

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Carrie Carolinne Evans Ferreira Rodrigues

O Acervo Pictórico
da Igreja de São Sebastião em Manaus

Manaus, Amazonas

2016

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

Carrie Carolinne Evans Ferreira Rodrigues

**O acervo pictórico
da Igreja de São Sebastião em Manaus**

Dissertação submetida à banca examinadora como parte dos requisitos para obtenção de título de Mestre em Letras e Artes, na linha de pesquisa Representação e Interpretação da Obra Artística do Programa de Pós Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, sob orientação da Dra. Luciane Viana Barros Páscoa.

Orientadora: Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Manaus – Amazonas

2016

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

R696a **Rodrigues, Carrie Carolinne Evans Ferreira**
O acervo pictórico da Igreja de São Sebastião em Manaus. / Carrie Carolinne Evans Ferreira Rodrigues. – Manaus: UEA, 2016.
95fls. il.: 30cm.

Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na linha de pesquisa representação e interpretação da obra artística, para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Profª. Drª. Luciane Viana Barros Páscoa

1. Igreja de São Sebastião - Manaus 2. Iconografia sacra 3. Silvio Centofanti. 4. Francesco Campanella. I. Título.

CDU 7.046

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – www.uea.edu.br
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol
Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - Am

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Luciane Viana Barros Páscoa - Universidade do Estado do Amazonas

Prof^a. Dra. Maria Evany Nascimento - Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita – Universidade Federal do Amazonas

Manaus, Amazonas

2016

Dedicatória

Aos meus pais, *Maria Rodrigues* e *Eldino Filho*, pelo amor, incentivo e esforço dedicados à mim, incondicionalmente.

Ao Frei *Fulgêncio Monacelli*.

À minha querida orientadora e amiga, *Luciane Páscoa*, pelo carinho, atenção, paciência e confiança com toda esta pesquisa, sem cujo empenho e dedicação isto não passaria de um sonho.

Agradecimentos

À Deus, por ter me proporcionado sempre as melhores oportunidades, amigos, professores e familiares.

Aos queridos professores do Programa de Pós Graduação em Letras e Artes da Uea, pela educação ímpar que sempre me proporcionaram.

À minha orientadora Prof.^a Dra. Luciane Páscoa, pela amizade, incentivo, colaboração, dedicação e paciência desde o período de Iniciação Científica. Obrigada por acreditar em mim.

Aos professores que compuseram a banca examinadora, pelas pertinentes sugestões e contribuições ao trabalho.

Ao Professor Dr. Márcio Páscoa pela colaboração na tradução de alguns textos em italiano e sugestões no decorrer desta pesquisa.

Aos meus amigos, à família que Deus nos permite escolher, pela palavra de incentivo.

À Igreja de São Sebastião na pessoa do Frei Mário Ivon Ribeiro pela disponibilização do Livro do Tombo da igreja. À Cúria Metropolitana de Manaus.

Ao Senhor Nonato Braga, do Centro Cultural Povos da Amazônia.

Ao Frei Fulgêncio Monacelli, sempre um incentivador da minha arte, sem cuja disponibilização e acesso às fontes documentais da pesquisa este trabalho não teria passado da idealização.

Resumo

Esta pesquisa teve por objetivo desenvolver um estudo iconográfico e iconológico do acervo pictórico da Igreja de São Sebastião, procurando levantar e sistematizar as informações referentes a este conjunto que integra um acervo de relevância histórica. Foi feita a apreciação estética após a identificação e a documentação visual do acervo pictórico, na intenção de analisar técnicas, temas e aspectos da composição. O método empregado envolveu a pesquisa histórica e a análise iconográfica, segundo os preceitos teóricos de Panofsky (1991). Efetuou-se a identificação dos motivos artísticos, dos temas e aspectos iconográficos das pinturas selecionadas na nave, transepto, forro, altar-mor e cúpula da igreja de São Sebastião. Verificou-se que tais obras foram criadas sob a supervisão do arquiteto italiano Silvio Centofanti. A Igreja de São Sebastião já foi estudada em seu aspecto arquitetônico (Mesquita, 1999) e já figurou entre uma relação de igrejas antigas que compõem um roteiro turístico e patrimonial em Manaus (Andrade, Filippini, 2009). A realização deste estudo iconográfico é inédita e propõe-se contribuir com subsídios histórico-artísticos para a história da arte no Amazonas.

Palavras-chave: Pintura – Manaus – Iconografia sacra – Silvio Centofanti - Igreja de São Sebastião – Francesco Campanella.

Abstract

This academical search has for obtaining develop a study on the pictorial collection at Igreja de São Sebastião (St. Sebastian Church) by means of iconography and iconology, looking for both give rise to the information referring to this aggregation that takes part on a collection which has historical prominence, and arrange such information out methodically. After the pictorial collection has been identified and documented visually, an aesthetical appreciation was done, intending to analyze techniques, themes, and features of the composition. The method which has been employed involved the historical research and the iconographic analysis in accordance to Panofsky's theoretical prescriptions (Panofsky, 1991). Also, it was done the identification of the motifs, of the themes and iconographic features of the paintings which were selected from the nave, the transept, the ceiling, the high altar and the cupola of the Igreja de São Sebastião. These works were made under the supervision of the Italian architect Silvio Centofanti. The Igreja de São Sebastião had already been studied in its architectural aspects (Mesquita, 1999) and had already appeared among a list of old churches that form a touristic and patrimonial itinerary at Manaus city (Andrade, Filippini, 2009). The consummation of this iconographic study is unprecedented, and proposes contribution by offering historic-artistic subsidies for the history of art in Amazonas.

Key-words: Painting – Manaus – Sacred iconography – Silvio Centofanti – Igreja de São Sebastião (St. Sebastian Church) – Francesco Campanella.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frei Jesualdo Macchetti.....	p. 22
Figura 2 – Igreja de São Sebastião.....	p. 24
Figura 3 – Frades Menores Capuchinhos de Assis.....	p. 26
Figura 4 – Frei Jose Massi de Leonissa.....	p. 27
Figura 5 – Trecho do Livro do Tombo onde destaca-se a contratação de Silvio Centofanti.....	p. 28
Figura 6 – Página 70 e 71 do Jornal A Polianteia.....	p.32
Figura 7 – A virgem dos rochedos, pintura de Leonardo da Vinci.....	p. 41
Figura 8 – A última ceia, afresco de Leonardo da Vinci.....	p. 42
Figura 9 – Cúpula: Glória do Céu.....	p.45
Figura 10 – Parte do Teto da Capela Sistina, projetada por Michelangelo.....	p. 47
Figura 11 – Detalhe de um dos ângulos do teto da Capela Sistina traz o profeta Isaías...p.47	
Figura 12 – São João.....	p. 49
Figura 13 – São Lucas.....	p.51
Figura 14 – São Marcos.....	p.53
Figura 15 – São Mateus.....	p. 55
Figura 15.1 – Detalhe da tela.....	p. 57
Figura 15.2 – Detalhe do rosto.....	p. 57
Figura 16 – Morte e ressurreicao.....	p. 58
Figura 16.1 – Detalhe do rosto.....	p. 59
Figura 17 – O Sagrado Coração de Jesus.....	p. 59

Figura 17.1 – Detalhe.....	p. 60
Figura 18 – O abraço franciscano.....	p. 62
Figura 19 – São Paulo.....	p. 63
Figura 21 – São Pedro.....	p. 65
Figura 21 – O martírio de São Sebastião.....	p. 67
Figura 22 – Detalhe da assinatura.....	p. 69
Figura 23 – São Fidélis de Sigmaringa, Protomártir capuchinho.....	p. 70
Figura 24 – São Francisco de Assis recebendo as Chagas.....	p. 73
Figura 25 – Nossa Senhora, Divina Pastora.....	p. 76
Figura 25.1 – Detalhe do segundo plano, ponto de fuga.....	p. 79
Figura 25.2 – Detalhe da tela.....	p. 80
Figura 25.3 – N. Sra. Divina Pastora – 1703, Miguel de Tovar.....	p. 81
Figura 26 – São Lourenço de Bríndisi na vitória de Alba Real.....	p. 82
Figura 26.1 – Detalhe: soldado tocando clarim.....	p. 85
Figura 26.2 – S. Lorenzo da Brindisi all’assalto di Alba Reale.....	p. 87

Sumário

Apresentação.....	12
1. A Igreja de São Sebastião.....	14
1.1 A Igreja e seus artistas.....	14
1.2 História de sua construção.....	19
2. O acervo pictórico: um estudo iconográfico.....	38
2.1. Iconografia e Arte Sacra.....	38
2.2. Cúpula	45
2.3.Ângulos.....	49
2.3.1 São João.....	49
2.3.2 São Lucas.....	51
2.3.3 São Marcos	53
2.3.4 São Mateus.....	55
2.4 Transepto e pintura parietal.....	58
2.4.1 Transepto: Morte e Ressureição.....	58
2.4.2 Transepto: O Sagrado Coração de Jesus.....	59
2.4.3. Pintura parietal: O Abraço Franciscano.....	62
2.5 Nartex e Forro.....	63
2.5.1 São Paulo	63
2.5.2.São Pedro.....	65
2.5.3 O martírio de São Sebastião.....	67
3. As pinturas do Altar mor: interpretação iconológica.....	69
3.1 São Fidélis de Sigmaringa, protomártir capuchinho.....	70
3.2 São Francisco recebendo as Chagas.....	73
3.3 Nossa Senhora, Divina Pastora.....	76
3.4 São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real.....	82
Considerações finais.....	88
Referências bibliográficas.....	90

Apresentação

O interesse pelo tema da pesquisa surgiu em 2011, quando ainda era discente do curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas. Procurei pela Prof. Dra. Luciane Páscoa e a apresentei um material que me havia sido confiado pelo ex- Pároco da Igreja de São Sebastião, Frei Fulgêncio Monacelli. O material consistia em: um manuscrito iniciado pelo Frei Fulgêncio em 1988, cujo intuito era resgatar o processo de construção da igreja; o livro de Tombo da I. S. Sebastião, os quatro primeiros livros; cartas trocadas entre os frades residentes aqui à época da sua construção, entre os anos de 1886 e 1902; o livro do último restauro da igreja, em 1999, elaborado em uma única via pela restauradora Elisabete Edelvita Chaves e entregue ao Frei Fulgêncio; atas de reuniões; e poucas fotos da igreja.

