



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - IH  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – HIS

**AS PINTURAS DE ANDRÉ ANTONIO DA CONCEIÇÃO NO  
FORRO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO  
DE PAULA EM GOIÁS (GO):  
Uma análise iconográfica**

DÉBORA DE OLIVEIRA SINFRÔNIO

BRASÍLIA

2021

DÉBORA DE OLIVEIRA SINFRÔNIO

**AS PINTURAS DE ANDRÉ ANTONIO DA CONCEIÇÃO NO  
FORRO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO  
DE PAULA EM GOIÁS (GO):  
Uma análise iconográfica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. André Cabral Honor

BRASÍLIA

2021

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por tudo. Sou grata a Ele por ter me concedido saúde, ânimo e persistência para dedicar-me a este trabalho.

Aos meus pais, Jorge e Sandra, pelo amor, paciência e compreensão sempre presentes. Não sei o que seria de mim sem o apoio e a dedicação de vocês. Mas sei que, sem vocês, as angústias do tempo de graduação teriam sido tão mais amargas; as alegrias, tão menos radiantes. Vocês são luz na minha vida, obrigada!

Aos amigos e irmãos, que provam pra mim que a vida é mais leve se não estou sozinha e pelos constantes encorajamentos para a vida universitária.

Por fim, mas não menos importante, agradeço ao meu orientador, André Honor. Sempre muito acolhedor, confiante e paciente, sua ajuda tornou o processo de pesquisa mais leve e agradável. Nunca esquecerei sua atuação como professor na UnB, grande inspiração. Obrigada por confiar em mim e por me fazer enxergar que eu era capaz de realizar este trabalho. Sem a sua ajuda, não seria possível.

## RESUMO

O principal objetivo desta monografia é efetuar uma abordagem iconográfica das pinturas oitocentistas do forro da capela-mor da Igreja de São Francisco de Paula em Goiás (GO), de autoria do pintor goiano André Antonio da Conceição. A fim de introduzir essa obra de arte sacra como fonte, objeto de estudo da história de Goiás no século XIX, ela é vista como fonte histórica inseparável do seu contexto de produção, a transferência da sede da Irmandade do Bom Senhor Jesus dos Passos para a Igreja de São Francisco de Paula em 1870. Foi utilizada a metodologia de análise iconográfica proposta por Erwin Panofsky, considerados os estudos de Rafael García Mahiques que propõem a renovação do método; bem como a ideia de intertextualidade na arte de Omar Calabrese aplicada à iconografia. Assim, buscou-se os correspondentes intertextuais das pinturas analisadas, seja por meio de tipos iconográficos ou de narrativas hagiográficas. Os resultados da análise nos apontam para peculiaridades regionais e históricas de Goiás no século XIX. A questão das reminiscências de uma arte “barroca” para além do século XVIII, bem como para a necessidade de maiores pesquisas documentais e estudos mais aprofundados sobre a história da arte nesta região, então isolada dos grandes centros urbanos, são algumas delas. A análise iconográfica é aqui usada como ferramenta auxiliar ao estudo da história, na expectativa de reconhecer a obra de arte, possibilitar novas pesquisas e também inserir Goiás e região nesse ciclo de estudos de história da arte na América Portuguesa. Além disso, busca-se também conhecer mais sobre o artista André Antonio da Conceição.

**Palavras-chave:** Iconografia; Goiás; São Francisco de Paula; André Antonio da Conceição.

**ABSTRACT**

The purpose of this study is to conduct an iconographic approach to the nineteenth-century paintings in the Saint Francis of Paola Church main-chapel's ceiling. To introduce this work of religious art as a source, an object of study to Goiás's XIX century history, it is viewed as a historical source, inseparable from its production context, the transfer of the brotherhood of Bom Senhor Jesus dos Passos's headquarters to Saint Francis of Paola Church in 1870. The methodology is based on Erwin Panofsky's proposition of iconographic analysis, considering the renovation of this approach as proposed by Rafael García Mahiques, as well as Omar Calabrese's concept of intertextuality in arts applied to iconography. The paintings' intertextual correspondents were searched through iconographic models or hagiographic narratives. The analysis results point to historical-regional peculiarities of Goiás in the nineteenth century. The matter of baroque art reminiscences beyond the eighteenth-century, as well as the necessity of new documental researches and studies about art history in this region, back then isolated from urban centers are some of them. The iconographic analysis is used here as an auxiliary tool to historical studies to acknowledge the work of art, to enable new researches and also to insert Goiás and region in this study cycle of art history in Portuguese America. Furthermore, it also seeks to know more about the artist André Antonio da Conceição.

**Keywords:** Iconography; Goiás; Saint Francis of Paola; Andre Antonio da Conceição.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Visão geral do forro da capela-mor.....	3
<b>Figura 2</b> – Esquema de organização dos painéis do forro da capela-mor.....	3
<b>Figura 3</b> – Monograma no forro da nave da Igreja de São Francisco de Paula.....	12
<b>Figura 4</b> – Painei 1.....	17
<b>Figura 5</b> – Detalhe do Painei 1.....	18
<b>Figura 6</b> – Detalhe do Painei 1.....	18
<b>Figura 7</b> – Painei 2.....	19
<b>Figura 8</b> – Fonte: Dondé: (1671, fl. XVI) .....	19
<b>Figura 9</b> – Painei 3.....	20
<b>Figura 10</b> – Fonte: Perrimezzi (1856, v.1, [s.p.]) .....	21
<b>Figura 11</b> – Fonte: Nardino (1622, [s.p.]) .....	21
<b>Figura 12</b> – Fonte: Perrimezzi (1842, v.2, [s.p.]) .....	21
<b>Figura 13</b> – Painei 4.....	22
<b>Figura 14</b> – Detalhe do Painei 4.....	22
<b>Figura 15</b> – Detalhe do Painei 4.....	22
<b>Figura 16</b> – Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]) .....	23
<b>Figura 17</b> – Painei 5.....	25
<b>Figura 18</b> – Painei 6.....	26
<b>Figura 19</b> – Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]) .....	27
<b>Figura 20</b> – Fonte: Dondé (1671, fl. V) .....	27
<b>Figura 21</b> – Fonte: Nardino (1622, [s.p.]) .....	27
<b>Figura 22</b> – Detalhe do Painei 6.....	28
<b>Figura 23</b> – Visão geral da Capela-mor da Igreja de São Francisco de Paula.....	28
<b>Figura 24</b> – Detalhe do Painei 6.....	28
<b>Figura 25</b> – Painei 7.....	29
<b>Figura 26</b> – Detalhe do Painei 7.....	29
<b>Figura 27</b> – Detalhe do Painei 7.....	29
<b>Figura 28</b> – Fonte: Dondé (1671, fl. XIII) .....	30
<b>Figura 29</b> – Fonte: Nardino (1622, [s.p.]) .....	30
<b>Figura 30</b> – Fonte: Dondé (1671, fl. XIII) .....	30
<b>Figura 31</b> – Fonte: Regio (1577, p. 20) .....	30
<b>Figura 32</b> – Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]) .....	30

<b>Figura 33</b> – Painei 8.....	32
<b>Figura 34</b> – Fonte: Regio (1577, p.10) .....	33
<b>Figura 35</b> – Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]) .....	33
<b>Figura 36</b> – Fonte: Nardino (1622, [s.p.]) .....	33
<b>Figura 37</b> – Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]) .....	33
<b>Figura 38</b> – Painei 9.....	34
<b>Figura 39</b> – Esquema representando o “Escudo da Trindade ou diagrama tradicional <i>Scutum Fidei</i> .....	34
<b>Figura 40</b> – Fonte: Dondé (1671, fl. V) .....	35
<b>Figura 41</b> – Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]) .....	35
<b>Figura 42</b> – Fonte: Perrimezzi (1856, v.1, [s.p.]) .....	35

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>Capítulo 1 - A busca por tipos iconográficos: alguns marcos teóricos e conceituais</b> .....	6
<b>Capítulo 2 – André Antônio da Conceição: a metáfora das condições do <i>artista sertanejo</i> desconhecido</b> .....	9
<b>2.1 Dados biográficos</b> .....	9
<b>2.2 O problema da autoria</b> .....	12
<b>Capítulo 3 – Hagiografia e Iconografia</b> .....	15
<b>3.1 São Francisco de Paula: O eremita da Caridade</b> .....	15
<b>3.2 Os painéis da capela-mor: narrativas de milagres e prodígios em imagens</b> .....	17
<b>3.2.1 Painel 1 – Não identificado</b> .....	17
<b>3.2.2 Painel 2 – Francisco, fugindo da agitação da Corte, busca retiro num bosque de Plessis, França</b> .....	18
<b>3.2.3 Painel 3 – Francisco provê pesca milagrosa a Pedro Barba, escrivão da cidade de Paula</b> .....	20
<b>3.2.4 Painel 4 – Francisco ajuda João da Roca a transportar uma carroça</b> .....	21
<b>3.2.5 Painel 5 – Francisco descobre estar sendo presenteado com frutas furtadas</b> .....	24
<b>3.2.6 Painel 6 – O êxtase de São Francisco de Paula</b> .....	25
<b>3.2.7 Painel 7 – Francisco leva em suas mãos as brasas para o incensário da missa</b> .....	27
<b>3.2.8 Painel 8 – Sob ordens de Francisco, Nicolau Picardo carrega pedra em forma de coluna até a obra do Convento de Paula</b> .....	31
<b>3.2.9 Painel 9 – Charitas, o emblema da Ordem dos Mínimos de São Francisco de Paula</b> ..	33
<b>3.3 Os painéis da Capela-mor: uma narrativa imagética das virtudes de São Francisco de Paula</b> .....	35
<b>3.4 Os painéis da Capela-mor: onde estão os tipos iconográficos?</b> .....	36
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	38
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	42



## INTRODUÇÃO

Meu interesse por arte religiosa na América Portuguesa e por iconografia surgiu nas aulas de História do Brasil 1, de Paleografia e de Tópicos Especiais em Metodologia da História, todas ministradas pelo Prof. Dr. André Cabral Honor, hoje meu orientador. As discussões e o conteúdo das aulas, os textos lidos e os exercícios de avaliação, deixaram-me entusiasmada com a possibilidade de pesquisar história e cultura histórica usando a análise imagética de obras de arte como ferramenta metodológica.

Diante do interesse, o Prof. André apresentou-me um objeto de estudo que desejava explorar: as pinturas do forro da Igreja de São Francisco de Paula na Cidade de Goiás (GO). Registradas em fotos tiradas por ele numa viagem que fizera recentemente à cidade, surgiu-me a possibilidade de estudar o caso específico dessa Igreja sob sua orientação. Àquela ocasião, prevíamos que as pinturas dos painéis forro tratavam de temas da iconografia de São Francisco de Paula, mas era necessário identificar o assunto das imagens compostas, os correspondentes intertextuais ali presentes, bem como os contextos históricos de produção da obra. Assim, propôs-se que eu estudasse essas pinturas a partir de análises iconográficas. Desde então, participei do Projeto de Iniciação Científica intitulado “Os painéis oitocentistas do forro da Igreja de São Francisco de Paula em Goiás (GO)” entre os anos 2019-2020; e prossigo com o tema nesta monografia.

Devo destacar que, para além do interesse pessoal, tanto meu quanto do orientador, outras demandas justificam este trabalho. Acredito que a principal delas é a escassez de pesquisas históricas de abordagem iconográfica sobre Goiás no século XIX. Os estudos sobre a arte goiana desse período que vão além de Veiga Valle (principal artista do Oitocentos em Goiás) são ainda recentes, mas, longe de querer diminuir sua relevância para o reconhecimento da arte e dos artistas goianos da época, não tratam de análises iconográficas de casos específicos como este trabalho propõe.

Além disso, este trabalho encontra uníssono com a renovação historiográfica protagonizada por Chaul (1997), Bertran (1994) e Moraes (2012), diante da qual as pesquisas históricas sobre Goiás deixaram de se limitar à noção de decadência ligada ao declínio da atividade mineradora nos fins do século XVIII. Esses historiadores deram destaque à necessidade de analisar as fontes em si e de diversificar os temas e áreas de pesquisa, e inauguraram também os estudos sobre o século XIX, esquecido diante da lógica de decadência.

Haja decadência! No caso extremo nada menos do que 157 anos de “decadência”. Deve ser erro de denominação, ou erro de conceito. Deve ser, quem sabe, puro e simples desconhecimento, falta de pesquisas sobre um século inteiro, o século XIX. Em dois e meio séculos de história de Goiás quase que de todo ignora-se um século inteiro, o da “decadência”, justo quando em todos os quadrantes nasciam centenas de fazendas e dezenas de povoados! (BERTRAN, 1994, p. 6-7)

Considera-se que as vivências religiosas proporcionadas pela presença de Irmandades e Confrarias foram o fator principal de organização da sociedade e enraizamento dos indivíduos em Goiás (MORAES, 2012). Por isso, ao encarar essa obra de arte como fonte histórica e como fruto das vivências religiosas daquela época, surge a necessidade de lê-la e interpretá-la.

Para isso, analisei os painéis do forro da capela-mor (Figura 1, p. 10) à luz de tipos iconográficos<sup>1</sup> provenientes de gravuras barrocas e de hagiografias sobre a vida de São Francisco de Paula (1416-1507). Foi adotada a metodologia de análise imagética de Erwin Panofsky, dividida em três etapas: análise pré-iconográfica, análise iconográfica e análise iconológica. A primeira etapa é mais formalista: faz-se a identificação dos motivos artísticos, das formas visíveis de representação que compõem a imagem, bem como o mais elementar como as cores, linhas, volumes, etc. A segunda etapa é de análise iconográfica e consiste na identificação das imagens baseada na experiência em relação ao tema tratado na obra e ao contexto de sua produção. Assim, “ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos” para a identificação das “imagens, histórias e alegorias” (PANOFSKY, 2001, p. 50). Por fim, a terceira etapa, de análise iconológica, objetiva conhecer o conteúdo dos valores simbólicos da imagem e, para isso, demanda conhecimentos específicos sobre significados contextualizados da obra.

