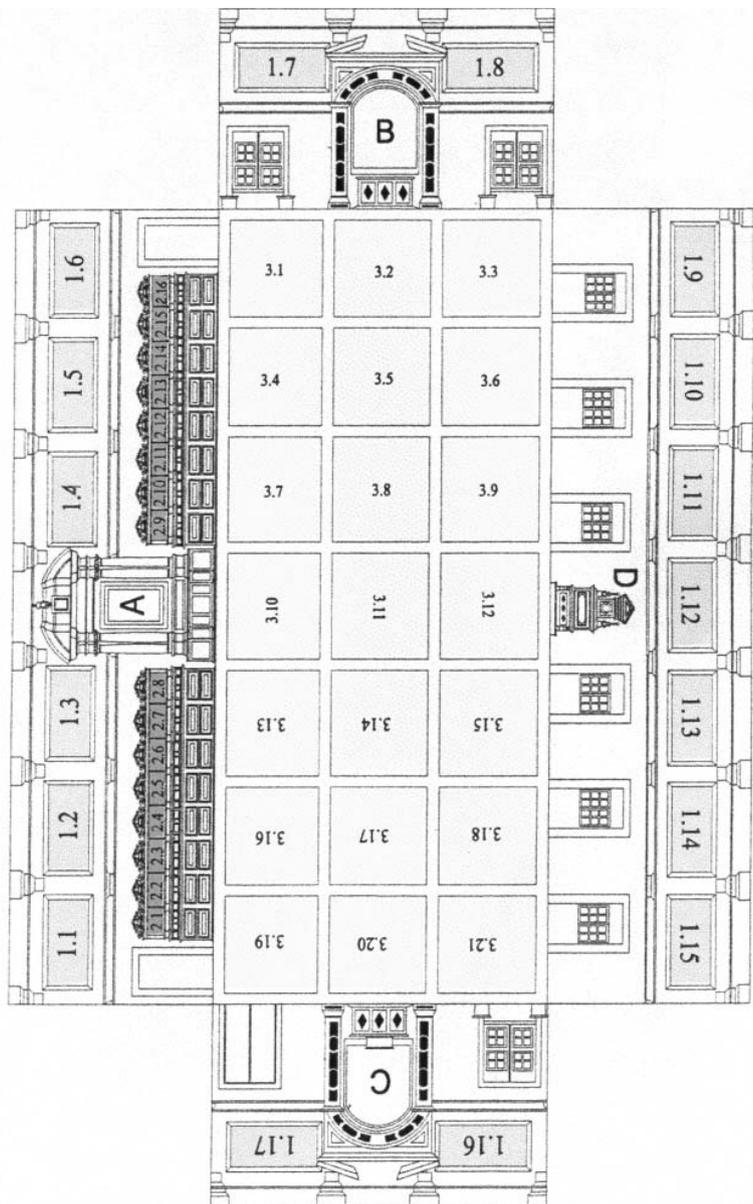
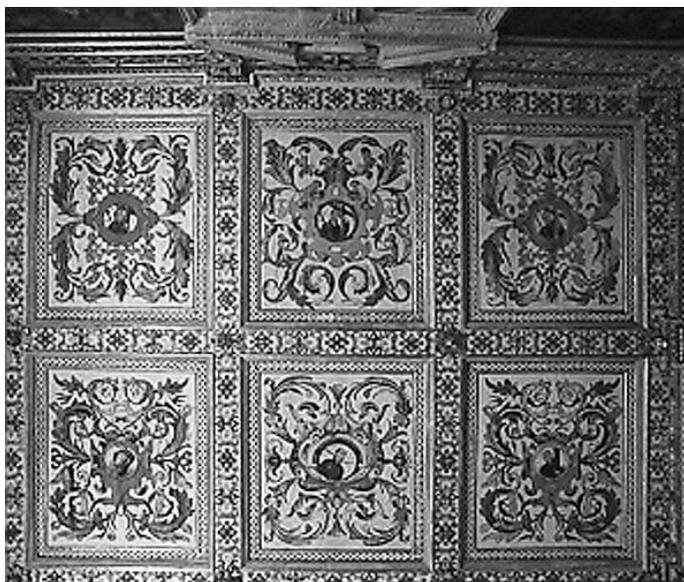


Fig. 18. Sacristia da Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas, Salvador; Baía: esquema iconográfico (desenho de Sergio del Pozo).