A partir de então, junto à orientadora, passamos a organizar, catalogar e direcionar a pesquisa para a análise e interpretação das telas presentes na igreja. Essa pesquisa foi submetida e aceita no Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC 2011/2012). Foi apresentada uma parte dos resultados iniciais no I Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP. A pesquisa seguiu e fez-se necessário aprofundá-la e assim foi submetido um projeto ampliado para a seleção de mestrado do Programa de Pós-Graduação de Letras e Artes da UEA. Em 2014 um artigo referente à pesquisa foi aprovado para comunicação no 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical da UFBA.

Para a elaboração desta dissertação propôs-se realizar uma interpretação iconográfica e iconológica baseada nos estudos propostos por Erwin Panofsky. O método empregado para o desenvolvimento desta pesquisa teve como procedimento o levantamento das informações artístico-culturais através da pesquisa histórica. Esta pesquisa partiu de uma identificação preliminar dos motivos artísticos, temas e aspectos iconográficos das pinturas selecionadas na nave, transepto, forro, altar-mor e cúpula da igreja de São Sebastião. Foram registradas as informações existentes nas obras, além da realização da documentação visual. No empreendimento da pesquisa histórica, foram consultados os seguintes acervos: acervo particular da Igreja de São Sebastião, Arquivo da Cúria Metropolitana e Arquidiocese de Manaus, Biblioteca Pública do Amazonas e Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas.

Paralelamente à pesquisa das fontes primárias documentais (textuais e visuais), foi realizada a pesquisa em fontes secundárias (bibliografia e estudos críticos). Após a síntese dos dados históricos-críticos e o agrupamento das informações técnicas, foi desenvolvida uma interpretação iconológica, nas telas presentes no altar mor a partir da fundamentação teórica aplicada.

O trabalho está dividido em três capítulos. No capítulo 1, buscou-se contextualizar o processo de construção da igreja, apontando as etapas consideradas mais relevantes, procurando evidenciar a inserção pictórica, bem como a prática musical e brevemente a arquitetura. No capítulo 2, passou-se a uma introdução ao conceito de iconografia e arte sacra, para em seguida proceder à análise iconográfica das obras presentes na cúpula, nártex, transepto, paredes e forro da Igreja de São Sebastião. Ao perceber que as obras pictóricas do altar mor foram realizadas num período posterior, reunindo temas relativos à ordem dos capuchinhos, procurou-se desenvolver a interpretação iconológica para o conjunto destas obras.

Com esse estudo, espera-se contribuir com alguns subsídios para a história da arte no Amazonas e que se possa colaborar com futuros pesquisadores que se interessem pelo tema. A Igreja de São Sebastião possui um acervo pictórico rico, porém pouco estudado e divulgado. Os frades responsáveis procuram mantê-la bem conservada, contudo, seu último restauro ocorreu no ano de 1999. Espera-se que com os resultados desta pesquisa seja possível sensibilizar os órgãos competentes a um novo restauro a fim de salvaguardar esse patrimônio valioso não só à comunidade religiosa, mas também a laica.

1. A Igreja de São Sebastião

1.1 A Igreja e seus artistas

Com o apogeu da borracha, a partir de 1852, Manaus passou por um processo de crescimento, conforme observa Páscoa:

“O crescimento de Manaus, a partir de 1852, não consistiu apenas na ampliação de seu espaço físico, mas na transformação dos logradouros já existentes, com as devidas correções e aperfeiçoamentos, no intuito de torná-los mais úteis, de circulação mais rápida e de aspecto agradável. E ainda que o desenvolvimento urbano, durante o período imperial tenha sido feito de forma um tanto desordenada, os governos nesta época, se esforçaram para dar à Província prédios públicos, quer pertencentes à Administração Pública ou não, que tivessem significado emblemático para qualquer cidade e dos quais Manaus estava desprovida.” (PÁSCOA, 1997, p. 13)

Somente nos primeiros anos da República que a cidade viu mudanças expressivas, através da gestão da figura notável de Eduardo Gonçalves Ribeiro. Mesquita observa que tal postura “exigia do governador grande capacidade de articulação política com o Congresso para a liberação das verbas necessárias ao financiamento dos projetos elaborados” (MESQUITA, 2006, p. 137), pois Manaus vivia um período de opulência. Páscoa ressalta que a sua ação “modificou profundamente o aspecto da cidade”. (1997, p. 14) Garcia afirma que “Eduardo Ribeiro promoveu a grande revolução urbanística e arquitetônica que fez de Manaus a Paris dos trópicos” (GARCIA, 2005, p. 88)

Dentre os feitos de Eduardo Ribeiro, Páscoa descreve que o mesmo:

“Traçou e pôs em execução um plano de expansão para a cidade, com ruas dispostas paralela ou perpendicularmente, niveladas por aterros onde houvesse buracos, escavações onde houvesse morros, pontes de ferro onde houvesse igarapés. Abriu arruamentos, fez praças com jardins, fontes e luz elétrica, onde antes havia só um quarteirão desolado. Aterrou as áreas pantanosas que dificultavam a circulação, ameaçavam o estado sanitário e enfeivavam a cidade. Criou novos bairros e começou a construir as linhas de bonde para unir Manaus.” (PÁSCOA, 1997, p. 15)

Manaus passou por um processo de embelezamento, conforme Mesquita, pode-se afirmar que a cidade “adquiriu uma nova feição” (MESQUITA, 2006, p.143) a partir da administração de Eduardo Ribeiro.

Assim, foram construídos ou planejados por ele:

“a Avenida Eduardo Ribeiro, (onde antes havia o igarapé do Espírito Santo) que ao seu final deveria se impor o novo Palácio do Governo; o Bulevar Amazonas, uma imensa e larga avenida em linha reta, com duas mãos e passeios públicos, nos limites da cidade; o erguimento de prédios monumentais como o Teatro Amazonas, o Palácio da Justiça (ambos na Avenida Eduardo Ribeiro, que também possuía outros palacetes de diversos fins) e o Reservatório d’Água do Mocó (próximo ao Bulevar Amazonas); a instalação das também monumentais pontes de ferro que ligavam a Rua Municipal, desde o bairro de São Vicente até o bairro da Cachoeirinha, ligando a cidade de ponta a ponta, numa reta só; a criação do elegante bairro da Vila Municipal.” (PÁSCOA, 1997, p. 16)

Páscoa destaca que foi a partir da reforma do governador Eduardo Ribeiro que “o Ecletismo tomaria conta do cenário arquitetônico” (1997, p. 16) da cidade. A exemplo do que ocorria no restante do mundo ocidental, Manaus seguia o estilo arquitetônico chamado Ecletismo. Mesquita refere-se a esse estilo como um reflexo das “diferentes tendências de uma época de grandes transformações” (2006, p. 311). Um possível motivo à essa tendência pode-se explicar devido “a convivência de diferentes culturas no mesmo espaço” (MESQUITA, 2006, p. 320). Sobre tal afirmação, Mesquita divide as construções presentes na cidade de Manaus do fim do século XIX em três tendências predominantes:

“A primeira destas tendências e talvez a mais tradicional na região, foi a manutenção de um Neoclassicismo um tanto tardio, que foi implantado com a sua primeira grande obra arquitetônica, a igreja da Matriz, e prolongou-se até as primeiras décadas do século 20, sobretudo com a edificação da Igreja dos Remédios e outras.

A segunda tendência é marcada pelo estilo Neo-Renascentista, principalmente nos prédios públicos e oficiais, que talvez possa ser explicada por dois fatores: a presença de um contingente de operários e artistas italianos, além de brasileiros sob influência destes. A participação destes profissionais torna-se um fato irrefutável na definição de características assumidas pela produção arquitetônica da cidade.

A terceira tendência é marcada por um estilo comedido, sem exemplares extravagantes, que por resultado da mistura de estilos acentuadamente contrastantes ou que, por ousadia ou extravagância, apresentem soluções pouco convencionais.” (2006, p. 322)

Desta divisão de tendências arquitetônicas propostas por Mesquita, compõe-se os seguintes prédios referentes ao Neoclassicismo e Neorrenascimento:

“Matriz de Nossa Senhora da Conceição (1858-1878); Prefeitura Municipal de Manaus (1874-1884); Colégio Amazonense Pedro II (1881-1886); Tesouro Público (1887-1890); Instituto Benjamin Constant (1894); Reservatório do Mocó (1896); Chefatura de Polícia (última década do século 19); Palácio da Justiça (1894-1901); Alfândega (1906-1909); Igreja dos Remédios (primeira década do século 20); Palacete Nery (1899); Museu do Porto (1905); Biblioteca Pública (1904-1907); Hospital Beneficente Portuguesa (1900-1940); Palácio Rio Branco (1904-1938); Centro de Artes Chaminé (1913).” (2006, p. 324)

Ainda observa-se prédios de aparência mais ecléticas, pois mesclavam elementos de diferentes estilos os seguintes:

“Penitenciária do Estado (1904-1906); Mercado Adolpho Lisboa fachada para a rua dos Barés – 1906); Palacete da Imprensa Oficial (1893-94); antigo Palacete Eduardo Ribeiro na rua José Clemente; fachada do novo Palácio do Governo, divulgada em 1901; Palácio Rio Negro (última década do século 19); fachada do Teatro Amazonas divulgada em 1893; Palacete Miranda Corrêa (na Avenida Eduardo Ribeiro); palacete da Vila Municipal...” (MESQUITA, 2006, p. 325)

Mesquita observa que no período provincial é possível destacar a participação de mão de obra italiana, em função da construção do Teatro Amazonas. Crispim do Amaral trouxe para as obras do Teatro o italiano Domênico de Angelis, ambos egressos da Academia de São Lucas, em Roma. A equipe de “De Angelis e Capranesi contava ainda com os pintores assistentes Adalberto de Andreis e Francesco Alegiani, além do arquiteto Silvio Centofanti, todos vindos da Itália.” (PÁSCOA, 2007, p. 3)

Mesquita ressalta que “a participação da mão de obra italiana, com seu gosto estético e formação técnica, foi marcante não só na definição do aspecto assumido pelas construções manauenses, mas também em todas as áreas artísticas, como teatro, música e artes plásticas”. (2006, p. 187-188)

Anterior à construção da Igreja de São Sebastião, já existiam na cidade de Manaus duas igrejas: a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. Faz-se necessário aqui uma breve descrição destas igrejas predecessoras.