A pintura do forro de São Francisco de Paula foi organizada em painéis independentes ressaltando assim a planaridade da estrutura, a existência física de três planos distintos. Em outras palavras poderíamos dizer que a pintura afirma em seu partido plástico o caráter plano da estrutura ao organizar as imagens em pequenos painéis dispostos em sequência e onde a cada imagem sucede-se outra. Portanto para compreender a todo temos que decodificar as imagens de cada painel uma a uma e depois reuní-las mentalmente. (PEREIRA, 2009, p. 60-61)

---

<sup>1</sup> O tipo iconográfico é o “modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen visual um tema o asunto”. (MAHÍQUES, 2009, p. 348).

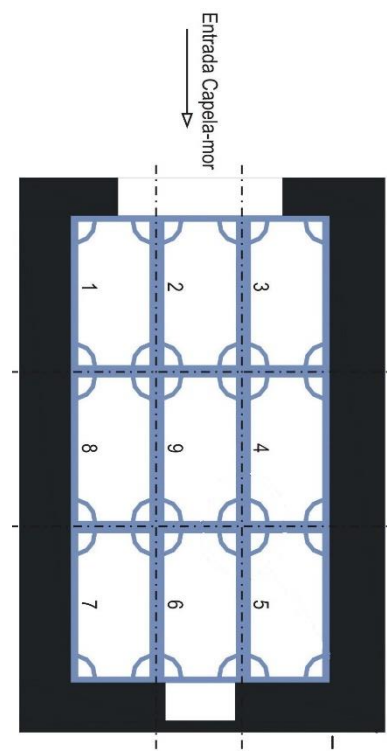
Apesar de Pereira focar na identificação da composição e qualidades plásticas da pintura (sem deter-se à iconografia) tomei como parâmetro o *Esquema de organização dos painéis do forro da capela-mor* por ela composto (Figura 2) para dividir a análise iconográfica de acordo com a composição do forro da capela-mor, que “é composto por nove painéis que também se articulam através da moldura comum que exerce a mesma função visual de unir todas as imagens como no forro da nave.” (PEREIRA, 2008, p. 67-68).

**Figura 1** – Visão geral do forro da capela-mor



Fonte: Acervo Digital da Unesp.  
Disponível em:  
<https://200.145.1.68/handle/unesp/381361>

**Figura 2** - Esquema da organização dos painéis do forro da capela-mor



Fonte: Pereira (2008, p. 69)

Destaco que o objetivo principal desse estudo é a fase de análise iconográfica; da análise iconológica, que será possibilitada pelos resultados da análise iconográfica, haverá apenas apontamentos. A análise iconográfica leva à “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos” e para isso é necessário a “familiaridade com temas<sup>2</sup> e conceitos específicos” (PANOFSKY, 2001, p. 65).

<sup>2</sup> Segundo Mahiques, o tema, seguido dos materiais e das técnicas, é um aspecto essencial ao estilo artístico. Insistindo na perspectiva de Panofsky, ele trata o conteúdo temático como fator que controla a história dos tipos iconográficos. (MAHÍQUES, 2009, p. 165-166).

Logo, tive que me familiarizar com o tema das pinturas do forro da capela-mor: a vida de São Francisco de Paula conforme representada na iconografia tradicional do Santo e nos livros hagiográficos.

A noção de intertextualidade proposta por Omar Calabrese (1993) também é crucial à metodologia deste trabalho. As gravuras hagiográficas e as narrativas escritas das hagiografias são tomadas como fontes comparativas, anteriores à produção dos painéis da Igreja de São Francisco de Paula em Goiás. A fim de identificar os correspondentes intertextuais<sup>3</sup> utilizados para a composição dos painéis analisados, busquei as hagiografias de referência acerca da vida de São Francisco de Paula. Muela (2003, p. 168) destaca em seu guia de iconografia cristã que as principais crônicas ilustradas sobre o São Francisco de Paula são as de Orlandi (1627)<sup>4</sup>, Dondé (1664), e Forieri (1710)<sup>5</sup>, consultadas na pesquisa iconográfica a fim de localizar tipos iconográficos das imagens. Consultei também as crônicas ilustradas de Regio (1577), Nobili (1584) e Perimezzi (1841; 1842; 1856). Para os relatos hagiográficos, as hagiografias não-ilustradas do Santo publicadas em língua portuguesa no século XVIII<sup>6</sup> foram consultadas: Bossio (1779) e Cruz (1743).

Para os apontamentos de análise iconológica, destaco o aporte instrumental fornecido por Mahiques que, a despeito das críticas ao método de Panofsky, incorpora as problematizações e desafios apresentados pelos estudos iconográficos contemporâneos aos termos da iconografia e da iconologia propostas por Panofsky. Analisa-se a obra de arte como objeto de estudo dos historiadores culturais, apreendendo-a como fonte detentora de uma cultura histórica inseparável de sua produção. Assim, a análise do caso específico das pinturas de André Antonio da Conceição no forro da capela-mor da Igreja de São Francisco de Paula em Goiás (GO) auxilia a compreensão de três cenários que se conectam na obra de arte: a afirmação do prestígio e do poder simbólico da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, a

---

<sup>3</sup> Omar Calabrese define a intertextualidade como “um conjunto de capacidades, pressupostas no leitor e evocadas mais ou menos explicitamente num texto, que concernem algumas histórias condensadas, já produzidas numa cultura por algum autor (ou, melhor ainda, por algum texto) anterior. Assim, o **“intertexto” de uma obra é o retículo de referências a textos ou a grupos de textos anteriores construído com o duplo objetivo de proporcionar a compreensão da obra individual e de produzir efeitos estéticos parcelares ou globais.**” (CALABRESE, 1993, p. 39; grifos nossos).

<sup>4</sup> Não tive acesso a esta segunda edição de Giovanni Orlandi e, por isso, consultei a edição original editada em Nápoles (NARDINO, 1622), que possui as mesmas gravuras de Alessandro Baratta.

<sup>5</sup> Esta hagiografia ilustrada não foi consultada pois não está disponível em formato digital.

<sup>6</sup> MENDES, Paula Almeida. “Vidas” de santos e “Vidas” devotas editadas em Portugal ou de autoria portuguesa (séculos XVI-XVIII). In: SANTOS, Zulmira C. (Coord.); MENDES, Paula Almeida; NEMÉSIO, Inês. **Fontes para o Estudo da Santidade em Portugal na Época Moderna**. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. 2013, Cap. I, p. 1-86.

configuração pictórica da arte sacra em Goiás, e a condição do artista goiano André Antonio da Conceição. A afirmação desses cenários coincidentes embasa-se na pesquisa documental e historiográfica realizada em adição à análise iconográfica.

Esta monografia está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, trato brevemente sobre questão dos tipos iconográficos relacionada ao uso de gravuras internacionais na pintura religiosa. Observados alguns parâmetros da arte barroca que teve seu auge na América Portuguesa no século XVIII, apresenta-se o deslocamento espacial e temporal deste trabalho ao analisar uma obra de arte de reminiscências barrocas produzida em Goiás na segunda metade do século XIX (1869-1870) por um artista pouco conhecido.

Prossigo no Capítulo 2 com a apresentação de dados biográficos inéditos sobre André Antonio de Conceição, em que fica evidente seu enraizamento em Vila Boa (atual Cidade de Goiás), seu reconhecimento profissional como pintor e certo status social, econômico e político que acumulava. Diante desses dados biográficos, exponho também os questionamentos acerca da autoria das pinturas do forro da Igreja de São Francisco de Paula e a lacuna documental referente à autoria e a produção dessas pinturas. Já no Capítulo 3, são apresentados os resultados da análise imagética dos painéis do forro da capela-mor em diálogo com as narrativas hagiográficas e as gravuras da iconografia tradicional de São Francisco de Paula. A partir desses resultados, apresento os painéis analisados como uma narrativa das virtudes do Santo. Também abordo o principal obstáculo enfrentado durante a pesquisa: a aparente ausência de gravuras e/ou tipos iconográficos usadas como modelos na composição dos painéis analisados. Por fim, as considerações finais apresentam a análise da obra de arte articulada ao contexto histórico de sua produção, diretamente relacionado à Irmandade de Senhor Bom Jesus dos Passos e seu crescente protagonismo em Vila Boa de Goiás.

Acredito que, ao final da leitura deste trabalho, ficará evidente ao leitor que há muitas dúvidas a sanar. Sobre o artista, sobre os tipos iconográficos e gravuras, sobre o contrato da pintura analisada... Lacunas e pontas soltas que este esforço de pesquisa não foi capaz de sanar. Não pretendo ignorá-las. Pelo contrário, é essencial reconhecê-las pois acredito que este trabalho é o passo inicial de uma longa caminhada que pode sim gerar maiores resultados, mas não sem pesquisas documentais mais exaustivas. A configuração pictórica da arte religiosa em Goiás ao longo do século XIX é um tema que merece e pode ser muito mais explorado. Deixo aqui a minha contribuição.

## Capítulo 1 - A busca por tipos iconográficos: alguns marcos teóricos e conceituais

Muitas vezes, as análises iconográficas auxiliam as pesquisas históricas trabalhando a questão do uso de modelos europeus na pintura de temas religiosos. Essas pesquisas costumam concentrar-se na arte do período colonial e demonstram o emprego de temas, composições e modelos iconográficos presentes em gravuras internacionais. *Emular* outras obras era comum no contexto artístico anterior ao Modernismo; sendo permitido por, e aconselhado pelo universo religioso da Igreja Católica Romana, principalmente diante do Concílio de Trento no contexto de *Contrarreforma*<sup>7</sup>.

A emulação dos modelos europeus era uma prática recorrente e foi central para a aplicação de certos preceitos teóricos que faziam parte de um programa iconográfico formado pela circulação de gravuras entre Europa e América Portuguesa<sup>8</sup>. Assim, as pesquisas desenvolvidas nessa área têm destacado diversos pontos sobre a verossimilhança na arte sacra, a doutrina do decoro<sup>9</sup> em seu caráter moral e didático e uma iconografia autorizada pelo ambiente religioso<sup>10</sup>

A circulação de gravuras era importante ideologicamente para o mundo católico pois servia como meio de propaganda e educação religiosa da Igreja. As qualidades visuais das imagens tinham capacidade de instruir por meio da comoção, sendo assim um veículo dos ensinamentos e dogmas da Igreja Romana.

A razão prática da difusão mediante a reprodução por gravura de tema religiosa é conhecida: A Igreja católica revalorizou as imagens que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção em massa; e serviu-se das gravuras

<sup>7</sup> Cf. HANSEN, João Adolfo. Artes Seiscentistas e Teologia Política. In: TIRAPELLI, Percival. **Arte Sacra Colonial**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

<sup>8</sup> Cf. BOHRER, Alex Fernandes. **Os Diálogos De Fênix: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade na Arte Colonial Mineira**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007; SANTIAGO, Camila F. G. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)**. 2009. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

<sup>9</sup> “Apesar das diversas compreensões de que foi objeto na história, o decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é adequado e conveniente, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilos, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados) quanto também em relação aos aspectos externos e circunstâncias a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários” (BASTOS, 2013, p. 39).

<sup>10</sup> Cf. PIFANO, Raquel Q. de A. **A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira**. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, 2008

figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa (ARGAN, 2004, p. 17)

Reproduzir composições de gravuras muitas vezes fazia parte das exigências dos que contratavam obras de arte, desejosos por exhibir temas específicos. As encomendas de obras de arte davam-se por meio de contratos entre os comitentes e os artífices. Nesses contratos previam-se valores, prazos de entrega e características da obra (material, técnica, assunto a representar e características iconográficas). Muitas vezes apresentava-se ao artífice a estampa/gravura a ser copiada.

Mas ao contrário da Europa, as corporações de ofícios de artífices, pintores, etc. não eram uma realidade na América Portuguesa. Logo, as relações de aprendizagem não poderiam ser tão rigorosas como nos países europeus e as posições de aprendiz, oficial e mestre, não eram definidas por uma hierarquia severa. Boschi (1988) expõe a inexistência de divisão de trabalho efetiva ou de hierarquização do trabalho qualificado destacando que:

[...] a noção de mestre praticamente inexistiu e o aprendizado se fazia de modo menos rígido e formal do que o das corporações de ofício. Ali não houve um processo de treinamento sistemático ou ritualístico e o mercado de trabalho se abriu a todos, sem reservas e sem que as habilidades pessoais se singularizassem. (BOSCHI, 1988, p. 24)

Dito isto, vale ressaltar que os trabalhos de referência nessa área, em sua maioria, tomam como delimitação espacial a capitania de Minas Gerais, devido à centralidade da região como centro urbano e artístico dos períodos analisados, mais especificamente o período colonial. Mas devo também destacar que essas pesquisas têm se diversificado e que há diversos estudos de caso em que a análise das fontes (as obras de arte) em si são prioridade. Assim, parte-se dos objetos concretos num esforço de construção de “uma nova perspectiva de como pensar essa arte “barroca” ou “rococó”, se é que é possível pensar nessa diferenciação nos trópicos.” (OLIVEIRA; HONOR, 2019, p. 10).<sup>11</sup>

A análise iconográfica aqui proposta faz um deslocamento espacial e temporal pouco comum, ao examinar uma obra de arte sacra da segunda metade do século XIX, localizada na capital da Província de Goiás, Vila Boa (hoje Cidade de Goiás), realizada por um artista até então sem dados biográficos conhecidos<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Cf. OLIVEIRA, C. M. S. (Org.); HONOR, André Cabral (Org.). **O Barroco na América Portuguesa**: novos olhares. 1. ed. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2019. v. 1.