importadas ou realizadas *in loco*, azulejos, mármore italianos e portugueses, imaginária e pinturas (Fig. 17-18). O seu programa iconográfico estrutura-se a partir de três altares, o da Conceição ao centro dos arcazes (altar A), atribuível ao círculo do «cortonesco» romano Ciro Ferri (1634-1689) e, nos extremos norte e sul, os altares do Calvário (Fig. 18, altar B) e de Nossa Senhora das Dores (altar C), obras prováveis de João Nunes Tinoco. A toda a volta das paredes uma série de dezassete quadros com histórias do Antigo Testamento por artistas locais, de sofrível qualidade, dependendo os melhores directamente de gravuras (números 1.1 a 1.17). A partir da *Expulsão do Paraíso*, o primeiro quadro do ciclo, por cima da entrada, apresenta-se a genealogia de Jesus assim como algumas manifestações da «hostilidade» que se instalou entre a serpente do pecado original e Eva (*Sacrifício de Isaac, Escada de Jacob, José vendido pelos seus irmãos, David ameaçado por Saul, Sentença de Salomão*). Aos lados do altar do Calvário colocaram-se duas pré-figurações da intercessão da Virgem, *Ester e Assuero* e a *Visita da Rainha de Sabá a Salomão*. Os sete quadros da parede da direita, os de mais fraca qualidade, apresentam a vitória sobre o mal e anunciam a Ressurreição (*Serpente de Bronze, Jonas e os Ninivitas, Josué e o milagre do sol e da lua, Ascensão de Elias, Gedeão e os trezentos eleitos, Daniel na cova dos leões, Sansão matando os Filisteus* – números 1.9 a 1.15). Na parede da Senhora das Dores, fronteira ao Calvário, encontram-se as pré-figurações da vitória da Virgem sobre o mal e o demónio, *Jael e Sísara e Judite e Holofernes*. O último quadro (1.17) responde ao primeiro da série que lhe está contíguo, a *Expulsão do Paraíso* (1.1), assim se completando o primeiro segmento narrativo e alegórico do conjunto: o pecado original de Eva redime-se pela acção de outra mulher, Maria-Nova-Eva.

A Virgem Maria é, pois, uma vez mais a figura central do programa decorativo da sacristia, encontrando-se resumida a sua história nos espaldares dos arcazes, em dezasseis pinturas sobre cobre (números 2.1 a 2.16). Estas obras, de excelente qualidade – das melhores que se conservam no Brasil – manifestam afinidades evidentes com os *cortoneschi* coevos e com os círculos próximos de Maratti. Nos caixotões do tecto, enfim, coroamento e chave de todo o programa, vinte e uma efígies de membros da Companhia, obras locais, como os episódios do Antigo Testamento (números 3.1 a 3.21). Estes «retratos» organizam-se em dois grupos rigorosamente simétricos, separados ao centro por uma fiada perpendicular ao altar da Conceição com os três jesuítas canonizados até à data, Inácio de Loyola, Francisco Xavier e Francisco de Borja (3.10 a 3.12). As restantes figuras, quase todos mártires representados com os instrumentos dos respectivos suplícios, dispõem-se simetricamente na extremidade norte e sul do tecto. A norte, por cima do Calvário e, como Jesus, crucificados e trespassados por lanças, Paulo Miki, Jacobo Kisai e João Goto (Fig. 19). A sul, sobre o altar



*Fig. 19. Artista desconhecido, Mártires do Japão, tecto da sacristia da Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas, Salvador, Baía, cerca 1683-1694 (foto do autor).*



*Fig. 20. Artista desconhecido, Mártires do Brasil, tecto da sacristia da Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas, Salvador, Baía, cerca 1683-1694 (foto do autor).*

da Senhora das Dores e, como Ela, trespassados pelas flechas dos ameríndios, os principais mártires ou proto-mártires do Brasil, Francisco Pinto, João de Sousa, Pedro Correia, Bento de Castro, seguidos por alguns dos infelizes companheiros de Inácio de Azevedo, ele próprio representado num dos caixotões do tecto (Fig. 20).

A sacristia de Salvador é uma grandiosa e polifónica obra de propaganda, tratando de promover as figuras dos mártires e principais religiosos da Assistência do Brasil, equiparando-os aos supliciados do Japão, beatificados desde 1627. Todos estes santos homens seguiram os dolorosos exemplos de Jesus e da Sua Mãe, todos são portanto dignos dos altares, como Inácio, Francisco de Borja e Francisco Xavier, já canonizados. Os artistas de Salvador transportaram para as artes plásticas a retórica utilizada anos antes por um antigo Mestre do Colégio baiano, Simão de Vasconcellos que na sua *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil* (Lisboa, 1663) utiliza precisamente os mesmos paralelismos<sup>36</sup>.

... Assim, em terras americanas, nos finais do século XVII, parece completar-se o programa anunciado no frontispício da *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, desenhada e gravada por artistas flamengos e publicada na cidade dos Papas nos inícios do mesmo século...

---

<sup>36</sup> Zulmira SANTOS, *Em busca do paraíso perdido: a Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil de Simão de Vasconcellos, S. J.*, in José Adriano de Freitas CARVALHO (ed.), *Quando os Frades Faziam História. De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcellos*, Porto, 2001, 145-178.