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição foi fundada no ano 1695 pelos missionários carmelitas ao assumirem a Missão do Rio Negro. Com o incêndio da mesma em 1850 tornou-se urgente a construção de uma nova igreja.

A igreja Matriz carecia de mão de obra qualificada e materiais para reerguê-la. Quando o médico alemão Avé-Lallemant passou pela cidade em 1859 observou que as obras da igreja encontravam-se paralisadas e “informou que pretendiam erguê-la por meio de uma loteria” (MESQUITA, 2006, p. 61), contudo duvidava que estivesse concluída em 10 anos. Seis anos depois, no ano de 1865, encontrava-se em Manaus o casal Louis e Elizabeth Agassiz, estes referem-se às obras da igreja Matriz como uma construção “bem localizada no alto de uma colina, e seria digna de nota se algum dia a construíssem, pois mantinha-se no estado em que estava há muitos anos e previa que ficaria assim indefinidamente” (2006, p. 40). Em 1866, um ano após as observações feitas pelo casal Agassiz, o vice-presidente Gustavo Adolpho Ramos Ferreira informava que “a construção da Matriz tivera bastante andamento” (2006, p. 41), corroborando o que viria a ser observado dezessete anos mais tarde, quando a “Comissão de Estudos da Estrada Madeira-Mamoré destacou que a igreja era sólida e bem edificada” (MESQUITA, 2006, p. 48).

A “primeira grande obra arquitetônica construída em Manaus e a mais importante do período provincial” (IDEM, 2006, p. 69) levou vinte anos para ser concluída. Maciel afirma que “ao ficar pronta a Matriz de Nossa Senhora da Conceição passou novamente a ser o lugar central da cidade”. (2014, p. 157)

O aspecto formal da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição é descrito da seguinte forma por Otoni Mesquita:

“Sua fachada é dividida em dois andares, distinguindo-se três seções centrais e duas torres laterais. O primeiro andar das três seções centrais é vazado por três portas em arco pleno emolduradas

com frontão reto em cantaria talhada. No segundo andar, apresenta cinco janelas de púlpito, também em arco pleno, sendo as das extremidades situadas na área da torre e em tamanho menor que as demais. Separando as portas e janelas dessa fachada, erguem-se seis pilastras colossais da ordem toscana na seguinte disposição: dois pares nos intervalos centrais e uma pilastra separando o corpo da fachada da torre. Acima da cornija, ergue-se um frontão reto triangular, com nicho contendo uma imagem da santa padroeira contendo o orago. O frontão é ladeado por dois campanários com arcos de sineira, encimados por uma cobertura em cúpula arrematada em forma de lanterna e cercada por quatro pináculos, colocados sobre os cunhais da sineira.” (2006, p. 70)

Ainda define a igreja como sendo de estilo “Neoclássico e o único elemento que foge um pouco a esse estilo são as coberturas dos campanários, em estilo Barroco, que apresentam um desenho mais sinuoso” (MESQUITA, 2006, p. 70).

A Igreja de Nossa Senhora dos Remédios teve sua construção em 1818 pelo major Manuel Joaquim do Paço, no entanto a mesma foi incendiada pela população local devido às manifestações acerca da revolução da Independência, sendo reconstruída em 1939. Com o incêndio da Igreja Matriz em 1850 a Igreja dos Remédios passou a abrigar os serviços religiosos da cidade. Maciel aponta que:

“A Igreja dos Remédios ficava distante do centro da cidade, para aumentar as complicações existia os igarapés da Ribeira e Olaria, do Espírito Santo e do Aterro que deixavam a capela em posição geográfica de difícil acesso. O que dificultava o deslocamento dos fiéis para a igreja que só podia ser de canoa nas grandes cheias, por isso as reclamações eram constantes.” (MACIEL, 2014, p. 159)

Tem-se o registro do levantamento de uma torre da igreja na década de 1850 e posteriormente aparecem registros de recursos destinados à igreja para “reformas necessárias, com a preocupação para a ampliação do templo para que pudesse receber o maior número de fiéis.” (MACIEL, 2014, p. 160) Citando o presidente J. Wilkens de Mattos, Mesquita informa que “a igreja encontrava-se transformada em 1870, as obras tornaram-na mais espaçosa, clara e arejada, passando a conter o dobro de fiéis”. (2006, p. 73) No ano anterior já haviam sido colocados os sinos da capela para a Festa de Nossa Senhora da Conceição.

Após pouco “mais de duas décadas em que a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios serviu de Matriz, ela foi reconhecidamente instituída paróquia em 1873” (Maciel, 2014, p. 162), no entanto somente em 22 de outubro de 1878 foi reconhecida e instituída canonicamente por Dom Macedo como Paróquia de Nossa Senhora dos Remédios.

Na primeira década do século XX, houve a colocação da pedra de reconstrução da Igreja, em 1901, tendo por vigário o monsenhor Antero José de Lima. Mesquita destaca que somente “após a execução do projeto de Filinho Santhoro a igreja passou a apresentar um aspecto mais elaborado, revelando uma preocupação artística e uma imponência até então ausente” (2006, p. 74).

Em seu aspecto formal a Igreja dos Remédios é descrita por Mesquita como:

“...um projeto de concepção neoclássica: o desenho do prédio tende para as linhas retas e há uma predominância de verticais sobre horizontais, reforçada pelas pilastras colossais, que dão ao edifício um aspecto imponente e elegante, notando-se, ainda, nesta fachada, uma influência do Renascimento italiano...” (2006, p. 262)

1.2 História de sua construção

Em 1859 foi fundada em Manaus a Irmandade de São Sebastião, sendo seu Estatuto aprovado somente em 2 de agosto de 1862 pelo Bispo do Grão-Pará, Dom Antônio de Macedo Costa, nos seguintes tomos:

“Sendo por nós visto o presente compromisso da Irmandade de São Sebastião, nada nele encontramos contrário às leis da Igreja e que oposto seja à moral e bons costumes, pelo que damos aprovado.” (Apud MONACELLI, sd. p. 2)

Esta Irmandade, tendo recebido em doação um terreno bem no ângulo de uma pequena roça pertencente ao cidadão Antônio Lopes Braga, ali construiu uma modesta ermida¹ em madeira com a entrada para a Rua Monsenhor Coutinho.

¹ Capela fora do povoado. 2. Igrejinha. Cf. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. O Dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba: Posigraf, 2004.

Embora em Manaus tivessem chegado diversos missionários de diferentes Ordens e Congregações, todavia não estabeleceram-se aqui. Os Franciscanos italianos que trabalhavam em Belém (Pará) esporadicamente vinham até Manaus, mas sem nenhum compromisso em se fixar aqui. Até que no dia 4 de Novembro de 1870 chegaram à Manaus três religiosos Franciscanos Observantes: Pe. Frei Samuele Mancini, superior da Ordem; Pe. Frei Jesualdo Macchetti e Pe. Frei Teodoro Mallafrá, aos quais foi confiado o serviço religioso da ermida.

O então Presidente da Província, Coronel do Exército, Dr. José de Miranda da Silva Reis, mais tarde Barão de Miranda Reis, mandou organizar através do diretor das obras públicas, Dr. Luiz Martins da Silva Coutinho, o orçamento das despesas a fazer-se com a construção de uma casa que servisse de moradia para aqueles religiosos franciscanos.

Nessa ocasião foi escolhido um terreno devoluto que existia num dos ângulos da praça, já então denominada de São Sebastião e junto à ermida, já concluída. Para servir provisoriamente de hospedaria dos religiosos, foi contratado, por seis meses, pelo preço de 50.000 réis mensais, duas casas ainda por concluir, bem em frente à ermida. (MONACELLI, sd. p. 2)

No relatório datado de 26 de Maio de 1877, escrito pelo Presidente da Província Dr. Domingos Jaci Monteiro, lê-se: “Determinei, em virtude da Lei Provincial nº298, de 12 de Maio de 1874, que fossem aplicadas às obras da capela de S. Sebastião as louças que sobraram do ladrilho da Igreja Matriz.” (Apud MONACELLI, sd. p. 3) (MESQUITA, 1999, p.95)

A Igreja de São Sebastião, tal como se conhece hoje, começou a ser erigida em 5 de setembro de 1879, substituindo a humilde ermida, conforme a carta do Pe. Macchetti ao Delegado Geral da ordem:

“Eu comecei uma nova igreja, eles estão fazendo a planta, tem 31m de comprimento e é em cruz latina: foi concedido pela Província (12.000 // de res) 6000 sc;. Eu concedi outro montante, talvez maior, a Assembléia Provincial no próximo mês de janeiro: Eu fui nomeado Presidente da Comissão para esta nova fábrica e espero vê-la concluída em 15 meses depois seguirá (as obras) com o hospício da mesma Igreja”²

² " ho cominciato la nuova chiesa, si vanno facendo le fondamenta, ha 31m di lunghezza ed è a croce latina: lo stesso Provinciale cencedette (12.000 // de res) 6.000 sc.; ne concederà altra somma, forse maggiore, la nuova Assemblea Provinciale nel futuro mese di gennaio: io nominato Presidente della commissione per

Assim em Janeiro de 1880 as obras da nova igreja continuavam e frei Macchetti esperava que estivesse pronta em dois anos:

“Agora estou ocupado com a construção da Nova Igreja, foi feita a estrutura e começará (o levantamento) das paredes: será uma cruz latina, com 32 metros de comprimento, 16 de largura e duas torres ao lado do *frontespizio* de 32 metros de altura e onze (metros) devem ser as paredes: a maior parte (da verba) são na parte de renda do Tesouro Provincial; recebemos 11.000 // 00 de réis, e ontem a Assembléia Provincial outros 5.000 // 000 contagens de réis, cerca de 8.000 coroas; recebemos também esmolas espontâneas, mais agora recebemos cerca de 1.000 escudos; Eu fui nomeado Presidente e Diretor da Fábrica: Esta comissão é composta por quatro pessoas: eu, membro do coadjutor; um engenheiro e um tesoureiro, e até lá vamos nós perfeitamente bem: Eu espero que a frente dois anos, se Deus me der vida, para ver mais da nossa Igreja ...”³