<sup>12</sup> Sobre o esforço de restaurar dados biográficos e a memória das artes e dos artistas goianos do século XIX, cf. MACHADO, Raquel de Souza. **A imaginária religiosa de Goiás**: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos (1820-1940). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

Trata-se de uma obra produzida já na segunda metade do século XIX (entre 1869-1870) que apresenta as características típicas da arte “barroca”/”rococó” do XVIII, parecendo “fora de moda”. Em seus estudos sobre o Barroco no Brasil, Eduardo Etzel (1974) já destacava a questão das reminiscências de arte barroca em Goiás e o forro pintado da Igreja de São Francisco de Paula não passou despercebida:

Chama a atenção nesta igreja o forro todo pintado, que se poderia considerar do século XVIII, não fossem as provas encontradas nos livros da irmandade. Tal fato mostra, ainda uma vez, como é difícil afirmar a época do acabamento das obras religiosas, salvo a data do início da construção, pois na vida de uma igreja, conta-se o início pela terminação, às vezes parcial, do arcabouço, o suficiente para comportar um altar improvisado. Daí para seu acabamento podem-se passar decênios, sem falar em reformas conseqüentes a desmoronamentos, acréscimos e mesmo modificações estruturais, que deformam inteiramente a construção primitiva. É preciso não esquecer esses elementos quando se julga o estado atual de uma igreja, e o exemplo de São Francisco parece-nos bastante incisivo, pois o forro foi pintado 108 anos depois. (ETZEL, 1974, p. 193)

Já Tirapeli (2019), faz algumas observações sobre o estilo da obra:

As molduras delimitam nove cenas da vida do santo e as “visões” tem cercaduras rococós de grande evolução de linhas. As cercaduras são assimétricas com cores cortadas em tonalidades rosa e verdes esmaecidos confirmados sempre com linhas brancas a dar profundidade. [...] As cercaduras rococós são inventivas mesmo que executadas em tempos quando esta expressão pictórica passara de seu tempo áureo. Na realidade, esta ornamentação foi comum em igrejas singelas arquitetonicamente mas ricamente pintadas em seus forros com caixotões. Esta tradição durou séculos – dos anos 1580 a 1700 - e foi executada com grande maestria em Portugal passando a tradição para o Nordeste brasileiro. Com a riqueza do ouro de Minas Gerais, as igrejas ganharam forros de tábuas corridas e sobre elas foram executadas as pinturas em quadratura como se vê na igreja N. Sra. da Abadia. (TIRAPELI, 2019, [s.p.])

Portanto, acredita-se que a relevância desse estudo está também em trazer Goiás para o ciclo de estudos e pesquisas históricas de abordagem iconográfica e iconológica, considerando as obras de arte do século XIX como reminiscências do barroco. Vê-se a necessidade de problematizar a temporalização da arte barroca no Brasil, associada ao século XVIII, uma vez que ela se mantém como padrão estilístico também ao longo do século XIX em regiões como Goiás, mais distante dos grandes centros urbanos da época e com artistas pouco ou sequer conhecidos.



## Capítulo 2 – André Antônio da Conceição: a metáfora das condições do *artista sertanejo* desconhecido

### 2.1 Dados biográficos

André Antônio da Conceição é retratado na historiografia como um artista goiano atuante na metade do século XIX, autor das pinturas do forro do teto da Igreja de São Francisco de Paula. Fora isso, permaneceu até então no anonimato, sem nenhum dado biográfico aparente. Apesar de o forro da Igreja ser a única obra tradicionalmente atribuída a ele, recentemente, Rafael Lino Rosa (2021) destacou que “atribui-se a André Antônio a pintura também do forro de uma casa situada na Rua 13 de Maio da Cidade de Goiás. Atualmente, a casa é de propriedade de Maria Antonieta Ramos Jubé...” (ROSA, 2021, p. 120). Não há maiores informações sobre essa hipótese.

Durante a fase de pesquisa documental que resultou neste trabalho, localizaram-se na Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional alguns periódicos goianos com registro do nome André Antônio da Conceição. Esses registros permitem-nos, finalmente, levantar dados biográficos sobre o artista mantido em anonimato.

Entre os anos de 1876 e 1900, verificou-se a presença do nome André Antônio da Conceição no Almanaque da província, em listas gerais de qualificação de cidadãos votantes/eleitores e listas de lançamento do imposto sobre edifícios urbanos. Sabendo que as pinturas do forro da Igreja de São Francisco de Paula são datadas nos anos 1869-1870, a presença do nome do artista em questão nos periódicos goianos do período observado não parece ser mera coincidência. Pelo contrário, apontam para a possibilidade de apontá-lo como artista local enraizado em Vila Boa, homem livre de certo status social e político, estável economicamente.

Em 27 de setembro de 1876, o nome André Antônio da Conceição aparece no *Correio Oficial de Goyaz*, na lista de cidadãos votantes de Vila Boa. Registra-se que tem 46 anos, é casado, exerce profissão de pintor, sabe ler e escrever, mora no 3º quarteirão da freguesia de Nossa Senhora do Rosário, declara renda anual de 400 mil réis e é elegível<sup>13</sup>. É importantíssima a constatação desses dados, uma vez observado que, segundo do censo demográfico de 1872<sup>14</sup>, a população total da província era de 160.395 e que o total de cidadãos votantes da província

---

<sup>13</sup> LISTA geral dos cidadãos qualificados votantes do municipio da capital. **Correio Oficial de Goyaz**, Goiás, 27 set. 1876, n. 74. Disponível na Hemeroteca Digital: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=167487&hf=memoria.bn.br&pagfis=2430>.

<sup>14</sup> **BRASIL**. Recenseamento do Brazil em 1872. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger, [1874?]. v.6, p. 167. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25477\\_v6\\_go.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25477_v6_go.pdf).

em 1876 era de 23 mil<sup>15</sup>. Dessa forma, André Antonio da Conceição estaria entre a pequena parcela da sociedade goiana participante da vida política.

A constatação do pintor ser alfabetizado é de grande valia para essa pesquisa, uma vez que a obra de arte a ele atribuída trata da vida de um Santo da Igreja Católica cuja vida está registrada em crônicas e hagiografias, a serem tratadas mais adiante. Ser alfabetizado também indica sua posição social, uma vez que, ainda segundo o censo de 1872, o número total de homens livres alfabetizados na província de Goiás era de 15.669<sup>16</sup>.

Considere-se o sistema eleitoral no Brasil Império<sup>17</sup>, as listas de qualificação de cidadãos votantes/eleitores faziam parte do processo eleitoral conforme estipulava-se no Decreto nº 2.675, de 20 de outubro de 1875, § 4º<sup>18</sup>:

§ 4º As listas geraes, que as Juntas parochiaes devem organizar, conterão, além dos nomes dos cidadãos qualificados, a idade, o estado, a profissão, a declaração de saber ou não lêr e escrever, a filiação, o domicilio e a renda conhecida, provada ou presumida; devendo as Juntas, no último caso, declarar os motivos de sua presumpção, e as fontes de informação a que tiverem recorrido.

Portanto, essas listas são relevantes para nos apontar a possibilidade de reconhecer André Antônio da Conceição como um homem livre da província, casado e alfabetizado, com renda acima da média, uma vez que apenas uma parcela reduzida da população declarava ter renda suficiente para participar das eleições.

Já no ano de 1887, o nome de André Antonio da Conceição é citado no *Almanak de Goyaz: Calendario para o ano de 1887*. Na página 163 do almanaque, seu nome está listado entre os pintores da *Parochia de N. S. do Rosario (capital)*.<sup>19</sup> Figura ao lado de outros como *Ignacio Pereira Leal* e *João da Conceição de Jesus*; ambos reconhecidos pela historiografia:

O artista plástico goiano Amaury Menezes cita, em seu livro *Da caverna ao museu: dicionário de artes plásticas* (1998), os primeiros artistas que surgiram em Goiás: Reginaldo Fragoso, pintor e escultor que atuou em Pirenópolis por volta de 1766; alferes Bento José de Sousa, que produziu retábulos na segunda metade do século XVIII na Cidade de Goiás; André Antônio da Conceição, que atuou como pintor na Cidade de Goiás, então Vila Boa, na segunda metade do século XIX; e Cincinato da Mota Pedreira, que esculpiu em pedra-sabão os filósofos gregos que hoje se encontram no Museu das

<sup>15</sup> NOTÍCIAS LOCAES. Títulos de votantes. *Correio Oficial de Goyaz*, Goiás, 16 set. 1876, n. 71. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=167487&hf=memoria.bn.br&pagfis=2430>.

<sup>16</sup> BRASIL. [1874?], p. 163.

<sup>17</sup> Para mais sobre história do sistema eleitoral no Brasil cf. FERREIRA, Manoel Rodrigues. *A evolução do sistema eleitoral brasileiro*. 2 ed., rev. e atual. Brasília, DF: Tribunal Superior Eleitoral, 2005.

<sup>18</sup> BRASIL. Decreto nº 2.675, de 20 de outubro de 1875. Reforma a legislação eleitoral. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2675-20-outubro-1875-549763-publicacaoriginal-65281-pl.html>

<sup>19</sup> *Almanak de Goyaz* : Calendario para o anno de 1887 - Compto Ecclesiastico (GO) – 1887. p. 163. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=707180&hf=memoria.bn.br&pagfis=163>

Bandeiras na cidade de Goiás. Conforme Menezes (1998), Inácio César Xavier de Barros, pintor do século XIX, considerado o autor de uma bandeira que se encontra no Museu da Boa Morte na Cidade de Goiás, Ignácio Pereira Leal, que atuou em Pirenópolis, e João da Conceição de Jesus, que trabalhou na cidade de Goiás, eram conhecidos como pintores do século XIX, porém, suas obras não foram identificadas. (MENEZES, 1998 apud MACHADO, 2016, p.59)

Vale ressaltar que Ignácio Pereira Leal, contemporâneo de André, foi atuante em Meia-ponte (atual Pirenópolis), autor das pinturas presentes no altar e no teto da capela-mor da Igreja Nosso Senhor do Bonfim e do forro pintado da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário (obra perdida em incêndio ocorrido em 2002)<sup>20</sup>. Logo, encaro com entusiasmo o nome de André figurar ao lado do nome de Inácio, reconhecidos como pintores no almanaque da província.

Em 1890, no periódico *Goyaz: Orgao Democrata*, o nome de André Antônio da Conceição aparece na lista de “lançamento do imposto de 6% sobre os predios urbanos...” como locatário de algum imóvel na *Rua da Relação* no valor de 72 mil réis, a pagar imposto de 4.320 réis<sup>21</sup>. Também aparece na lista de “Lançamento da decima urbana para o exercicio de 1893, de conformidade com a lei nº 8 de 21 de julho de 1892 publicada no mesmo periódico em 1892; ainda com imóvel alugado na Rua da Relação, no valor de 96 mil réis, a pagar imposto de 5.769 réis<sup>22</sup>.

Os últimos registros que encontramos do nome de André Antônio da Conceição nos periódicos goianos, um no ano 1894 e o outro em 1900, consistem em listas de cidadãos qualificados como eleitores. Na edição nº 132 de 2 de junho de 1894 do periódico *Estado de Goyaz: Orgam do Partido Republicano Federal* está a lista de *cidadãos qualificados eleitores na freguesia do Carmo de Vila Boa* (note-se que isso indica que André mudou de endereço...). A lista especifica número de ordem, nome, idade, filiação, estado civil e profissão dos qualificados. André aparece como número 19 da lista, já aos 57 anos. Percebemos que o cidadão João Leite da Conceição, 31 anos, número 98 da lista, é listado como filho de André Antonio da Conceição<sup>23</sup>. Também na lista publicada no *Goyaz: Orgao Democrata* na edição nº 651, de

<sup>20</sup> Cf. CAVALCANTE, Silvio; CAVALCANTE, Neusa. **Barro, madeira e pedra: Patrimônios de Pirenópolis**. 2. ed. Brasília: IPHAN, 2019. p. 56, 122.

<sup>21</sup> Colectoria do districto da capital: Lançamento do imposto de 6% sobre os predios urbanos... **Goyaz: Orgão Democrata**, Goiás, 15 ago. 1890, n. 270. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=246590&hf=memoria.bn.br&pagfis=907>.

<sup>22</sup> EDITAIS. Lançamento da decima urbana para o exercicio de 1893... **Goyaz: Orgão Democrata**, Goiás, 9 dez. 1892, n. 375. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=246590&hf=memoria.bn.br&pagfis=1099>.

<sup>23</sup> LISTA GERAL dos cidadãos qualificados eleitores na freguezia do Carmo desta capital... **Estado de Goyaz : Orgam do Partido Republicano Federal**, Goiás, 2 jun. 1894, n. 132. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=244457&hf=memoria.bn.br&pagfis=488>.

4 de agosto de 1900, constam os nomes de André Antonio da Conceição, 63 anos, e João Leite da Conceição, 37 anos, ambos sem filiação especificada<sup>24</sup>.

## 2.2 O problema da autoria

Diante dos dados biográficos encontrados nos periódicos goianos é possível afirmar a presença de André Antonio da Conceição como personagem enraizado na capital da província de Goiás, pintor de profissão reconhecida, alfabetizado e de certo status social, político e financeiro, de família formada... Enfim, torna-se inegável a presença desse pintor na capital quando, antes, sabia-se apenas da atribuição da pintura do teto da Igreja de São Francisco de Paula. Porém, nossa pesquisa pelos periódicos goianos não localizou registro que o ligue diretamente à pintura do forro da Igreja de São Francisco de Paula. Não que isso seja o suficiente para descartar sua autoria, uma vez que não se pode considerar descabida a tradicional atribuição a seu nome. Também não se pode descartar a afirmação que o monograma (Figura 3, p. 20) localizado na moldura interna de um dos painéis do forro da nave seja uma assinatura do artista. Porém é necessário aprofundar as pesquisas nos arquivos goianos a fim de encontrar mais dados.

**Figura 3** – Monograma no forro da nave da Igreja de São Francisco de Paula



Fonte: André Cabral Honor, 2019.

---

<sup>24</sup> Lista geral dos cidadãos qualificados eleitores no districto do Carmo d'esta Capital em 1900... **Goyaz: Orgão Democrata**, Goiás, 4 ago. 1900, n. 651. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=246590&hf=memoria.bn.br&pagfis=1328>

Siqueira (2011, p.141-142) já apontou sobre a necessidade de um estudo mais detalhado sobre a obra, pois não há documentos fidedignos para afirmar a autoria de André Antônio da Conceição. O autor alerta que a atribuição provém de um recibo presente no Livro de Receitas e Despesas da Irmandade do Bom Senhor Jesus dos Passos<sup>25</sup> o qual informa sobre a pintura de um nicho e não do forro da Igreja:

Recebi do Capitão Ângelo José da Silva, Thesoureiro da Irmandade do Sr. Bom Jesus dos Passos a quantia de 58:660 r **proveniente da mão de obra e tintas para pintar o nicho** em que se acha depositado o mesmo Sr. Bom Jesus dos Passos, a saber: 12 lts de alvaiade a 1:000 = 12:000; 1 ½ lts de óleo preparado a 1:600 = 1:200; 2 ½ de vernis a 3.000 = 13.540; 2 lts de gesso a 9:600 = 1.920; mão de obra 30.000 e por ter recebido mandei pagar a presente. **Goyaz, 9 de maio de 1870. André Antônio da Conceição.** (grifos nossos)

Dessa forma, fica exposta a fragilidade da afirmação da autoria de André Antônio da Conceição, ponto que merece maior investigação documental e pesquisa histórica. Porém, ressaltamos que não é mais possível afirmar a ausência de documentos fidedignos sobre a autoria – tampouco ignorar a tradição que atribui a obra a André Antônio da Conceição<sup>26</sup> – quando a pesquisa documental nos arquivos locais sequer foi realizada. Não é mais possível afirmar que André Antonio da Conceição era um anônimo, considerando sua presença nos periódicos goianos. Vê-se aqui que esse é um tema ainda pouco explorado e que merece seja retomado em pesquisas futuras.

Vale ressaltar que, nesse ponto da pesquisa, a pandemia de COVID-19 e as consequentes medidas tomadas para evitar o contágio em todo o mundo impossibilitou novas pesquisas arquivísticas. Isso porque esvaiu-se a possibilidade de pesquisa de campo na Cidade de Goiás, seja nos arquivos ou mesmo nos livros da Irmandade do Bom Senhor Jesus dos Passos que sabemos constar na Igreja de São Francisco de Paula. Assim, reduzido o horizonte da pesquisa documental, reduziu-se também o repertório de informações sobre a obra e o pintor, assim como o contexto de produção da obra analisada e da Irmandade, ambos de suma importância para o desenvolvimento da análise aqui proposta.

A constatação por meio das fontes da presença enraizada de André Antônio da Conceição em Vila Boa aponta também para novos questionamentos. Ao longo de tantos anos, seria o forro da Igreja de Francisco de Paula sua única obra? É possível de fato contestar sua autoria?

<sup>25</sup> Acervo da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, Goiás – GO.

<sup>26</sup> Cf. Angotti-Salgueiro (p. 57 apud MACHADO, 2016, p. 70), Menezes (1998, p. 27-28), Rodrigues (1982, p. 45-46).

Nesse contexto, interessa lembrar do “tenente-pintor” Bento José de Souza, trazido à tona por Paulo Bertran (1993), quando analisou um Libelo Civil de 1782 em que são relacionadas as obras do artista, das quais nenhuma subsistiu conhecida ou identificada. O caso de Bento José de Souza se apresenta “como fantasma, como metáfora de algumas condições do artista sertanejo em fins do século XVIII” (BERTRAN, 1993, p. 15).

E o que fazia o tenente – pintor Bento José? Retábulos, cenários, alegorias, altares e forros pintados. (...)

A maioria dos retábulos que o tenente-pintor deixou relacionados não são de oratórios vulgares, domésticos (os há), mas sim grandes pinturas decorativas e sacras dos altares das igrejas nobres e das irmandades bem postas. Uma cenografia dessas, de grande e pública devoção, custava no mínimo 100 oitavas de ouro, 360 gramas.

Por ser contratado para tão público e importante trabalho, nosso pintor não devia ser neófito nem aprendiz (...) (BERTRAN, 1993, p. 16).

A partir da análise de Bertran (1993, p. 16) do caso do pintor Bento José que “em 17 anos de trabalho [...] confeccionou nove retábulos para as sete igrejas que Vila Boa tinha à época”, além de obras para o Senado da República de Vila Boa, para a Casa de Câmara e Cadeia, entre outros, já fica indicada a necessidade de novos estudos de história da arte em Goiás. Ainda é possível, por meio de pesquisa documental, formar um traçado da trajetória das obras de arte e dos artistas perdidos e/ou em anonimato? Há muito o que explorar. Fica, assim, o questionamento: “... por se não lhe conhecerem obras, ao Bento José de Souza, deixa ele de ser artista?” (p. 16)

Apesar do deslocamento temporal (considerando que as obras de Bento José estão inseridas no século XVIII e esse estudo é sobre uma obra datada da segunda metade do XIX), é diante dessas considerações que vejo a questão da autoria dos painéis do forro da Igreja de São Francisco de Paula atribuída a André Antônio da Conceição. Deve-se levar em conta a metáfora das condições do “artista sertanejo” levantada por Bertran, bem como as condições históricas de preservação do patrimônio cultural e artístico nem sempre favoráveis, além da demanda por estudos sobre história da arte sacra em Goiás, antes de levantar maiores hipóteses sobre a autoria da obra aqui analisada.

## Capítulo 3 – Hagiografia e iconografia

### 3.1 São Francisco de Paula: O eremita da Caridade

São Francisco de Paula (Paula, 27 de março de 1414 – Tours, 2 de abril de 1507) foi um eremita, fundador da Ordem dos Mínimos, canonizado santo da Igreja Católica em 1519 pelo Papa Leão X. Nascido em Paula, uma pequena comuna italiana da região da Calábria onde seus pais viviam, foi nomeado Francisco por cumprimento à promessa de seus pais a São Francisco de Assis de dar o nome dele à criança caso tivessem um filho.

Aos doze anos, Francisco foi levado ao convento de São Marco Argentano, convento dos Frades Menores, a fim de vestir o hábito dos Frades Menores por um ano, conforme o desejo de seus pais. Os milagres não demoraram a começar a ocorrer: ele foi visto servindo à Missa ao mesmo tempo em que aparecia no refeitório do convento; os feijões cozinharam apesar do fogo que havia se apagado enquanto ele estava absorto em orações; foi à cozinha para obter brasas para o turibulo (incensário) e, não tendo outro recipiente, carregou-as em mãos até a Igreja nas dobras de sua batina, que não pegou fogo.

Terminado o ano, Francisco retornou aos seus pais e com eles fez peregrinação a Assis e outros lugares santos até Roma. Em Roma, ao ver a pompa do rico cortejo de um Cardeal a passar, foi até a janela da carruagem a fim de mostrar para o prelado o contraste da humildade do Evangelho. O Cardeal, Giuliano Cesarini, não se ofendeu e pediu suas desculpas.

Ao retornar à sua cidade natal, Francisco adotou a vida de eremita no deserto. Oração, jejum, contemplação e obras foram suas atividades entre 1429 até 1435. Os primeiros discípulos começaram a chegar e logo eram doze, que se tornaram conhecidos como os Eremitas de São Francisco. O Arcebispo de Cosença os aprovou em 1436; foram construídas em Paula algumas celas e uma pequena igreja, depois um claustro. Este foi o primeiro convento dessa nova ordem religiosa mendicante; Francisco desejava que seus seguidores vivessem de esmolas e em voto de quaresma perpétua.

A construção das novas instalações para acomodar os seguidores de Francisco foi acompanhada de milagres.<sup>27</sup> Francisco entrou em uma fomalha acesa sem se ferir; fez uma fonte jorrar águas abundantes para os trabalhadores; impediu uma pedra gigante de cair, mantendo-a suspensa em equilíbrio. Relata-se que, em certa ocasião, uns trabalhadores da obra assaram um cordeirinho chamado Martinello, animal querido do Santo, mas Francisco o trouxe

---

<sup>27</sup> Até hoje a região é conhecida como “área dos milagres”.

de volta à vida ao chamar seu nome. Milagres também acompanharam a construção dos outros conventos: em Paterno, Spezzano e Corigliano. Francisco curou paralíticos, leprosos, cegos e possuídos por demônios; trouxe de volta à vida seu sobrinho; realizou prodígios para os pobres, os trabalhadores e a todos os oprimidos. Denunciou os abusos de poder dos poderosos, clamou por justiça para os pobres, ameaçou com o castigo divino todos os que abusavam do poder e exortou até mesmo a reis.

Os milagres se acumularam e a fama do Santo finalmente chegou ao rei de Nápoles, D. Fernando I (1458-1494), o qual ameaçou destruir seus conventos alegando não possuir autorização, mas os soldados enviados em busca do Santo converteram-se testemunhas de seus milagres. Francisco foi chamado para ir à Sicília e, quando um marinheiro se recusou a transportá-lo, ele estendeu sua capa nas águas do Estreito de Messina, pisou nele com seus companheiros, que se ajoelharam fazendo o sinal da Cruz, e assim, usando a capa como embarcação, cruzaram o mar e chegaram a Messina. Em Sicília, ressuscitou um homem enforcado que estava morto há três dias e que, depois do milagre, ingressou na Ordem de Francisco.<sup>28</sup>

O rei Luís XI da França (1461-1483) estava gravemente doente e chamou Francisco à sua Corte, mas este recusou o convite, até que o Papa Sisto IV o obrigou a ir. O Santo, passando por Nápoles, foi recebido pelo rei Fernando I no palácio real, que buscou receber favores do Santo ao oferecer-lhe moedas de ouro e um manto ricamente decorado. Francisco recusou os presentes e, quando o rei insistiu, pegou uma moeda, quebrou-a, e quando sangue jorrou dela, disse ao rei: “Este é o sangue dos seus súditos a quem oprimes e que clamam por vingança aos olhos de Deus”.

Na França, convidado da Corte de Luís XI, Francisco libertou duas cidades de uma peste. Rei Luís XI, que havia consultado o Santo e pedido seu conselho, não foi curado de sua doença, mas teve uma boa morte depois de reparar muitos de seus abusos de poder. Francisco pediu e obteve permissão para que seus monges seguissem um quarto voto, o da Quaresma perpétua, que é viver num regime de penitência quaresmal todos os dias do ano. Deve-se à São Francisco de Paula a devoção das Treze Sextas-feiras da Paixão.

Os sucessores do rei Luís XI detiveram Francisco na França (Carlos VIII, rei entre 1483-1498; e Luís XII, rei entre 1498-1515); o santo faleceu em Plessis-les-Tours em 2 de abril de 1507, numa Sexta-Feira Santa, enquanto ouvia as leituras sobre a Paixão de Cristo. Multidões

---

<sup>28</sup> A Regra da Ordem foi aprovada definitivamente em 1474 e foi chamada “Congregação dos Irmãos Eremitas de Francisco de Paula”.



foram visitar o santo de forma que não foi possível enterrar Francisco por onze dias. Sua canonização não demorou muito, em 1519 o Papa Leão X o tornou santo da Igreja Católica.

### 3.2 Os painéis da capela-mor: narrativas de milagres e prodígios em imagens

A forma mais usual de representação de São Francisco de Paula na arte sacra é vestindo um hábito marrom com o capuz puxado sobre sua cabeça; seus principais atributos na arte cristã são o cajado em sua mão e a palavra *Charitas* ou, às vezes, *Humilitas*, escrita em formato oval radiante. Outro atributo comum é um pequeno cordeiro<sup>29</sup>. Seguindo o esquema de organização ilustrado na Figura 2 (p. 10), segue a análise dos painéis:

#### 3.2.1 Painel 1 – Não identificado



**Figura 4** – Painel 1. Fonte: André Cabral Honor, 2019.

Não foi encontrado um relato que fosse seguramente compatível aos elementos representados neste painel nas hagiografias consultadas (Figura 4). Nesta representação gráfica é possível ver o Santo, representado no primeiro plano com suas vestimentas típicas, à beira de um rio com o corpo curvado em direção a outra personagem, que parece estar sendo levada por

<sup>29</sup> LANZI, Fernando; LANZI, Goia. Saints and their symbols: Recognizing Saints in Art and in Popular Images. Minnesota: Liturgical Press, 2004. p. 182-183.

uma correnteza de águas enquanto Francisco parece tentar segurá-lo (Figura 5). No fundo da imagem, há uma ponte de pedra e sobre ela duas figuras humanas (Figura 6) observando a cena do primeiro plano. Dentre as gravuras da iconografia do Santo que foram consultadas, nenhuma tinha composição semelhante.