A Igreja de São Sebastião ainda em seu processo de construção não possuía previsão de inserção pictórica em seu interior, pois conforme narra o Padre Macchetti, em fevereiro de 1885, o mesmo não havia encontrado “um bom pintor”. Segue trecho da carta: “Ninguém pode elogiar as pinturas, na Itália fariam vergonha, mas não há um bom pintor, de momento estão suspensas as outras que se deveriam fazer.”⁴

questa nuova Fabbrica e spero vederla finita in 15 mesi: dopo si tratterà dell'ospizio all'alto della stessa Chiesa.” (Tradução nossa)

³ ora sono occupato con la costruzione della nuova Chiesa, sono finiti i fondamenti e incominciate le pareti: è a croce latina con 32 metri di lunghezza, 16 di larghezza e due torri al lato del frontespizio dell'altura di 32 e undici metri devono essere le pareti: la maggior parte delle sono a conto del tesoro Provinciale; ricevemmo 11.000//00 di reis, e jeri l'Assemblea Provinciale altri 5.000//000 conti di reis, in tutto 8 mila scudi; confido anche in elemosine spontanee, più adesso abbiamo ricevuti circa 1.000 scudi; io fui nominato Presidente e direttore della Fabbrica: questa commissione si compone di 4 individui: io, membro coadiutore; un ingegnere e un tesoroero, e fino a qui andiamo perfettamente d'accordo: spero avanti due anni, se Dio, mi da vita, vedere finita questa nostra Chiesa... (Tradução nossa)

⁴ nessuno poi può lodare le pitture; in Italia farebbero vergogna, ma non vi è un pittore buono, per ora sono sospese le altre che si dovevano fare. (Tradução nossa)



Fig. 1 – Frei Jesualdo Macchetti⁵

Fonte: arquivo da igreja de São Sebastião, ano desconhecido.

No fim do ano de 1885, o empreiteiro Sr. Ambrósio Bruno Cadis, ludibriando os seus contratantes, retirou-se furtivamente de Manaus, sem ter concluído as obras, inclusive a segunda sineira, embora tivesse recebido todas as prestações de seu contrato, mediante atestado do presidente da comissão fiscalizadora e ordem do Presidente da Província.

Em 1886, faltavam a escada da frente e os ladrilhos do corpo da igreja. Na construção do altar-mor foram usados “600 tijolos de mármore medindo 33x33cm” (BITTANCOURT apud MESQUITA, 2006, p. 96). Foi elaborado um orçamento para a construção das duas torres, a Presidência da Província mandou, em 17 de julho de 1886, fazer as respectivas obras por administração. A obra, “orçada em 30.082\$594 reis” (MONACELLI, sd. p 11), foi começada a 12 de setembro do mesmo ano, sendo a única torre existente, terminada em 24 de novembro de 1886, “cuja medida é 36,50m, custando 24.390\$920 reis” (Idem). Em janeiro de 1887 foram suspensos os trabalhos complementares da segunda torre, devido às constantes chuvas que obrigaram reparos urgentes na nave central. Feito o orçamento das obras necessárias para que a torre esquerda ficasse como está e os reparos do forro da igreja, foi contratado o empreiteiro José Hermidas, pela quantia de “5.769\$745 reis”. (MESQUITA, 2006, p.96)

⁵ Frei Jesualdo Machetti, encarregado pela construção da Igreja de São Sebastião, a foto encontra-se no interior da igreja, numa pequena capela ao lado esquerdo logo à entrada.

A igreja permaneceu somente com uma torre, ainda no ano de 1888, conforme a carta do dia 19 de abril percebe-se naquele momento a intenção do Padre Macchetti numa futura construção da segunda sineira: “Só uma torre está concluída, arquitetura gótica; e custou mais de 15.000 escudos de ouro, por hora está como na fotografia devido a falta de dinheiro”⁶. A igreja permaneceu sem a segunda sineira tal como é até hoje.

Assim, após as diversas intempéries, no dia 7 de setembro de 1888, às 7h30, Frei Jesualdo Macchetti pôde benzer a nova e atual Igreja de São Sebastião contando com autoridades civis, militares, eclesiásticas e os fiéis. Conforme narra Frei Jesualdo Macchetti ao Min. Gen. Dos Frades Menores, em 10 de Setembro de 1888: “Estando presente o Excelentíssimo Senhor Presidente desta Província com os oficiais de sua corte, todas as autoridades civis e militares e uma parte do batalhão de artilharia a acompanhar a banda de música, presente ainda a Superiora das Filhas de Santa Anna e quase toda população de Manaus...”⁷

Na ocasião da inauguração (a igreja neste momento ainda não havia sido elevada à Paróquia) da 3ª Paróquia no ano de 1888, observa-se:

“Às 09h00 foi celebrada a Santa Missa Solene, acompanhada pela Grande Instrumental da cidade, tomando parte na orquestra o Professor Adelelmo do Nascimento, o Maestro português, Roberto de Barros e os amadores Deputados Raimundo da Rocha Filgueiras, Alexandre Rayol e outros. O maestro Roberto de Barros deu prova de seu elevado talento musical, exibindo-se ao violoncelo, sublimando os presentes com a magistral execução do solo do ‘Agnus Dei’ de Beethoven.” (Livro de Tombo, 1912, p. 65) (MONACELLI, 1988, p.15)

Em dezembro desse mesmo ano a Presidência da Província comunicou à mesa administrativa da Irmandade de São Sebastião de ter nomeado uma comissão composta pelos engenheiros Eduardo Gonçalves Ribeiro, Francisco Lopes Braga e Filipe Joaquim de Souza Filho, para examinarem as obras da igreja, executadas pelo empreiteiro José Hermidas. No dia 15 de janeiro de 1889, mandou a mesma Presidência da Província

⁶ sola una torre è finita, architettura gotica; e costò oltre 15000 scudu e l'altra per ora resta come nella fotografia per mancanza di denaro (Tradução nossa)

⁷ ... essendo presente l'Ecc. Signor Pesidente della Provincia cogli ufficiali di sua corte, tutte le autorità civili e militari e una ala del bataglione di artiglieria a piedi colla banda di musica, presente anche la Superiora delle Figlie di S. Anna e quasi tutta la popolazione di Manaos... (Tradução Nossa)

receber essas obras definitivamente, em conformidade com a opinião do diretor das obras públicas, Dr. Lauro Batista Bittencourt. Em maio de 1896 foi publicada a seguinte lei:

“O Congresso dos Representantes do Estado do Amazonas, em nome dos altos interesses da sociedade, decreta e promulga a seguinte Lei:

Art. 1º - Fica o Poder Executivo autorizado a entregar ao Bispado do Amazonas os próprios Estados e Municípios, destinados aos officios da religião catholica.

Art. 2º - Revogam-se as disposições em contrário. (Paço do Congresso dos Representantes do Estado do Amazonas, Manaós, 23 de Maio de 1896.”)



Fig. 2 – Igreja de São Sebastião

Fonte: Arquivo particular da Igreja de São Sebastião. Ano desconhecido

A Igreja de São Sebastião, tal como na figura 2, do início do século XX, de acordo com Mesquita, nos revela que:

“antes o prédio não apresentava o pórtico nem o balcão e, na altura do único nicho existente, havia três nichos e nos cunhais

havia uma decoração em desenho de grega que desapareceu ao revestirem o prédio com pó-de-pedra.” (MESQUITA, 2006, p. 98)

Já no começo do século, em 1904, a Igreja de São Sebastião necessitava de urgentes reparos, pois a mesma se encontrava deteriorada. Organizou-se então uma comissão para as obras de restauração presidida pelo Coronel Adolfo Guilherme de Miranda Lisboa, então Superintendente do Município da Capital. Os trabalhos consistiram em notáveis melhoramentos, como os altares de mármore Carrara, esculturas ainda expostas aos fiéis, o conjunto do presépio com figuras em tamanho natural (hoje sob a responsabilidade da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas), bancos artísticos com genuflexórios forrados de veludo que o tempo fez desaparecer e outros retoques menores. Estes trabalhos foram concluídos em 1º de maio de 1904. Nessa ocasião foram colocadas na parede direita à entrada da igreja, duas pedras de mármore, cujo conteúdo era: “Frei Jesualdo Macchetti da Ordem dos Menores de São Francisco e Prefeito das Missões, com autorização Diocesana, fez erigir este templo desde os alicerces e no dia 7 de setembro de 1888 benzeu-o e abriu-o ao culto católico”.⁸ A segunda pedra de mármore encontra-se desaparecida, esta dizia: “Reedificada com o auxílio da municipalidade e donativos particulares, e por iniciativa da Excma. D. Luiza de Albuquerque Quadros. 1903” (MONACELLI, sd. p. 16)

Depois de significativo trabalho apostólico dentro e fora da igreja, os Religiosos Franciscanos retiraram-se do Amazonas por ordem do seu superior, ficando em Manaus apenas o Pe. Macchetti, vindo a falecer em 11 de junho de 1902. Assim os Capuchinhos milaneses foram substituídos por religiosos da mesma ordem, porém de outra Província italiana, precisamente pelos Frades Menores Capuchinhos de Assis, localizada na região central da Úmbria.

⁸ Templum hoc Fr. Jesualdus Machetti Ord. Min. S. Francisci et missionum praefectus diocesana auctoritate munitus a fundamentis erigere curavit et die VII septembris A. D. MDCCCLXXXVIII bendixit cultuique catholico aperuit.. (Tradução nossa)

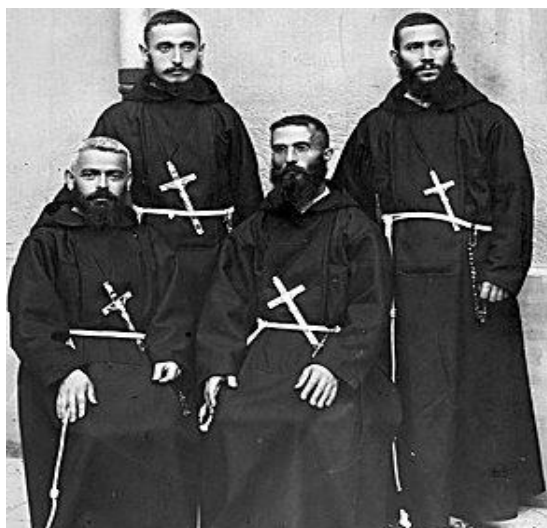


Fig. 3 - Frades Menores Capuchinhos de Assis.