**Figura 5** - Detalhe do Painel 1



**Figura 6** – Detalhe do Painel 1

**3.2.2 Painel 2** – Francisco, fugindo da agitação da Corte, busca retiro num bosque de Plessis, França.

Este painel (Figura 7, p. 26) compõe uma cena em que Francisco é representado atrás de uma árvore que predomina na composição. Como já apontado por Siqueira (2011), representa o retiro de São Francisco em um bosque, longe do barulho e da agitação da Corte Real em Plessis-lèz-Tours, França. Este foi um dos raros casos em que a análise iconográfica se iniciou pela similaridade entre a composição imagética do painel e de uma gravura (Figura 8, p. 26) que, logo, apontou para um relato hagiográfico compatível.

Dezejava hum retiro mais occulto para poder desafogar seu peito abrasado em caridade Divina ; mas não faltou a providencia do Omnipotente em oferecer-lhe um lugar opprtuno para completar seus desejos. **Estava o Palacio Real junto ao bosque de huma tapada, ou couto**, que ElRey tinha para seu recreio; (...) **Indo hum dia Francisco pelo mesmo bosque procurando sitio entre as arvores, onde podesse achar algum retiro para sua oração; a poucos passos achou hum cubiculo feito pela mesma natureza** , tecido de troncos , e ramos das arvores , cuja entrada estava coberta de abrolhos , e espinhos. (BOSSIO, 1779, p. 223, grifos nossos).



**Figura 7** – Painel 2 - Fonte: André Cabral Honor, 2019



**Figura 8** – Fonte: Dondé (1671, fl. XVI).

A cena do retiro do Santo em Plessis também é representada na hagiografia ilustrada *Les figures et l'abrégé de la vie, de la mort et des miracles de S. François de Paule...* (DONDÉ, 1664, fl. XVI) conforme a Figura 8 acima. A composição é diferente pois na gravura o Santo está de joelhos no primeiro plano da composição e um tronco de árvore ao lado esquerdo como ponto de fuga. Descreve-se: “S. F. de Paule fuyant le tracas de la Cour, demeure caché plusieurs jours dans le Parc du Plessis, n’ayant point d’autre nourriture que l’a raison.”<sup>30</sup>.

Ambas composições, do painel e da gravura, possuem dois planos. No painel, observa-se ao fundo o que parece ser uma porção de água, um mar, enquanto a composição da gravura na hagiografia de Dondé representa o santo ajoelhado no plano principal e, no fundo à direita, mais árvores e partes de um edifício.

Em ambas prevalecem as representações de Francisco junto à árvore no plano principal, destacando o isolamento do Santo. Não consideramos essa gravura como o tipo iconográfico do Painel 2 devido às diferenças de composição; o que nos interessa destacar é a afinidade dos temas, uma vez que nos painéis seguintes, as cenas representadas não estão inseridas na iconografia tradicional do Santo.

<sup>30</sup> São Francisco de Paula, fugindo dos incômodos da Corte, demora-se vários dias no Parque de Plessis, não tendo outro alimento que não sua razão (tradução nossa).



### 3.2.3 Paineil 3 – Francisco provê pesca milagrosa a Pedro Barba, escrivão da cidade de Paula



**Figura 9** – Paineil 3 – Fonte: André Cabral Honor, 2019

Neste painel (Figura 9) foi identificada a narrativa de uma pesca milagrosa, em que Francisco proveu a pesca de atuns a um escrivão de Paula, sua cidade natal<sup>31</sup>:

**Pedro Barba da mesma Cidade de Paula , que servia o officio de Escrivão , tomou de renda a armação dos atuns** daqueles mares o porém com taõ pouca fortuna , que apenas a pescaria chegava a cobrir as despezas , que tinha feito ; **mandou hum criado seu a suplicar a Francisco abençoasse aquelles mares , para elle poder tirar algum lucro do negocio** , que trazia entre mãos : pelo mesmo criado lhe mandou huma vela benta , dizendo-lhe que deitasse novamente as redes,e que ficaria consolado ; **assim o executou Pedro Barba , e assim se verificou o que o Santo mandou dizer : tirando o lanço se acharaõ as redes taõ cheias de peixe , que a gente não podia com elle. (...)** (BOSSIO, 1779, p. 78-79)

É válido notar que as personagens da cena, a exceção do santo, são retratadas com típicos trajes militares portugueses utilizados na América Portuguesa<sup>32</sup>, o que possibilita a identificação destes como personagens que ocupam cargos públicos, compatível à identificação de Pedro Barba como escrivão da Cidade no relato hagiográfico. Além disso, a terceira

<sup>31</sup> BOSSIO, 1779, p. 78-79; CRUZ, 1743, P. 107-108.

<sup>32</sup> Para mais sobre as vestimentas, cf. RODRIGUES, José Wash. Tropas paulistas de outrora. Coleção Paulística, v. 10. São Paulo: Governo do Estado, 1978.

personagem é desenhada em escala menor, como que para destacar as figuras mais importantes do primeiro plano da composição: o Santo e o Escrivão. Outro fator para a identificação da cena são as embarcações no fundo e no centro da composição, mas num plano mais distante.

São comuns as referências aos milagres de Francisco relacionados a peixes, tanto nas hagiografias<sup>33</sup> quanto na iconografia do Santo (por exemplo, Figuras 10, 11 e 12), entretanto, no Painel 3, percebe-se novamente que a cena representada encontra referências no relato hagiográfico ao invés de modelos iconográficos, uma vez que retrata um milagre que não é representado na iconografia tradicional do Santo.



**Figura 10** – Fonte: Perrimezzi (1856, v.1, [s.p.]).



**Figura 11** – Fonte: Nardino (1622).



**Figura 12** – Fonte: Perrimezzi (1842, v.2, [s.p.]).

### 3.2.4 Painel 4 – Francisco ajuda a João da Roca a transportar uma carroça

Na figura 13 vê-se a figura do Santo no centro da composição puxando uma carroça; ao seu lado, uma personagem o auxilia (Figura 14, p. 29); outra figura à esquerda também parece ajudar empurrando a carroça com ambas as mãos. Em primeiro plano vê-se quatro bois pastando e no plano mais ao fundo mais dois bois juntos a objetos que parecem ser uma foice e um chapéu (Figura 15, p. 29). Nota-se também o cajado de Francisco aos seus pés.

A sensação de profundidade aqui foi definida através da hierarquia com que os personagens foram sendo dispostos no desenho e o resultado é uma imagem onde predomina a direção horizontal e a sequencialidade,

<sup>33</sup> Cf. BOSSIO, 1779, p. 56, 62-64, 74-75, 191, 212, 234, etc.; CRUZ, 1743, p. 69, 81-81, 108-109, 287, 326, 352-354, etc.



assim temos a impressão de movimento que vai da esquerda para a direita da gravura. (PEREIRA, 2008, p. 71)



**Figura 13** – Painel 4 - Fonte: André Cabral Honor, 2019.



**Figura 14** – Detalhe do Painel 4



**Figura 15** – Detalhe do Painel 4



**Figura 16** – Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.])

O Painel 4 remete-se ao relato hagiográfico que narra certa ocasião em que Francisco ajuda João da Roca a conduzir os *tirantes*<sup>34</sup> de uma carroça até a obra do Convento de Paula.

A Joaõ da Roca, morador na Cidade de S. Lucido, depois de estar trabalhando na obra havia oito dias, estando só com o Santo, disse: “**Vamos por charidade a ajudar os obreiros , que estão na montanha** , pois aqui não ha que fazer, e **conduziremos huns tirantes**, que ficaraõ o dia passado, e os boys os não poderã trazer; vamos por charidade, e tiremos os ao plano, aonde se possaõ carregar.” João da Roca sabia, ser o **caminho muy fragoso, montuoso, cheyo de precipícios, e pedras**; tanto que lhe parecia impossível; que conseguissem o intento, e sorrindo se disse: “Padre, como nós ambos sós havemos de fazer, o que as juntas de boys não poderã ?” “Oh que pouca fé tendes” Vamos em charidade”, dizendo isto , foraõ; e chegando, tomou o santo a ponta de hum tirante, e o tirou pela ladeira ao plano; (...) (grifo nosso) (CRUZ, 1743, p. 76).

A análise iconográfica do Painel 4 nos aproximou mais ainda de uma suspeita: A composição dos painéis se aproxima mais da hagiografia de Cruz (1743) do que da hagiografia de Bossio (1779). O relato de Bossio conta que o milagre de Francisco foi fazer com que João da Roca conseguisse carregar sobre seu ombro e debaixo do braço duas traves que os bois não puderam conduzir<sup>35</sup>. Se o pintor tivesse seguido a hagiografia de Bossio, teríamos composição imagética diferente da representada no Painel 4, mais próxima da Figura 16 (p. 32), gravura contida na crônica de Perrimezzi (1841).

<sup>34</sup> Segundo o *Diccionario da lingua portugueza* de Rafael Bluteau: “**TIRANTE, s. m. corda, ou correia de puxar por alguma coisa atada a ella (...)**”. In: SILVA, António de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza* composto pelo padre D. Rafael Bluteau. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, v. 2, p. 460.

<sup>35</sup> BOSSIO, 1779, p. 41.

### 3.2.5 Painel 5 – Francisco descobre estar sendo presenteado com frutas furtadas.

No Painel 5 (Figura 17), Francisco e outra personagem estão no centro da composição. A figura ao lado esquerdo do santo está ajoelhada, com as mãos unidas como quem está em oração ou como quem implora por algo; aparenta vestir trajes comuns; ao seu lado jaz um cesto vazio. Tanto do lado direito quanto do lado esquerdo da figura do santo (que permanece de pé, as mãos unidas na altura do ventre transmitindo ideia de rigidez na postura), vemos algumas frutas empilhadas. Conforme destaca Pereira (2008, p. 71), o plano de fundo com o muro e as árvores constrói a perspectiva de ponto de fuga da composição, bem como o chão quadriculado onde estão dispostos os personagens centrais.

A narrativa imagética do Painel 5 é compatível aos relatos do episódio em que o santo realiza um prodígio ao descobrir que umas frutas presenteadas a ele por um homem de Paula eram, na verdade, furtadas<sup>36</sup>:

**Hum lavrador , apresentou ao Servo de Deos huma canastra de ameixas , parte dellas havia roubado de huma cerca , ou herdade alhea ”; recebeo-as , abriu a canastra , dividio a fruta em dous montes , apartando a alhea da própria , e voltando para elle, lhe disse: “Esta parte de ameixas, que vòs trazeis da vossa fazenda , a estimo, e recebo com toda a vontade ; mas aquelle monte, que he a parte , que haveis furtado , não o quero.” Admirido ficou o pobre homem, vendo sua culpa manifesta ; postrou-se a seus pés, confessou-a , prometteo não voltar a incidir nella mais, publicando depois, quando voltou para sua caza, a virtude de Francisco o Ermitão, para conhecer , e corregir ainda os mais occultos pecados.”** (CRUZ, 1743, p. 173-174, grifos nossos)

Seguindo o padrão já percebido na análise dos painéis anteriores, a composição do Painel 5 não se assemelha às gravuras do Santo presentes nas hagiografias, pois compõe uma cena que não está representada iconograficamente nas hagiografias localizadas.

---

<sup>36</sup> BOSSIO, 1779, p. 72.





**Figura 17** – Painel 5. Fonte: André Cabral Honor, 2019.

### 3.2.6 Painel 6 – O êxtase de São Francisco de Paula

Observa-se no Painel 6 (Figura 18, p. 33), na parte inferior, São Francisco de Paula ajoelhado com as mãos erguidas. Sua figura está voltada para um altar dentro de uma capela. Pereira (2008, p. 72) destaca a perspectiva da composição, definida pelas linhas do altar e a forte simetria da imagem. Ademais, vale destacar as representações no centro da metade superior da composição. Na metade da composição, um objeto vermelho formado por três coroas douradas portando um esplendor de cor vermelho-alaranjado (Figura 22, p. 35). Logo acima, observamos duas figuras sentadas em uma nuvem, uma delas sem cabeça e, mais acima, uma ave branca cerca também com um esplendor (Figura 24, p. 35). Este painel compõe uma cena que é tradicionalmente representada na iconografia do santo: o êxtase de São Francisco de Paula (Por exemplo, Figuras 19, 20 e 21, p. 34).

Narra-se que Francisco estava preparando o lugar do Altar-mor da Igreja de seu Convento em Paula que estava prestes a ser fundado, quando foi arrebatado em um êxtase em que teve visão da Santíssima Trindade. Os religiosos de sua ordem o viram elevado da terra, olhos postos no Céu, rodeado de resplendores e com uma coroa tripla “em forma de Tiara Pontifical” brilhando sobre sua cabeça<sup>37</sup>:

<sup>37</sup> BOSSIO, 1779, p. 47.