Fonte: Arquivo particular da Igreja de São Sebastião, 1909.

O novo quarteto de frades (figura 3), escolhido pelos superiores da Úmbria, estabeleceram-se aqui em 26 de julho de 1909, composto por Pe. Frei Domingos Anderlini, Pe. Frei Hermenegildo Ponti, Pe. Frei Agatângelo Mirti e Frei Martinho Galletta. Chegados a Manaus, conviveram com os Frades Capuchinhos Lombardos até dezembro de 1909, quando estes partiram definitivamente. O único Frade Capuchinho da Lombardia que permaneceu foi o Frei Francisco de Désio, “ótimo maestro de música, exercendo o cargo de organista da igreja.” (LIVRO DE TOMBO, 1909)

Na carta datada do dia 10 de setembro de 1912, Pe. Frei Evangelista, Prefeito Apostólico do Alto Solimões e Superior Regular dos Frades Capuchinhos no Amazonas apresentou ao Bispo o Pe. Frei José Massi (Figura 4) para ser nomeado como primeiro pároco da nova paróquia:

“Depois de madura reflexão indico o nome do Revdo. Frei José de Leonissa Miss. Ap. Capuchinho aqui residente. Confio que elle desempenhará com zelo apostólico este ‘Formidabile onus’ de curar da Parochia de S. Sebastião, recolhendo fructos copiosos de vida eterna. Digne-se V. Ex. Revm. Aceitar as humildes e singelas expressões de gratidão e estima que me prendem a digníssima pessoa de V. Ex. R.” (EVANGELISTA, 1912, p.2)

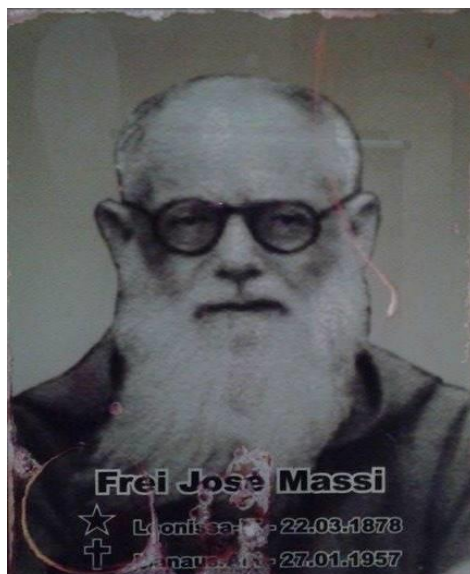


Figura 4 – Frei José Massi de Leonissa⁹.

Fonte: Arquivo pessoal. Ano desconhecido.

No dia 15 de setembro de 1912, às 8h00, teve lugar o auto da entrega da nova paróquia bem como a cerimônia da tomada de posse do primeiro pároco da Igreja de São Sebastião: Pe. Frei José Massi, de Leonissa. Dentre os presentes no almoço comemorativo por tal evento encontrava-se Silvio Centofanti.

Silvio Centofanti foi trazido para Manaus pelo pintor Domenico De Angelis, ambos egressos da *Accademia di San Lucca*, afamada e prestigiada escola em Roma, cuja fundação data do Renascimento. Centofanti fixou um escritório em Manaus, chegando a figurar também o quadro docente na *Academia Amazonense de Belas Artes*. (Páscoa, 2000, p. 1)

Centofanti foi escolhido então para realizar os serviços de melhoramentos. Estes podem ser divididos em duas fases:

1ª fase: 11 de Novembro de 1912 a 5 de setembro de 1913 - inserção da nova cúpula de cimento armado, encimada por zimbório também de cimento armado, coberta de cobre e pintada internamente de azul estrelado com oito pequenas janelas de vidros nas cores branca, vermelha, verde e azul; as oito telas presentes na cúpula representando oito anjos de 3m cada; 4 telas nos ângulos da cúpula representando os Apóstolos-Evangelistas: *São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João*, telas atribuídas ao pintor Ballerini.

⁹ Primeiro pároco da Igreja de São Sebastião. A foto encontra-se no interior da igreja, numa pequena capela ao lado esquerdo logo à entrada.

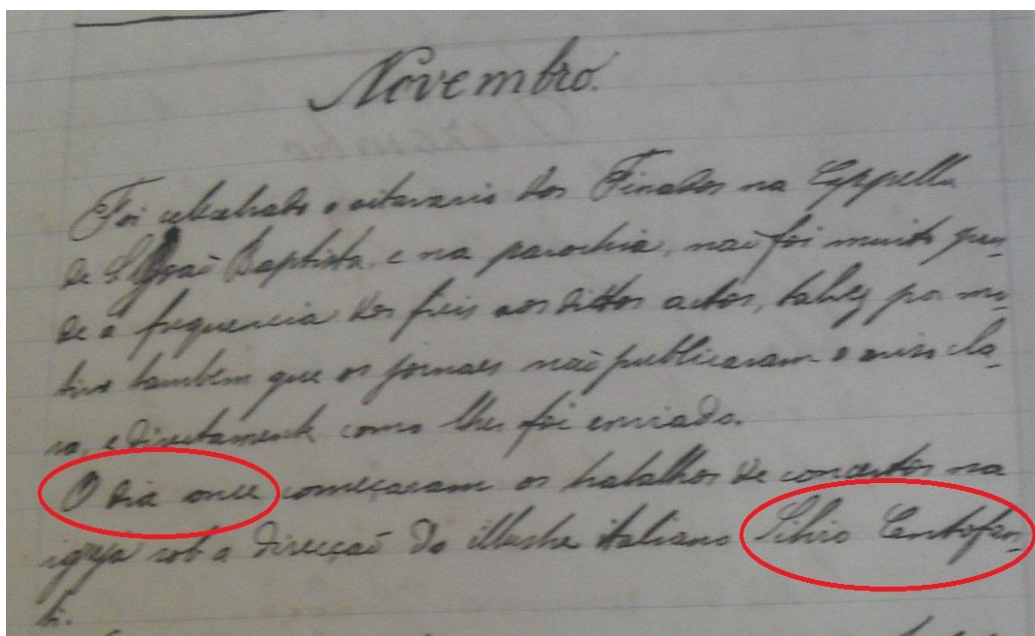


Figura 5 – Trecho do livro do Tombo onde destaca-se a contratação de Silvio Centofanti.

Fonte: Arquivo da Igreja de São Sebastião.

Na data em ocasião foi então comemorada as Bodas de Prata da fundação da Igreja de São Sebastião.

A Igreja de São Sebastião embora concluída em suas linhas mestras necessitava de reparos, aperfeiçoamento e pintura. Após diversas reuniões, no dia 8 de março de 1917 foi assinado novo contrato com o artista e mestre de obras Silvio Centofanti, no valor de “21.200\$000 a ser pago em oito prestações, no prazo de aproximadamente oito meses” (Livro do Tombo, 1912, p. 28). Assim os trabalhos tiveram início em 19 de abril de 1917.

2ª fase: 19 de abril de 1917 a 29 de setembro de 1918 - substituição do forro de madeira da nave central por um de cimento armado; tela d’*O Martírio de São Sebastião*, também de Ballerini assim como outras telas, tais como: os apóstolos *São Paulo* e *São Pedro*, o *Abraço Franciscano*¹⁰. Ainda foram inseridas janelas de madeiras com vidros coloridos; cimalha transitável abaixo das janelas; pintadas a óleo todas as paredes; inserido um Batistério; dentre outros melhoramentos estéticos e arquitetônicos.

¹⁰ Esta tela não possui título, para facilitar a leitura deste texto foi sugerido um título com base em estudos da iconografia sacra.

Percebe-se papel fundamental do artista Silvio Centofanti quanto à concepção estética da Igreja de São Sebastião. Foram indubitáveis as inúmeras melhorias trazidas a esta Igreja.

Na festa do padroeiro da Paróquia do ano de 1921, o sino maior quebrou, assim surgiu a ideia de colocar novos sinos e acrescentar um relógio à torre. Após muitas promessas, finalmente Frei José conseguiu a verba necessária para ornar a torre campanária com um relógio bem visível, que servisse para utilidade pública. Publicada no Diário Oficial em 1º de abril de 1921, a intendência Municipal, na pessoa de seu Presidente Sérgio Rodrigues Pessoa, assinou a seguinte Lei: “Lei 1.075 de 29 de março de 1921. Autoriza o Superintendente Municipal adquirir um relógio e o manda colocar na torre da Igreja de São Sebastião.” (In MONACELLI, sd. p.26)

A benção solene dos novos sinos, provindos da Itália¹¹, ocorreu em 13 de novembro de 1927, às 8h00. Os sinos são gravados com Primeiro sino: “*Concino laeta. Jesus Christus mundi Redemptor. Piarum Paraeciae Confraternitarum Colletis*”, sagrado em honra de São Sebastião, mártir titular da igreja paroquial. Toca a nota musical Fá. O segundo sino: “*Noto horas. Cor Jesu Sacramentissimum. Família Joaquim Gonçalves Araújo Commendatores Sanoti Gregorii Magni obtulit*”, sagrado em honra à Imaculada Conceição de Maria SSma. Toca a nota musical Sol. O terceiro sino: “*Signo dies. Sanctus Joseph Virginis Sponsus. Domorum Commercialium Civilium que Societarum elemosinis*”, sagrado em honra a São Francisco de Assis, fundador da Ordem dos Franciscanos. Toca a nota musical Lá. O quarto sino: “*Sanctus Antonius ab Ulyssipone. Gubernii Statualis et Municipalis Civiumque concursu*”, em honra de São José de Leonissa, Missionário Capuchinho. Toca a nota musical Sib. O quinto sino: “*Ploro Rogo. Sancta Clara ab Assisio Clarissarum Mater. Filiorum Italiae in Manaensi civitate commorantium auxiliis*”, em honra de São Fidelis de Sigmaringa, Protomártir dos Missionários Capuchinhos. Toca a nota musical Ré. Todos os sinos trazem o ano do 7º centenário da morte de São Francisco: 1926, e o nome da capital do Amazonas: Manaus. Assim, seis dias após a benção solene, os sinos foram afixados aos seus lugares.

¹¹ Estes sinos foram fundidos pela casa de fundição L. Lera e Figli de Lammari – Lucca. Quatro dos sinos e o relógio foram adquiridos com as colaborações dos cidadãos, associações da Paróquia e casas comerciais de Manaus. Generoso auxílio deram também Dr. Hugo Carneiro, Superintendente de Manaus e o Dr. Alfredo Sá, Interventor Federal. Enquanto que o quinto sino foi uma oferta pessoal da família do Comendador Joaquim Gonçalves de Araújo.

Em 20 de dezembro deste mesmo ano foram suspensos o mostrador e a máquina do relógio¹². A máquina que foi adquirida para ser colocada na torre da Igreja de São Sebastião, foi fabricada tendo em vista todas as exigências do clima tropical de Manaus. Sua autonomia de corda acionada por pesados ferros é de três dias aproximadamente. Além disso, um mecanismo especial, uma espécie de despertador, para dar repiques às 6 horas da manhã, ao meio dia e às 6 horas da tarde. Possui ainda o quadrante de vidro que permite, ao colocar uma lâmpada em seu interior, ver as horas também à noite.

Após meses de metucioso trabalho, no dia 25 de maio do ano de 1929, foram tirados os últimos andaimes da fachada da igreja. Foi feita uma reforma completa conforme a planta do engenheiro Dr. Aluísio Joaquim Gonçalves de Araújo. Sob sua direção, toda fachada e as duas torres de cimento misturado com mica (ou malacacheta) imitando pedra rústica. No nicho foi colocada uma escultura em mármore de São Sebastião. Foram abertas ainda duas janelas na fachada para trazer mais ventilação, anexando às mesmas duas grades de ferro batido. Foram levantadas ainda quatro grandes colunas, suportando um terraço e ainda um peitoral de ferro batido.

Devido aos apelos dos fiéis no dia 27 de abril de 1931 foi iniciado então os trabalhos de abertura de quatro janelas laterais para melhorar a ventilação.

Dois anos depois, já bem necessitada de reparos, a Igreja de São Sebastião passou por outra reforma interna. Os trabalhos foram confiados ao empreiteiro Gaspar Lopes e Cia., o qual achou a resolução extremamente urgente pelo perigo das pinturas “se estragarem pelas numerosas infiltrações e constante humidade.” (LIVRO DE TOMBO, 1933, p. 112)

As restaurações iniciaram pelo lado externo da cúpula e a despesa na “Funilaria Celane foi de 1.135\$800 entre cobre, tela de arame e ferro” (LIVRO DE TOMBO, 1933, p.114). Os trabalhos iniciaram em 11 de fevereiro e foram concluídos em 9 de abril do mesmo ano.

Os trabalhos internos da cúpula iniciaram em 10 de abril de 1933 como levantamento dos andaimes.

Foram retocadas e pregadas as telas dos oito anjos e dos quatro Evangelistas como também foi realizada a pintura da abóbada. No corpo da igreja foi feita a correção das bases das

¹² A obra pertence à casa G. O. Fratelli Terrile fu Ângelo di Rocco, situada perto de Gênova, Itália.

pilastras, pois as mesmas “não se enquadravam”. Atrás do altar-mor foi erguido um pequeno coro reservado aos padres com um minúsculo nicho onde foi depositada a imagem de São Francisco¹³, trazida da Itália em 1925. (LIVRO DE TOMBO, 1933, p.120)

Esses e outros melhoramentos tiveram fim em 20 de agosto do mesmo ano, custando 11.550\$000. (LIVRO DE TOMBO, 1933, p. 170)

Devido à massa de qualidade inferior e às mudanças climáticas, a ornamentação da cúpula do presbitério desmoronaram no dia 8 de novembro de 1932, iniciando assim novas obras de restauro, “usando uma nova argamassa de cimento, respeitando as cores e os desenhos antigos”. (LIVRO DE TOMBO, 1932, p. 113)

Tendo os frades recém-chegados da Úmbria, Dom Frederico Benício de Souza Costa, conforme o Livro de Tombo da Igreja datado de 30 de setembro de 1909, confiou-os, oficialmente, a Igreja de São Sebastião, permitindo-lhes mantê-la aberta para o culto, segundo as leis canônicas e diocesanas. Assim, na presença do Bispo Diocesano, Pe. Frei Marcelino, no dia 8 de setembro de 1912, anunciou a criação oficial da 3ª Paróquia da Cidade de Manaus, sob a invocação de São Sebastião.

Na ocasião do dia 4 de novembro de 1933, observa-se no livro de Tombo da Igreja a chegada de 4 telas providas da Itália para a decoração do altar-mor. O sacerdote Antonino Peverini encomendou as telas inicialmente a Orcioni de Spoleto, porém como o valor cobrado pelo artista foi elevado, “a paróquia achando-se em dificuldades” optou por outro artista, “íntimo da Cúria do Frades Capuchinhos de Roma”, Francesco Campanella. O valor das telas ficou em “11.000\$000” (LIVRO DE TOMBO, 1933, p. 203). No dia 8 de novembro foi iniciado o processo de levantamento dos andaimes para afixar as telas nas paredes do altar-mor, estas: *Nossa Senhora, Divina Pastora; São Francisco recebendo as Chagas; São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real; e São Fidélis de Sigmaringa, Protomártir capuchinho*. A colaboração econômica partiu do Prefeito Municipal Ten. Emanuel Moraes e a colocação ficou a cargo da firma Lopes e Cia. Os trabalhos foram terminados em 26 de dezembro, porém a benção solene foi realizada pelo Bispo Dom Basílio Olympio Pereira em 6 de janeiro de 1934. (POLIANTEIA, 1949, p. 72)

A Igreja de São Sebastião, no dia 2 de julho de 1949, celebrou as Bodas de Ouro sacerdotais do Pe. Frei Domingos Aderlini. Na ocasião deste evento foi compilado um

¹³ A imagem encontra-se desaparecida.

número único com o nome de “Poliantéia”, sob a orientação do Revmo. Pe. Frei Raimundo Nonato Pinheiro. A Sessão Solene realizou-se no Teatro Amazonas, onde foram apresentados espetáculos artísticos e vários oradores discursaram sobre o significativo acontecimento.

Na figura 6 destaca-se novamente a contratação de Silvio Centofanti e os serviços executados.

P O L I A N T É I A

no dia 11 de Ju-
— “senex et ple-
s. Não assistiu,
inauguração da

chinhos lombard
rda tiveram cur-
ridos igualmente
nos, foram subs-

alvo de todas as nossas homenagens, nestas festas do seu Aureo Jubileu Sacerdotal.

Os padres capuchinhos da Umbria fizeram passar a Igreja de São Sebastião por grandes melhoramentos artísticos, transformando-a num suntuoso templo que nos orgulha sobremaneira. Os primeiros trabalhos da remodelação tiveram início em 1913. Contrataram o sr. Silvio Centofanti, conhecido auxiliar do famoso pintor e artista De-Angelis. A antiga cúpula de madeira e cobre foi substituída por outra de cimento armado, com janelinhas de vidros coloridos, ficando um conjunto de surpreendente beleza. O forro de madeira da Igreja foi substituído por forro de cimento armado, e o templo foi distinguido com um primor decorativo jamais alcançado, com artísticas telas e luxuosas molduras. Datam deste tempo as imagens de Nossa Senhora das Graças, de Santo Antônio de Pádua e Nossa Senhora da Conceição. Sob os auspícios da família Perdigão foi construída a bela gruta de Nossa Senhora de Lourdes. Mais tarde chegaram os sinos harmoniosos, sagrados de acordo com as prescrições litúrgicas, os quais apresentam sugestivos disticos. Quando os sinos foram instalados, a Igreja passou por uma reforma completa na fachada, ficando os trabalhos a cargo do engenheiro Dr. Aluísio Araújo. Finalmente, em 1933, novos retoques e melhoramentos foram levados a efeito, entre os quais a construção da Capela de São Francisco e a colocação na Capela-Mór de quatro grandes pinturas, representando Nossa Senhora Divina Pastora, São Francisco de Assis recebendo as chagas, São Fidelis de Sigmaringa, Protomártir da Ordem e da Congregação da Propagação da Fé, e São Lourenço de Brindisi, na vitória de Alba Real.



Figura 6 - Pág. 72 do Jornal Poliantéia, Julho 1949.

Fonte: Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas.

De acordo com o jornal *Poliantéia*, de Julho de 1949, aproveitando-se das Bodas de Ouro Sacerdotais do Frei Domingos, de Gualdo Tadino, o Padre Raimundo Nonato Pinheiro faz um breve histórico da Igreja de São Sebastião, neste destaca-se que no dia 4 de Novembro de 1933, o Frei Antonino Peverini, de Perúgia, voltando da Itália, trouxe

consigo quatro telas assinadas pelo “célebre pintor Francesco Campanella”, de Roma. Segundo consta no livro do tombo da igreja, inicialmente as telas foram encomendadas ao pintor Henrique de Orcioni, de Spoleto, porém como o valor pedido por ele foi demasiado caro, optou-se por Campanella. Transcrevem-se aqui as palavras que constam no livro do tombo da Igreja de São Sebastião do mês de Novembro de 1933:

“Dia 4: O Reverendíssimo Frei Antonino trouxe-nos quatro grandes quadros artísticos, obra do célebre pintor Campanella Francesco de Roma; serão colocadas nas paredes do altar-mor; o 1º representa Nossa Senhora a Divina Pastora; o 2º São Francisco recebendo as chagas; o 3º São Lourenço de Bríndisi na vitória de Alba Real; e o 4º São Fidelis Protomartyr. Custaram ao todo onze contos. A fábrica da Igreja não podendo pagar logo esta quantia, foram retiradas do banco “Ultramarinos” oito contos da casa. Declaro que eu nunca ordenei estes quadros, mas simplesmente com as devidas e necessárias indicações, pedi ao Secretário Geral das nossas missões em Roma o orçamento ao célebre pintor Henrique Orcioni de Spoleto. E sendo tido por resposta que precisava uma exorbitante e fabulosa soma, desisti. Mas...entretanto hoje os quadros chegam acompanhados também de uma carta do autor na qual claramente compreende-se que sendo íntimo da nossa Cúria General e achando-se sem trabalhos e em necessidades, quiseram apanhar a ocasião para ajuda-lo. Dia 6: Em relação aos quadros artísticos, o prefeito Municipal, Sr. Tenente Emmanuel Moras, prometeu auxílio na colocação das telas. Dia 18: Hoje foram iniciados os andaimes para colocar os quatro quadros no altar-mor.” (LIVRO DE TOMBO, 1933)

Os serviços de fixação das telas no altar-mor foram concluídos em 26 de dezembro de 1933 e inaugurados em 6 de janeiro de 1934.