Chegou certo dia a hora de comer , mandou nosso Padre a todos os Religiosos, e officiaes tomar a ordinaria considerando ser hum Altar o que erigia, hum throno do Altissimo, hum relicario para seu amntissimo Jesus (...) impediraõse-lhe os sentidos, suspenderaõse-lhe as potencias , inflamava-se seu espirito , ardia seu coraçãõ: sem refeição, e elle ficou entre tanto a dispor os materiaes;deu algum tanto de liberdade aos fervores de seu espirito , poder reprimirse , se perdeo, e alienou de si, ganhando-se muyto melhor. **Deu em fim seu espirito tal voo, que fixo de fito em fito, ainda que por fé,naquelle esposo , a quem amava , foy levado a ver a Trindade Santissima no modo, que pode ser vista de pura creatura , e (...)** rompenso estava no meyo daquella Divina fruição e gozo espiritualissimo nestas palavras: Oh Charidade de Deos” Oh Charidade de Deos! **Quando voltando do refeitório tres Religiosos... o acharaõ desta sorte, levantado da terra seis covados , imóvel ,alienado de si,seu habito recolhido,as mãos juntas, e os olhos postos no Ceo;estava rodeado de respladores (...)** e sobre sua cabeça (algum tanto apartado della) **tinha tres coroas de pedras preciosissimas, brilhando como estrelas,em forma de Tiara Pontifical.** (CRUZ, 1743, p. 41, grifos nossos)



**Figura 18** – Painel 6. Fonte: André Cabral Honor, 2019.



**Figura 19** – Fonte: Perrimezzi, (1841, v.1, [s.p.]).



**Figura 20** – Fonte: Dondé (1671, fl. V).



**Figura 21** – Fonte: Nardino (1622, [s.p.]).

As gravuras acima, que retratam a cena do êxtase do Santo (Figuras 19, 20 e 21,) costumam representar em suas composições a coroa tripla e os irmãos da ordem a testemunhar o êxtase. No entanto, no Painel 6 também é representada a visão da Santíssima Trindade, como também se vê no canto superior esquerdo da Figura 21 (p.36).

Por fim, um detalhe que merece nota na composição do Painel 6 é a semelhança entre a capela-mor representada na pintura e a capela-mor da igreja de São Francisco de Paula. Levanta-se a hipótese de que o artista tenha premeditado tal semelhança; o que apontaria para a agudeza do engenho<sup>38</sup> do artista, ao compor na imagem uma correspondência entre a cena do êxtase do Santo e a capela-mor do templo. Mesmo diante da aparente ausência de modelos iconográficos, são esses detalhes que apontam para a destreza do artista.

### 3.2.7 Painel 7 – Francisco leva em suas mãos as brasas para o incensário da missa

Neste painel (Figura 25, p. 38), o Santo, ao lado esquerdo da composição, está de frente para outra personagem ao lado direito, ambos no mesmo plano e com trajas parecidos, com exceção do manto branco que cobre o colo da figura ao lado direito. Ambos seguram objetos em suas mãos (Figuras 26 e 27, p. 38) que tomam sentido a partir dos relatos nas hagiografias

<sup>38</sup> Segundo Rodrigo Bastos: “De um modo geral, o engenho era uma capacidade de artífice em, primeiramente, penetrar com perspicácia as matérias da invenção, para depois, com versatilidade, aliá-las decorosamente na produção, ciando efeitos convenientes de agudeza de maravilha. Quanto mais surpreendente a relação entre as matérias, quanto mais distantes os conceitos aproximados, quanto mais difícil o desempenho em desvelar as correspondências da forma, mais aguda a obra e engenhoso o seu artífice.” (BASTOS, 2009, p. 49).



do Santo. O plano de fundo da imagem também é composto por muros e árvores (como no Painel 5), além de uma fonte que aparece ao fundo, no centro da composição.



**Figura 22** – Detalhe do Painel 6



**Figura 14** – Detalhe do Painel 6



**Figura 23** – Visão geral da capela-mor da Igreja. Fonte: Acervo Digital da Unesp. Disponível em: [https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/5/go\\_isfp\\_05.JPG](https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/5/go_isfp_05.JPG)

A narrativa imagética do Painel 7 é compatível a um episódio da adolescência de Francisco, a fim de cumprir uma promessa que seus pais haviam feito a São Francisco de Assis por tê-lo curado de um tumor no olho esquerdo quando era recém-nascido Francisco de Paula serviu no Convento dos Frades Menores em São Marcos Argentano, aldeia próxima a Cosença (Itália). Trata-se do já citado episódio em que Francisco leva em suas mãos as brasas para o incensório da missa<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> BOSSIO, 1779, p. 12-13.

E segundo prodígio foy que havendo-lhe mandado o Sacristaõ fosse à cozinha por lume paro o thuribulo , foy (...) Não encontrou taõ depressa o vaso de ferro, em que se costumavaõ trazer as brazas, tomou-as , e lançando-as no seyo, as levou ; vendo todos; como trazia, quaes frescas rosas, as brazas acesas, em seu peito , o reprehendeo o Sacristaõ , e elle respondeo humilde, haver sido falta de advertencia sua, atribuindo a defeito proprio , o que por effeito de grande virtude, estavaõ todos admirando. Fogo abrazador he o nosso Deos, tenha Francisco em seu peito este fogo superior, este o vitalizava, e refrescava, e animava, e assim naõ pode prevalecer o seu ardor , o inferior. (CRUZ, 1743, p. 32, grifos nossos)



**Figura 25** – Painel 7 - Fonte: André Cabral Honor, 2019.



**Figura 26** – Detalhe do painel 7



**Figura 27** – Detalhe do painel 7





**Figura 28** – Fonte: Dondé  
(1671, fl. XIII)



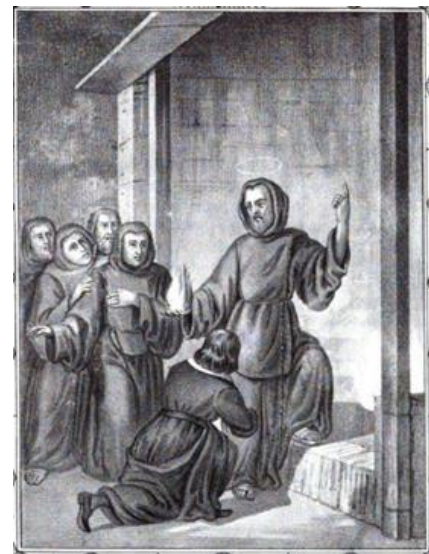
**Figura 29** – Fonte: Nardino  
(1622, [s.p.]).



**Figura 30** – Fonte: Dondé  
(1671, fl. XIII)



**Figura 31** – Fonte: Regio (1577, p. 20)



**Figura 32** – Fonte: Perrimezzi (1841, v.1,  
[s.p.]

É interessante notar que os episódios em que Francisco pega brasas em suas mãos sem se ferir fazem parte da iconografia tradicional do Santo (Figuras 28, 29, 30, 31 e 32). No entanto, o tipo iconográfico do episódio representado no Painel 7 não está entre os retratados nas gravuras, deixando duas opções: ou o pintor inspirou-se vagamente nas gravuras, porém tomou o relato como guia principal, ou a coleção de gravuras que serviram como tipo iconográfico encontra-se em livro ainda não localizado. Sobre isso, vale ressaltar a hagiografia ilustrada de Forieri (1710) destacada por Muela (2013, p. 68) entre as principais fontes iconográficas de São

Francisco de Paula. Esta hagiografia não foi consultada pois não está disponível em formato digital. No entanto, Muela aponta que a composição das gravuras é parecida com a de Dondé (1671). Não consegui acesso à hagiografia em formato digital, mas, a partir da descrição física da obra no catálogo digital de manuscritos raros da Biblioteca Nacional Central de Firenze<sup>40</sup>, obtive a informação de que a maior parte das gravuras da crônica tem a assinatura de Jean Baptiste Labée. Assim, em busca de gravuras de Jean Baptiste Labée, encontrei no *site* BeWeb gravuras de sua autoria, datadas entre 1690-1710, em que são retratadas cenas da vida de São Francisco de Paula em composições muito similares às da hagiografia de Dondé (1671)<sup>41</sup>. Neste site, as gravuras não são descritas como parte da hagiografia de Forieri (1710). No entanto, acredito se tratar das mesmas gravuras da hagiografia, uma vez que são compatíveis à semelhança apontada por Muela.

Dessa forma, a hipótese de que o relato escrito foi tomado como guia principal para a composição dos painéis toma destaque.

### 3.2.8 Paineis 8 – Sob ordens de Francisco, Nicolau Picardo carrega pedra em forma de coluna até a obra do Convento de Paula

No primeiro plano da composição do Painel 8 (Figura 33, p. 39), o santo conversa com outro personagem vestido de trajes portugueses semelhantes aos observados no Painel 3 (Figura 9, p. 27), carregando embaixo do braço um objeto. Ao fundo, do lado direito da composição, uma porção de água e, em cima dela, uma torre de pedra com muro e uma bandeira. Do lado esquerdo, observa-se um edifício com pessoas ao redor que parecem trabalhar em sua construção.

A narrativa construída neste painel é compatível aos relatos hagiográficos que contam dos milagres que Francisco operou enquanto era construído o primeiro Convento de sua Ordem em Paula, sua cidade natal<sup>42</sup>:

**Nicolao Picardo, Cavalheiro nobre**, ...tinha nascido a própria noite, que o nosso Santo;erão ambos de vinte e dous anos, e muy amigos; **hindo hum dia passeando pela praya** , pouco menos de huma legua distante de Paula, **chegaraõ onde estava huma columna de pedra branca de doze palmos de alto , e quatro de largo , quanto pudesse hum homem abarcalla** ; vendo que ali naõ servia , aproveitou-a para

<sup>40</sup> Disponível em: <https://opac.bncf.firenze.sbn.it/bncf-prod/resource?uri=LIGE001322&v=1>

<sup>41</sup> Disponível em: [https://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?locale=it&ambito=CEIOA&action=ricerca/risultati&dominio=1&ordine=rilevanza&nomi\\_correlati=Labee%20Jean%20Baptiste](https://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?locale=it&ambito=CEIOA&action=ricerca/risultati&dominio=1&ordine=rilevanza&nomi_correlati=Labee%20Jean%20Baptiste)

<sup>42</sup> BOSSIO, 1779, p. 39.

a sua obra o Santo; disse a Nicolao , que lhe fizesse charidade de a levar ao seu Convento... (...) **“Por charidade (disse o Padre) que vos enganais, lançay mão della com fé, e vereis quanto póde a obediência.”** Resolveo-se Nicolao , pegou della , e polla debaixo do braço, como se fora sua própria espada ; levou-a ao Convento , aonde hoje esta levantada com huma Cruz de ferro (...). (CRUZ, 1743, p. 73, grifos nossos)



**Figura 33** – Painel 8 – Fonte: Acervo Digital da Unesp. Disponível em: [https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/8/go\\_isfp\\_08.JPG](https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/8/go_isfp_08.JPG).

Os milagres operados pelo Santo durante a construção de seus conventos também é um tema recorrente em sua iconografia (Figuras 34, 35, 36 e 37, p. 40). As gravuras tendem a relatar os mesmos milagres, relacionados a pedras, desmoronamentos, provimento de água e alimentos. No entanto, a cena do Painel 8 não é retratada nessas gravuras, o que continua a apontar para o padrão de representações que não costumam figurar na iconografia tradicionalmente atribuída ao Santo. O Painel 4 (Figura 13, p. 29) também compõe uma cena compatível ao relato de um dos milagres realizados pelo Santo durante a construção de seu Convento na cidade de Paula. No entanto, assim como acontece no Painel 8, sua composição não é compatível aos episódios tradicionalmente representados nas gravuras.



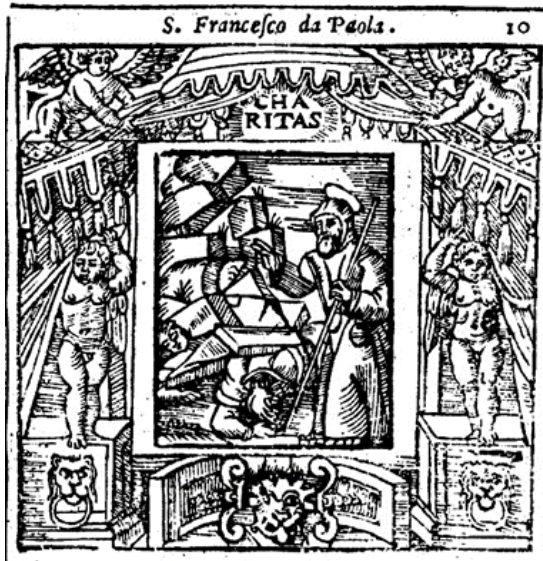


Figura 34 - Fonte: Regio (1577, p. 10)

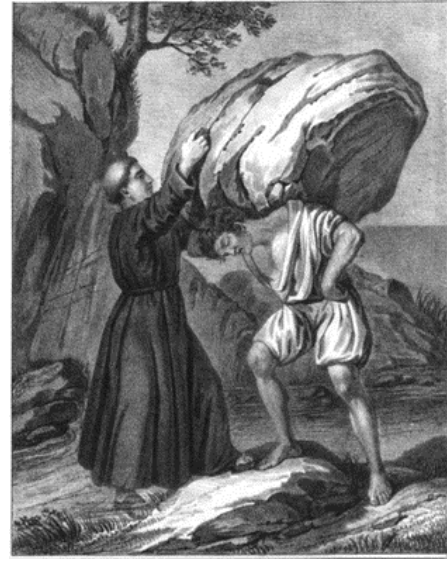


Figura 35 - Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]).



Figura 36 - Fonte: Nardino (1622, [s.p.]).



Figura 37 - Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]).