A Igreja de São Sebastião também se apresentou sempre como um espaço de prática musical na cidade, conforme consta no Jornal A Poliantéia datado do dia 2 de julho de 1949 recordando a reinauguração da igreja em 1904:

“Monsenhor Coutinho anunciou a solene re-inauguração da igreja, e a benzeu com toda a pompa litúrgica, revestido dos sagrados ornamentos sacerdotais. Benzeu, ainda as novas imagens de São Sebastião, da Sagrada Família e outras mais, e cantou a

Missa Solene, acompanhada a Grande Instrumental.” (A POLIANTÉIA, p. 71, 1949)

Conforme Monacelli, no ano de 1912 houve a conclusão de mais uma reforma, esta sob o comando de Silvio Centofanti, na ocasião destaca-se:

“Depois de ter sido consagrada a nova paróquia ao Sagrado Coração de Jesus, teve início a Santa Missa Solene cantada, presidida pelo novo pároco Frei José, sendo assistido pelos Freis Jucundo e Ludovico. Toda a cerimônia teve a participação de um grande número de pessoas e abrilhantada com os cantos das alunas das Filhas de Sant`Ana e se fez presente também a banda da Polícia Militar que tocou músicas seletas.” (MONACELLI, sd. p. 23)

Nos anos que se seguiram, é possível observar diversas obras de restauros tanto na estrutura arquitetônica da Igreja quanto nas telas, contudo não registra-se inserções de novo material pictórico.

Conquista importante à Igreja foi o reconhecimento como monumento histórico:

“Lei nº878 de 30 de dezembro de 1950, considera monumentos históricos do Amazonas, as Igrejas da Catedral, a de Nossa Senhora dos Remédios e a de São Sebastião e dá outras providências.

O Governador do Estado do Amazonas: Faço saber a todos os habitantes que a Assembleia Legislativa do Estado, decretou e eu sancionei a presente Lei:

Art. 1º - Ficam considerados monumentos históricos do Amazonas as Igrejas da Catedral de Manaus (antiga Matriz de N. Sra. Da Conceição), a de N. Sra. Dos Remédios e a de São Sebastião, e como tal sob o amparo do Estado, no que tange a sua conservação.

Art. 2º - Para o cumprimento do disposto no art 1º, fica aberto no Orçamento de 1950 e subsequentes, o crédito especial de Cz\$ 50.000; no art. 95 par. 3º, da Constituição Estadual.

&1º - O crédito de que trata o art. 2º será distribuído de acordo com a tabela seguinte:

Catedral de Manaus.....	Cz\$ 20.000,00
Igreja N. Sra. Dos Remédios....	Cz\$ 15.000,00
Igreja de São Sebastião.....	Cz\$ 15.000,00

&2º - As quantias de que trata a Tabela constante no parágrafo anterior, serão entregues a requerimento dos Párocos responsáveis pelos mencionados templos, feito diretamente ao Governador do Estado.

Art. 3º - A presente Lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. (Palácio do Governo do Estado do Amazonas, 30 de dezembro de 1950)

Precisando novamente de consertos e reparos, em 1954, sob a orientação do construtor José Gaspar da Silva, a Igreja de São Sebastião foi novamente restaurada, assim todas as paredes foram marmorizadas, todas as pinturas foram retocadas e toda a cúpula. (MONACELLI, 1988, p. 46)

Os anos de 1960 não apresentam informações relevantes quanto à Igreja de São Sebastião, somente no ano 1975 uma nova referência chama atenção ao registrar um órgão¹⁴ presenteado pelo “Sr. Malheiros, dono da Rádio Tropical” à igreja:

Por intermédio do Sr. Malheiros, dono da Rádio Tropical, veio dos Estados Unidos da América um grande órgão eletrônico com dois teclados e com uma infinidade de registros, tendo uma bateria incorporada. Na noite do dia 26 de julho de 1975, o Pe. Frei Gotz Aullestia, da Província basca da Bizcaia, presenteou o público presente com Fugas e Sonatas de autoria desse ímpeto organista, autor também da Missa do IX Congresso Eucarístico. (LIVRO DE TOMBO, 1975, p. 34)

Novamente em 16 de novembro de 1981, a Prefeitura Municipal de Manaus, através de um “Decreto-Lei, doou à Igreja um cheque no valor de Cz\$ 600.00,00 para uma nova restauração a ser realizada pelo engenheiro José Nasser”. (Fulgêncio, 1988, p. 47) Assim a equipe da arquiteta Clarisse e o projetista Roberval¹⁵ se dispuseram a realizar os seguintes trabalhos: Reformar o expediente paroquial; realizar nova instalação elétrica; reorganizar o Presbitério. No entanto a arquiteta não reapareceu, (levando consigo todo material com os desenhos, mapas, planta original e orçamento). (MONACELLI, sd. 32) E mais uma reforma, dessa vez no telhado da Igreja, foi comandada pela SUPLAN ao custo de “Cz\$ 342.000,00 em janeiro de 1982” (Idem).

¹⁴ Devido à má manutenção e às intempéries o órgão deteriorou-se e já não existe.

¹⁵ Não foram encontradas até o momento outras informações sobre a arquiteta e o projetista acima referidos.

Cinco anos depois, a Igreja teve outra grande reforma, no dia 3 de março de 1987, foram iniciados os trabalhos que tinham como prioridade: “o conserto do telhado; a limpeza e restauração de todas as pinturas e paredes internas, a instalação elétrica e a iluminação de toda a igreja; a troca do piso (300 m² de mármore carrara em lajotas de 25x50cm nas cores branco-gelo e rosa, provindos da Itália); um novo órgão; e um sexto sino, tornando assim possível, através da automatização dos sinos, tocar a melodia do cântico ‘Ó Virgem Maria’ às 6h e 18h e ao meio dia ‘Eu te adoro, hóstia divina’”. (Livro de Tombo, 1987, p. 53) Para o trabalho de restauro foi contratado o pintor, escultor e restaurador Murilo Branco Silva, artista amazonense. Branco Silva efetuou conforme mencionado anteriormente as restaurações das telas da igreja, estas: a cúpula, com os anjos; os evangelistas e as telas depositadas no nartex da igreja; a tela do martírio de S. Sebastião, nessa altura já deteriorada pela umidade e fumaça exalada pelas velas acesas no interior da igreja, “na ocasião descobriu-se que erroneamente havia sido atribuída a Domenico De Ângelis. A pintura pertencia a Ballerini.” (MONACELLI, 1988, p. 47) Ainda por Murilo Branco Silva houve a restauração do Presbitério.

No ano de 1999 foi solicitado à restauradora Elisabete Chaves um relatório onde contivesse em poucas palavras as condições em que a Igreja de São Sebastião encontrava-se. Chaves utiliza como fonte bibliográfica o livro do historiador amazonense Otoni Moreira de Mesquita, *Manaus: História e Arquitetura – 1852-1910*, para recuperar a história do processo de construção da igreja, cujo início, segundo Mesquita, deu-se no ano de 1868¹⁶. Segundo Chaves, a igreja apresenta uma fachada assimétrica devido à ausência da segunda sineira de uma das torres que ladeiam o corpo central sem, contudo, prejudicar seu equilíbrio. Com base na descrição arquitetônica preliminar da restauradora, o revestimento da Igreja no último ano do século XX difere-se do inicial, percebe-se elementos medievalistas conforme observado nas janelas e apresenta-se com aspecto neoclássico devido a sua linearidade quanto a sua fachada.

Devido ao alto custo, os serviços de restauro foram contratados somente para o altar-mor e cúpula, as obras tiveram início em maio de 1999 e tiveram duração de 45 dias.

No relatório entregue pela restauradora ao Frei Fulgêncio Monacelli, o contratante dos serviços de restauro e Pároco da Igreja de São Sebastião na presente ocasião, as

¹⁶ A informação quanto à data difere-se do *Livro do Tombo* e do *Jornal Polianteia* de 1959, nos dois textos afirma ter lançado a 1ª pedra de construção da Igreja em 1879. Portanto preferiu-se registrar a opinião de Mesquita.

intervenções de “acabamentos grosseiros” são as que mais chamaram sua atenção, pois embora invisíveis a olho nu destoavam-se da original, dentre elas Chaves destaca: as repinturas das telas, cuja autoria deve-se ao pintor Francesco Campanella, fixadas no altar-mor, cúpula e pinturas parietais.

Os serviços realizados foram: a “consolidação da pintura original; o emassamento da argamassa e reboco do altar com cimento e massa acrílica; pintura imitativa da 2ª camada; pintura lisa na cor alaranjada em um tom mais pastel; e, pintura imitativa do céu na nave central em tons de azul celeste.” (CHAVES, 1999, p.6)

O acervo pictórico da Igreja de São Sebastião revela a presença de uma escola de tradição neoclássica italiana de pintura em Manaus. Mesmo contendo obras de períodos diferentes, as pinturas possuem valor artístico e patrimonial, pois esta Igreja é provavelmente a única na cidade que conservou sua decoração interna. Percebe-se o interesse e o zelo dos Frades Capuchinhos ao longo dos anos para a inserção e manutenção deste patrimônio amazonense.

2. O acervo pictórico: um estudo iconográfico

2.1. Iconografia e Arte Sacra

Para que se possa compreender qual o campo de estudo e objetivo da iconografia sacra, faz-se necessário entender sobre a que se refere os termos iconografia e iconologia.