### 3.2.9 Pannel 9 – Charitas, o emblema da Ordem dos Mínimos de São Francisco de Paula

O Pannel 9 é o único sem personagens em sua composição (Figura 38, p. 43). Vê-se a figura de um triângulo, símbolo da Santíssima Trindade<sup>43</sup>, com a inscrição do emblema da

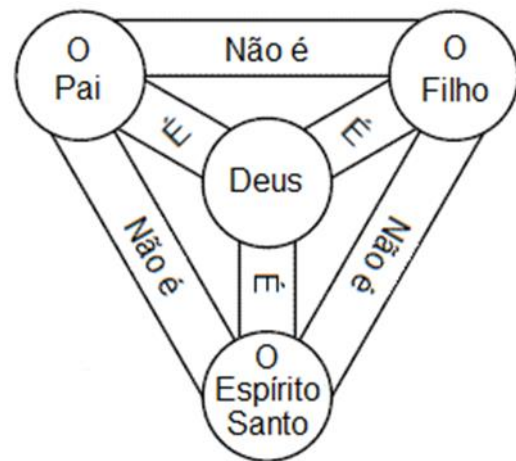
<sup>43</sup> “Os símbolos da Trindade cristã (um só Deus em três Pessoas que só se distinguem entre si enquanto relações opostas, e não por sua existência ou essência, e às quais são atribuídas, respectivamente, as operações de poder, o Pai, de inteligência, o Verbo, e de amor, o Espírito Santo) são o triângulo equilátero; [...]”. In: CHEVALIER, Jean;

Ordem dos Mínimos de São Francisco de Paula: *Charitas* (Caridade). O triângulo apresenta o mesmo esquema do tradicional *Scutum Fidei* (Figura 39), escudo da Trindade, símbolo cristão que expressa aspectos da doutrina da Trindade de acordo com o Credo de Atanásio, observada pela religião cristã desde a Antiguidade. Mesmo não sendo uma composição com personagens, a imagem do Painel 9 é compatível ao relato hagiográfico do episódio em que Francisco, em um retiro acompanhado de jejum de 40 dias e 40 noites, recebe do Archanjo Miguel um escudo azul com o emblema de sua ordem (*Charitas*) gravado em letras douradas.<sup>44</sup>

Baixou o Archanjo S. Miguel , mandado do Altissimo, com hum singular donativo , e preciosissima prenda que foy sua mesma semelhança, **esculpida com letras de finíssimo ouro, em hum escudo, formado como hum Sol resplandecente , com o campo azul e nelle escrito: Charitas, charidade, exemplar do summo bem , a expressiva de Deos Trino ,e Uno , e semelhança de toda sua bondade.** (CRUZ, 1743, p. 124, grifos nossos)



**Figura 38** – Painel 9. Fonte: Acervo Digital da Unesp. Disponível em: [https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/9/go\\_isfp\\_09.JPG](https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/252386/9/go_isfp_09.JPG).



**Figura 39** – Esquema representando o “Escudo da Trindade” ou diagrama tradicional *Scutum Fidei*.

Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Escudo\\_da\\_Trindade#/media/Ficheiro:Trindade\\_nicena.png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Escudo_da_Trindade#/media/Ficheiro:Trindade_nicena.png)

GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991. p. 908.

<sup>44</sup> BOSSIO, 1779, p. 50-51.



Tradicionalmente, a iconografia do Santo representa essa cena em composição narrativas (Figuras 40, 41 e 42). O Painel 9, com composição completamente diferente da observada na iconografia do Santo, aproxima-se do relato das hagiografias, ao mesmo tempo em que, pelo engenho do artista, o emblema *Charitas* (Caridade) é relacionado à doutrina da Santíssima Trindade, em que a Caridade, lema principal da Ordem de São Francisco de Paula, equipara-se ao Divino.



**Figura 40** - Fonte: Dondé (1671, fl. V).



**Figura 41** - Fonte: Perrimezzi (1841, v.1, [s.p.]).



**Figura 42** - Fonte: Perrimezzi (1856, v.1, [s.p.]).

### 3.3 Os painéis da Capela-mor: uma narrativa imagética das virtudes de São Francisco de Paula

Os painéis da capela-mor da Igreja de São Francisco de Paula não parecem seguir um sentido cronológico da hagiografia de São Francisco de Paula. Os painéis 3, 4, 6, 8 e 9 têm composições compatíveis às narrativas referentes a seu tempo em sua cidade natal, Paula, época da fundação e consolidação de sua Ordem com a construção do primeiro convento e igreja. Mas não há um padrão. O painel 7 tem composição compatível à narrativa de um acontecimento de sua adolescência, enquanto servia em um convento de franciscanos em San Marco Argentano, Itália enquanto o painel 5, é compatível a um acontecimento dado em Paterno, Itália, cidade em que o Santo construiu outro convento após sair de Paula; e o Painel 2 é compatível à narrativa de seus retiros em Plessis, França, local onde passou seus últimos anos de vida.

Portanto, vê-se que, não há uma ordem de acontecimentos nesses painéis, não obstante, constituem um relato imagético de sua hagiografia. Temos no forro da capela-mor uma

narrativa iconográfica de caráter exemplar que versa sobre as virtudes do Santo. Esta narrativa que domina o templo da Igreja de São Francisco de Paula, estendem-se até os 12 painéis que compõem o forro da nave no qual são representados motivos chave da vida do Santo<sup>45</sup>

### 3.4 Os painéis da Capela-mor: onde estão os tipos iconográficos?

Dos resultados obtidos na pesquisa iconográfica, a aparente ausência de tipos iconográficos como modelos usados para a composição dos painéis foi o que mais nos surpreendeu. Considerando o que Sebastián afirma sobre a análise iconográfica da arte cristã barroca:

Dentro de las fases del método de Panofsky es importante la segunda, o de lectura de las imágenes que forman que forman ‘historias’ y ‘alegorias’ para lo cual hay que hacer una revisión e ir identificando las series de imágenes. El arte Cristiano tiene repertórios de imágenes, historias y alegorias, que están consagradas por una larga tradición tanto gráfica como literária; es decir, está codificado y es realmente fácil de leer; no hay más problema que el adiestrarse em el conocimiento de estas imágenes. Se hace preciso, sin embargo, proceder com la mayor objetividade, ya que estas imágenes y alegorias presentan em cada época ligeiros câmbios de acuerdo com la evolución de la espiritualidade; no olvidemos que lo que se analiza son fundamentalmente obras religiosas, que cumplían la misión de estimular la piedad de los cristianos em orden a conducirlos a su último fin. (SEBASTÍAN, 1989, p. 13-14).

É claro que, por um lado, deve-se reconhecer a incapacidade de apenas um trabalho esgotar as possibilidades de análise iconográfica e de intertextos por meio de gravuras. No entanto, não deixou de ser uma surpresa a incompatibilidade entre painéis analisados e as gravuras da iconografia tradicional de São Francisco de Paula, assim como a correspondência intertextual entre a composição dos painéis e narrativas hagiográficas.

Esperava-se encontrar modelos de inspiração da composição dos painéis analisados em gravuras estrangeiras, conforme, por exemplo, a realidade da arte mineira que Santiago (2009) destrincha em sua tese sobre a configuração do universo pictórico mineiro que se dava principalmente pelo uso de modelos de gravuras europeias impressas.

Mesmo assim, caso a suspeita levantada neste estudo sobre a aparente ausência de tipos iconográficos se confirme, várias outras questões seriam levantadas. Como se definiu quais

---

<sup>45</sup> Os painéis da nave da Igreja também são objeto de análise do projeto de iniciação científica intitulado “Os painéis oitocentistas do forro da Igreja de São Francisco de Paula em Goiás (GO)”, coordenado pelo professor-orientador desta pesquisa.

narrativas da vida do Santo seriam representadas no forro da Igreja? Como foi concebida pela Irmandade dos Passos a composição dos painéis de forma a manter o decoro? Sabendo agora que o artista André Antonio da Conceição sabia ler e escrever; poderia ele ter tido influência na escolha das narrativas que seriam representadas? São questões que tomam vulto diante da aparente incompatibilidade entre os painéis do forro da Capela-mor e a iconografia do Santo.

A historiografia, apesar de ser focada na maioria das vezes em Minas Gerais do século XVIII e início do XIX, aponta que as encomendas desses tipos de pintura geralmente eram registradas em contratos que estipulavam as condições para a fábrica da obra:

Quando uma obra era arrematada, as cláusulas eram registradas em contrato: descrição minuciosa do trabalho a ser feito; como deveria ser executado; detalhes técnicos e materiais a serem empregados; tempo de execução; quem seria o fornecedor da matéria prima (contratante ou executor; tipo de remuneração. (ARAUJO, 2004, p.2)

No entanto, as documentações da Irmandade dos Passos não registram contrato da obra., impossibilitando decifrar como foi feito o acordo entre os comitentes e o artista ou como se chegou à composição dos painéis da forma como são, diferentes da iconografia tradicional.

Sabe-se também que quaisquer mudanças na pintura baseada em modelos costumavam buscar uma assimilação mais decorosa, de forma a tornar a obra a mais conveniente e adequada possível. Os contratos poderiam conferir alguma liberdade ao artífice, mas naquela época o mais comum era o artista não ter autonomia sobre a definição do tema ou a escolha do modelo a ser representado, sendo responsabilidade dos comitentes.

O artífice deveria estar apto a representar passagens sacras materializando e reforçando o imaginário religioso coletivo, não era, portanto, plenamente livre na definição dos traços e temas das obras. Seu encargo era formalizar padrões ratificados pela Igreja nas peças encomendadas pelas confrarias, grandes “mecenas” das artes mineira. (SANTIAGO, 2009, p.21)

Diante dessas lacunas, evidencia-se a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a arte goiana com pesquisas documentais que possibilitem compreender em que medida a dinâmica do uso de modelos iconográficos para a pintura se apresenta na arte religiosa de Goiás no Oitocentos. Acredita-se que o estudo aqui pode fazer parte de um esforço inicial para a compreensão geral da configuração pictórica da arte religiosa em goiás no século XIX e suas reminiscências barrocas como arte persuasiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do exercício de análise iconográfica, buscamos conhecer os conteúdos temáticos e conceitos representados na fonte imagética analisada: as pinturas do forro da Capela-mor da Igreja de São Francisco de Paula. Nossa análise foi empreendida para se relacionar ao contexto sociocultural e histórico do século XIX em Goiás, levando também em conta que “Panofsky insistia na ideia de que as imagens são parte de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura” (BURKE, 2004, p. 46).

Ao inserir a obra de André Antônio da Conceição no cenário histórico que a configura, transformamos a obra de arte em objeto de estudo dos historiadores culturais, apreendendo-a como fonte detentora de uma cultura histórica inseparável de sua produção. Assim, é possível vislumbrar a possibilidade de uma abordagem iconológica, a qual busca de compreender os conteúdos simbólicos:

III. Significado intrínseco ou conteúdo: é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica—qualificados por um personagem e condensados em uma obra”. (PANOFSKY, 2001, p. 52).

Nesse sentido, deve-se destacar o papel central das Irmandades no enraizamento e na constituição das identidades da sociedade goiana desde o século XVIII (MORAES, 2012). Foi a Irmandade de Bom Jesus do Passos que estabeleceu o processo de *refuncionalização* do espaço religioso da Igreja de São Francisco de Paula (LUZ, 2012) no tempo em que se torna sua sede, na segunda metade do XIX. A obra de arte aqui analisada, quando vista sob esta luz, toma grande vulto como ferramenta de afirmação do poder simbólico da Irmandade.

No decorrer do Oitocentos, as Irmandades do Santíssimo Sacramento, associações leigas de maior prestígio em Goiás até as primeiras décadas do século XIX, gradativamente, perdem espaço até serem absorvidas, em várias localidades, pelas Irmandades do Senhor Bom Jesus dos Passos (MAGALHÃES, 1998, p. 24). A partir daí, a Irmandade dos Passos passou a ser a principal associação leiga responsável pelas festividades da cidade na *Semana Santa*, passando a devoção a Senhor Bom Jesus dos Passos a despontar como devoção privilegiada pelo povo de Vila Boa (SOUZA, 2007, p. 346). Num momento de enfraquecimento das associações leigas, a Irmandade dos Passos:

[...] Torna-se, em outras palavras a “dona da festa”, e, amparada pelo prestígio social, político e econômico de seus integrantes, enfrenta o movimento reformador da Igreja católica, no sentido da manutenção das práticas

celebrativas consideradas tradicionais e, na sua visão, representativas da identidade vilaboense. A Igreja, por seu lado, reconhecendo a situação de poder representada pela Irmandade dos Passos [...] passa a “tolerar” manifestações distintas das recomendadas pelo clero ultramontano<sup>46</sup> [...]. Resumindo, frente à resistência da Irmandade dos Passos em abrir mão de tradições e às pressões por mudanças advindas da hierarquia eclesiástica, a saída foi conservar velhos costumes, adaptá-los se possível a novos formatos e “inventar” alguns outros, (SOUZA, 2007, p. 347)

É também ao longo do Oitocentos que a Irmandade dos Passos percorre um “traçado movediço” entre igrejas de Vila Boa, diante dos problemas físicos na Matriz de Sant’ana (sua original sede), sempre entre desabamentos, reformas e reconstruções (BRITTO, 2011, p. 70-71). No entanto, a necessidade de um espaço próprio já era tratada pela Irmandade dos Passos com a Igreja de São Francisco de Paula aparecendo nas documentações da congregação em 1833:

Encontramos, ainda, um termo de messa de 1833, da Irmandade do Senhor dos Passos, que se encontrava instalada na capela de Nossa Senhora da Lapa desde o início do século XIX, devido ao estado de ruína em que se encontrava a matriz de Sant’ana. Nesse termo, o tesoureiro pede autorização para fazer a despesa do traslado dessa irmandade para outra igreja. [...] Deliberou-se que, em procissão solene, no dia 1º de março, a irmandade e o altar do Senhor dos Passos seriam trasladados para a Igreja de São Francisco de Paula. (MORAES, 2012, p. 94)

A chegada da Irmandade na Igreja de São Francisco provocou muitas modificações no templo. Britto (2011, p. 71) destaca, por exemplo, as anotações nos Termos de Mesa da Irmandade no ano de 1870 acerca de adaptações na capela, para receber a imagem do orago da Irmandade, e a deliberação, em novembro de 1870, da construção “de uma ligeira torre de madeira com quatro esteios somente travados para se suspender o sino até que se faça a torre”.

Para demonstrar as mudanças espaciais e funcionais da Igreja ao longo do século, Luz (2012) analisa documentos oficiais e legislações locais da segunda metade do XIX que esboçam uma constante reedição de normas que tratavam de isenções de juro e impostos direcionados à Igreja a fim de cobrir gastos com reparos e reformas necessárias<sup>47</sup>. Ela também destaca que “no ano de 1870, os Termos de Mesa [da Irmandade] comprovam uma série de adaptações na Capela de São Francisco para receber a imagem do Senhor dos Passos, bem como a

<sup>46</sup> Para mais sobre isso cf. SANTOS, L. B. D. Disputa pelo sagrado em Goiás em fins do século XIX: o catolicismo oficial dos bispos ultramontanos e o catolicismo popular dos leigos. *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. 1, n. 3, 11. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v1i3.26687>.

<sup>47</sup> LUZ, 2012, p. 112-117.

Irmandade.”<sup>48</sup> e aponta para os documentos de recibos da Irmandade dos Passos que apresentam a preocupação com reparos e reformas na Igreja<sup>49</sup>.

Diante disso, Luz destaca a “a importância da edificação [da Igreja] para a estrutura urbana da cidade: os concertos materiais incidem sobre sua utilidade prática-religiosa e, respectivamente, as qualificações que recebe apontam para seu valor simbólico.”<sup>50</sup>. Sobre a *refuncionalização*, a autora argumenta:

A nova condição da Capela de São Francisco (...) altera a forma interna e reforça a forma externa da Igreja. Segundo o arquiteto e historiador urbano Bernard Lepetit (2001), as formas das edificações devem estar em conformidade com as práticas exercidas para existir a correspondência entre a forma e a função; o espaço e seu uso devem estar em acordo para incentivar a dinâmica do grupo. Os acréscimos que recebe a referida construção apontam para uma significativa refuncionalização de seu espaço religioso. As formas foram modificadas porque as funções foram alteradas (...). (Ibid., p. 118)

Diante disso, tudo indica ser plausível inserir a produção da pintura do forro da Igreja de São Francisco de Paula, em que se compõem por narrativas imagéticas a vida de milagres e prodígios do Santo, no contexto de transferência da Irmandade dos Passos. Nesse cenário, a pintura de André Antonio da Conceição se insere temporalmente no processo de *refuncionalização* em que a Irmandade estava prestes a ter seu templo próprio. Esse processo aponta para a afirmação do poder simbólico da Irmandade frente à sociedade goiana daquela época.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização (...) que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença.” (BORDIEU, 1989, p. 14-15).

No momento em que a Irmandade crescia em prestígio em Goiás como devoção privilegiada entre as demais, seu poder simbólico de *fazer ver e fazer crer* também se constitui no espaço físico de sua nova sede por meio de uma narrativa imagética de caráter exemplar que privilegia as virtudes, milagres e prodígios de São Francisco de Paula.

Cabe ainda aprofundar a pesquisa documental a fim de que as condições históricas de encomenda e produção da obra sejam mais bem compreendidas. Dessa forma, seria possível ir

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 117, grifos nossos.

<sup>49</sup> Ibid., p. 118-119.

<sup>50</sup> Ibid., p. 117, grifo nosso.



além de hipóteses, entender como foi a formação dos elementos pictóricos da Igreja, trazendo novos elementos para superar a aparente ausência de tipos iconográficos.

Vê-se uma obra de arte de reminiscências barrocas como uma “ferramenta persuasiva por meio de uma narrativa iconográfica” (BAETA, 2012, p. 196) que representa os ideais da Fé católica na narrativa imagética da vida de São Francisco de Paula num contexto de reafirmação da influência da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos na religiosidade de Vila Boa. Estamos diante de uma obra de arte feita por um artista pouco reconhecido, longe de ser considerado um mestre como o foi seu contemporâneo Veiga-Valle<sup>51</sup>, executando uma obra em estilo àquela época já ‘fora de moda’, mas no contexto de refuncionalização de um templo que agora seria sede da Irmandade que estava se tornando a mais prestigiosa de Vila Boa.

---

<sup>51</sup> Cf. ANGOTTI-SALGUEIRO (1983) e MACHADO (2016)

## REFERÊNCIAS

### Fontes

BOSSIO, Fr. Francisco de Paula. **Vida prodigiosa e portentosos milagres do glorioso thaumaturgo S. Francisco de Paula, fundador da Ordem dos Mínimos:** em que se referem os progressos do seu instituto, e se dá uma summaria noticia das suas provincias e conventos. Lisboa: na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1779. Disponível em: <<https://archive.org/details/vidaprodigiozaep00fran>>. Acesso em: 19 set. 2019.

CRUZ, Fr. José Gomes da. **Historia da prodigiosa vida, e admiravel morte, e milagres do glorioso Padre S. Francisco de Paula.** Trad. de Domingos de Sousa Campos. Lisboa: na Officina de Pedro Ferreira, 1731; Lisboa: na Officina de Pedro Ferreira, 1743. Disponível em: <[http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc\\_100027395650.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=10&xywh=-346%2C0%2C3835%2C2317](http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100027395650.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=10&xywh=-346%2C0%2C3835%2C2317)>. Acesso em: 19 set. 2019.

DONDÉ, Antoine. **Les figures et l'abrege de la vie, de la mort, et des miracles, de S. Francois de Pavle,** instituteur & fondateur de l'Ordre des Minimes. Paris: François Muguet, 1671. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452395k#>> Acesso em: 19 set. 2019.

NARDINO, Don Oratio. **La vita e miracoli del Gloriosissimo Padre Santo Francesco di Paola** fondatore dell'ordine dei minimi. Nápoles: Ottavio Verro Genovese, 1622. Disponível em: <[https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO0100137001102184012#](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001102184012#)> Acesso em: 19 set. 2019.

NOBILI, Pietro de. **Vita et miracula Sancti Francisci de Paula:** ad argumentum fidei Christianae cura et sollicitudine fratrum Ordinis Minimorum et piorum Eleemosinis in Conuentu Santiss. Roma: [s.n.], 1584. Disponível em: <<https://catalog.princeton.edu/catalog/9985341883506421>>. Acesso em: 19 set. 2019.

PERRIMEZZI, Giuseppe Maria. **La vita di S. Francesco di Paola.** Cosença: Nicola Altomare, 1856, v.1. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=kUtRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=kUtRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 19 set. 2019.

PERRIMEZZI, Giuseppe Maria. **La vita di S. Francesco di Paola.** Nápoles: Reale Tipografia della Guerra, 1841, v.1. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?vid=IBNN:BN000592457&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books?vid=IBNN:BN000592457&redir_esc=y)>. Acesso em: 19 set. 2019.

PERRIMEZZI, Giuseppe Maria. **La vita di S. Francesco di Paola.** Nápoles: Tipografia de Francesco di Angelis, 1842. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?vid=IBNN:BN000592458&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books?vid=IBNN:BN000592458&redir_esc=y)>. Acesso em: 19 set. 2019.

REGIO, Paolo. **La miracolosa vita di S. Francesco di Paola.** Nápoles: Giovanni Battista Cappelli, 1577. Disponível em: <<https://www.byterfly.eu/islandora/object/libria:370263#mode/2up>>. Acesso em: 19 set. 2019.

## Bibliográficas

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **A singularidade da obra de Veiga Valle**. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAETA, Rodrigo Espinha. **Teoria do Barroco**. Salvador: EDUFBA; PPGAU, 2012.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). 2009. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-08092010-160646/pt-br.php>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

BERTRAN, Paulo. **História da terra e do homem no planalto central**: eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador. Brasília: Solo, 1994.

BERTRAN, Paulo. O fantasma do tenente pintor. **DF Letras**, Brasília, ano 1, nº 7, 8 de out. de 1993. Suplemento Cultural. p. 15-16. Disponível em: <<http://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/bitstream/123456789/1760/1/O%20fantasma%20do%20tenente%20pintor-Paulo%20Bertran.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

BRASIL. Recenseamento do Brazil em 1872. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger, [1874?]. v.6, p. 167. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25477\\_v6\\_go.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25477_v6_go.pdf). Acesso em: 22 abr. 2021.

BRITTO, Clóvis C. Catolicismo Popular e espaço público no culto ao Senhor Bom Jesus dos Passos na Cidade de Goiás (séculos XVIII e XIX). In: \_\_\_\_\_; ROSA, R. L. (Orgs.). **Nos Passos da Paixão**: A Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011. p. 55-84.

BOURDIEU, Pierro. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

BOSCHI, Caio C. **O Barroco Mineiro**: artes e trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1997.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1990

CHAUL, Nasr N. Fayad. **Caminhos de Goiás**: da construção da decadência aos limites da modernidade. Goiânia: Editora UFG, 1997.

COELHO, Gustavo Neiva. **Guia dos bens imóveis tombados em Goiás**: Vila Boa. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2001.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

HONOR, André Cabral. O Ressurgimento do Profeta Elias: a Pintura Setecentista da Nave da Basílica do Carmo em Recife, Pernambuco. In: OLIVEIRA, C. M. S. (Org.); \_\_\_\_\_ (Org.). **O Barroco na América Portuguesa**: novos olhares. 1. ed. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2019. v. 1. Disponível em: <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/7485/3.%20cabral.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 mar. 2020.

HONOR, André Cabral. **O verbo mais que perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba Colonial**. 2009. 199 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: <[https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6027?locale=pt BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6027?locale=pt_BR)>. Acesso em: 24 fev. 2021.

HONOR, André Cabral. Santa Teresa e os fundadores: iconologia da pintura de João de Deus e Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife (Séc. XVIII). **Tempo**, Niterói, v. 25, n. 3, p. 555-576, dez. 2019. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042019000300555&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042019000300555&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 11 mar. 2020.

LANZI, Fernando; LANZI, Goia. **Saints and their symbols: Recognizing Saints in Art and in Popular Images**. Minnesota: Liturgical Press, 2004.

LUZ, Giovana Emos da. **Goyaz, entre a forma e a função urbana: um estudo sobre a imagem da cidade no século XIX (1845-1880)**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7513>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

MACHADO, Raquel de Souza. **A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos (1820-1940)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5751?mode=full>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

MAGALHÃES, Carlos Fernandes Filgueiras de. **Confrarias Religiosas como Expressão Artística nos Séculos XVIII e XIX nas Minas dos Goyazes (Irmandades de Brancos, Pretos e Mulatos)**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, V. 14, jul./dez/1998.

MAHÍQUES, Rafael García. **Iconografía e iconología: La historia del arte como historia cultural**. v. 1. Barcelona: Encuentro, 2008.

MAHÍQUES. Rafael García. **Iconografía e iconologia: cuestiones de método**. v. 2. Barcelona: Encuentro, 2009.

MENDES, Paula Almeida. **Vidas, Histórias, Crônicas, Tratados: sobre a escrita e a edição de hagiografias e de biografias devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII)**. Lusitania Sacra. Lisboa. ISSN 0076-1508. 2ª S. 28 (Jul. - Dez. 2013). p. 173-214. Disponível em: <<https://revistas.ucp.pt/index.php/lusitaniasacra/article/view/6645>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

MENEZES, Amaury. **Da caverna ao museu: dicionário das artes plásticas em Goiás**. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. **Do corpo místico de Cristo: irmandades e confrarias na capitania de Goiás (1736-1808)**. Goiânia: Funape, 2012.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía de los santos**. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEREIRA, Carla Freitas Pacheco. **As Igrejas de Goiás um estudo de caso Igreja São Francisco de Paula: ensaio de qualificação estética da obra de arte**. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/3857>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. **A modinha em Vila Boa de Goiás**. Goiânia: Editora UFG, 1982.

ROSA, R. L. O céu da São Francisco de Paula: Itinerários de imaginário artístico sacro no sertão de Goiás. In: BIFFI, L. A.; VERGOLINO, P. L. G.; GUIRADO, V. Z.; SILVA, F. S. (Org.). **Tecituras Interdisciplinares: Diálogos entre Educação, Arte e História da Cultura**. Curitiba: Editora Appris, 2020. p. 115-125. Disponível em:

SANTIAGO, Camila F. G. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)**. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=160726](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=160726)>. Acesso em: 11 mar. 2020.

SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y Barroco**. Lecturas iconográficas e iconológicas. Madri: Alianza Editorial, 1989.

SIQUEIRA, G. A. Alegorias em Cena: Uma leitura Iconográfica dos Elementos Artísticos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e da Igreja São Francisco de Paula. In: BRITTO; Clóvis Carvalho; ROSA, R. L. (Org.). **Nos Passos da Paixão: A Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás**. 1ªed.Goiânia: Kelps, 2011, v. 1, p. 129-161.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. **Paixões em cena: a semana santa na cidade de Goiás (século XIX)**. 2007. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/1084?mode=full>>. Acesso em: 20 set. 2020.

TIRAPELI, Percival. Igreja de São Francisco de Paula. Goiás. **Acervo Digital da Unesp**, 2021. Disponível em: <<https://200.145.1.68/handle/unesp/381361>> Acesso em: 14 jul. 2021.