Os estudos de iconografia e iconologia tiveram início com as discussões de Erwin Panofsky no que dizem respeito à análise e interpretação das obras artísticas. Panofsky definiu Iconografia como um “ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma” (PANOFSKY, 1991, p. 47), a partir de então segundo sua definição faz-se necessário que haja uma distinção entre tema ou significado e forma.

O tema ou significado da obra de arte se distinguem em três níveis, de acordo com Panofsky. Tema primário ou natural, no qual se realiza a identificação das formas puras, tais como: linha e cor; representativos naturais como seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas; suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressivas como: caráter pesado de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior. A esse mundo de motivos artísticos Panofsky designa como descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.

O segundo nível é chamado tema secundário ou convencional pois assim é possível ligar os motivos artísticos, compostos na descrição pré-iconográfica, com assuntos e conceitos. Dessa combinação originam-se histórias e alegorias, resultando assim como iconografia. Se falarmos do “tema em oposição à forma”, Panofsky argumenta que, estaremos nos referindo, principalmente, aos temas secundários ou convencionais, ou seja, “ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, histórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos.” (PANOFSKY, 1991, p. 51). Dessa etapa pressupõem-se mais que mera familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática.

A Iconologia é um processo de interpretação resultante da síntese mais que da análise e enquadra-se como o terceiro nível deste estudo. Caracteriza-se como uma iconografia que se torna interpretativa, pois segundo Panofsky, dessa forma “converte-se em parte

integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. Para que isso ocorra faz-se necessária mais que uma familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias, requer uma faculdade mental que seja mais subjetiva.

Na iconologia, a correção da interpretação que é pessoal e psicológica, e leva em conta a visão de mundo de quem interpreta. Faz-se necessário o conhecimento da história dos sintomas culturais ou dos símbolos. Deve-se levar em consideração que, sob diversas condições históricas, as tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos. Com base nos pressupostos metodológicos de análise de uma obra de arte propostos por Panofsky, observa-se que a relação do artista e os processos de criação desta obra, além de percorrer os caminhos da sensibilidade e impressões psicológicas, perpassam pela experiência prática que remete aos costumes e tradições socio-culturais sem, no entanto, fugir dos métodos de composição (ARCE, 2013, p.67)

O conjunto pictórico da Igreja de São Sebastião envolve a representação de assuntos e personagens religiosos e desse modo, é estudado a partir da iconografia sacra. Referir-se à arte sacra significa referir-se a praticamente toda a história da arte cristã pois é na religião, nas cenas e figuras bíblicas, que os artistas vão buscar a maior parte de seus temas. A temática de algumas obras tornou-se tão recorrente que muitos artistas ao longo da história utilizam-nas as reinterpretando, tal como um programa iconográfico.

No ano de 311 d. C., o imperador Constantino estabelece a Igreja cristã como um poder do Estado, a partir de então arte e religião se redefinem. Inicia-se um período de ascensão de diversos artistas, cujos mecenas eram a própria Igreja. Com o Papa Gregório Magno, no fim do século VI, a pintura sacra passou a ser utilizadas como fins didáticos, uma vez que a maioria da população era iletrada. A arte deste período, chamada Paleocristã, configurava-se em pinturas nas paredes e nos tetos das catacumbas, tendo-se em vista que até então o início do cristianismo foi marcado por perseguições e, em virtude disso, os primeiros cristãos mortos em defesa de sua fé, chamados mártires, eram enterrados em galerias subterrâneas. A temática dessas pinturas “limitava-se a representações de símbolos cristãos, como a cruz e a palma. Mais tarde, começaram a aparecer cenas do Antigo e do Novo Testamento”. (PROENÇA, 2012, p. 54) Com o governo de Teodósio em 391, tem-se início a construção das basílicas.

Somente a partir do século XIII pode-se observar uma mudança das técnicas utilizadas, artistas como Giotto, Duccio, Simone Martini e Cimabue, por exemplo, trocaram o estilo rígido medieval e com influência bizantina por formas mais suaves.

Nos séculos XIV e XVI aconteceu uma mudança de paradigma e a arte sacra assimilou o novo estilo. Nesse momento, com a redescoberta da tradição greco-romana, a expansão do conhecimento científico e de maior compreensão da anatomia e da perspectiva, tem-se uma “evolução na arte de pintar retratos, paisagens, motivos mitológicos e religiosos” (STRICKLAND, 1999, p. 32), desta época destacam-se Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael.

Dentre as inovações técnicas presentes na Renascença pode-se citar:

“a mudança de pintura à têmpera, em painéis de madeira, e afresco, em paredes de alvenaria, para a pintura a óleo em telas esticadas; o uso da perspectiva, dando peso e profundidade à forma; o uso de luz e sombra, em oposição a linhas desenhadas; e as composições piramidais na pintura”. (STRICKLAND, 1999, p. 32)

Outra característica da arte renascentista consiste no surgimento de um estilo pessoal, pois a partir de então o artista sagrou-se como “um criador individual e autônomo, que expressa em suas obras seus sentimentos e ideias”. (PROENÇA, 2012, p. 96)

O uso da perspectiva foi de grande relevância para a história da arte, pois consistia num método de criar uma ilusão de profundidade numa superfície plana através dos princípios da matemática e da geometria.

A técnica do *chiaroscuro*,¹⁷ surgida também neste período, sugeria modelar formas em que as partes mais claras parecessem emergir das áreas mais escuras, a qual causava a impressão de um relevo escultural.

¹⁷ Palavra provinda do italiano, significa “claro/escuro”.



Fig. 7 A virgem dos rochedos, pintura de Leonardo da Vinci (1483 – 1486)

A disposição piramidal trouxe mais tridimensionalidade às obras. Como exemplo traz-se aqui o quadro *A virgem dos rochedos*. Graça Proença a analisou da seguinte forma:

“As figuras dessa pintura estão dispostas de maneira a formar uma pirâmide, cujo vértice é Maria. A disposição geométrica das personagens, somada sobre a luz que insiste sobre o rosto de Maria em contraste com as rochas escuras, faz dela o centro da obra. Porém, Da Vinci utilizou recursos que fazem com que nossa atenção se volte para o Menino Jesus, o qual se torna a figura principal da composição: o envolvimento do corpo do menino na luz, a atitude de adoração de São João, a mão de Maria estendida sobre a cabeça do menino, a atitude protetora do anjo, que o apoia. A sensação de profundidade no quadro é proporcionada pela luz, que brilha muito além da escuridão da superfície das pedras”. (PROENÇA, 2012, p. 103)

Ainda do Leonardo da Vinci e apresentando um claro sinal do uso da perspectiva, têm-se seu afresco mais famoso, *A última Ceia*. Nesse afresco, da Vinci enfatiza na obra o

estado psicológico de cada apóstolo. O uso da “perspectiva, com todas as linhas diagonais convergindo para a cabeça de Cristo, ficou Cristo no ápice da composição piramidal”. (Strickland, 1999, p. 35)

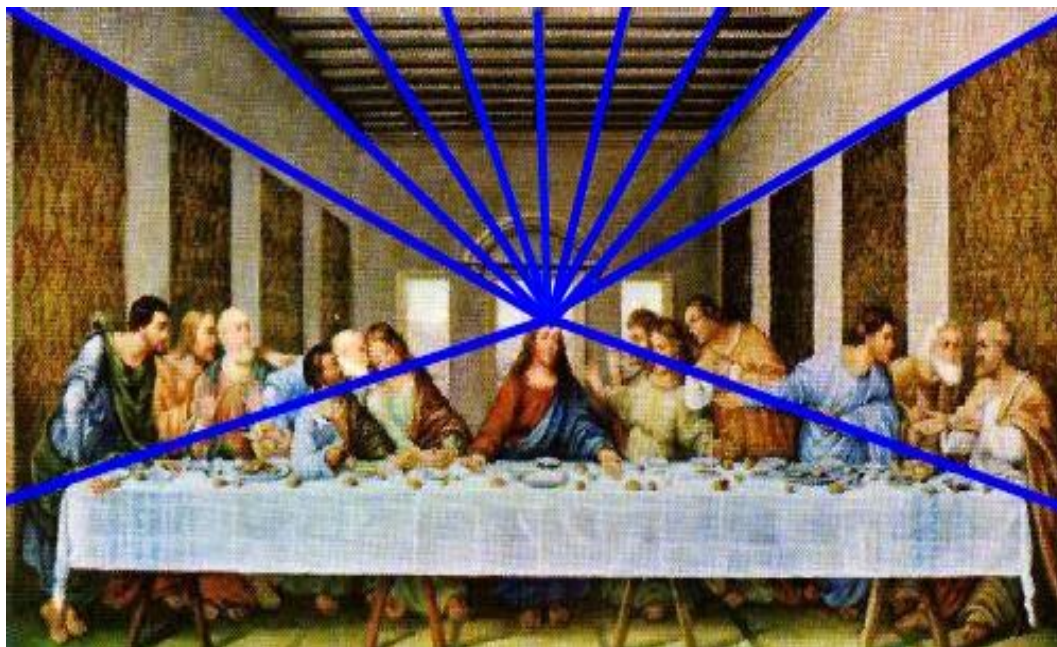


Fig. 8 A última Ceia, Afresco de Leonardo da Vinci. C. 1495.

O período da Renascença conhecido como *quattrocento* apresentou através do pintor Masaccio, o escultor Donatello, que reintroduziu o naturalismo, e o pintor Botticelli, cujas elegantes figuras lineares chegaram no auge do refinamento, um estilo inicial dessa nova arte. Em seguida teve início o período que ficou conhecido como a Alta Renascença, no século XVI, com os artistas Leonardo da Vinci, Michelângelo e Rafael.

Entre 1520 a 1600, como sinal de resposta à perfeição e harmonia adquiridas na Alta Renascença, surgirá o Maneirismo¹⁸, em que trocará a harmonia pela dissonância, a razão pela emoção, a realidade pela imaginação. Em busca de originalidade, os artistas da Renascença tardia, abandonam o realismo baseado na observação da natureza e buscavam instabilidade ao invés de equilíbrio. A composição tornou-se oblíqua, com um vazio no centro e as figuras concentradas junto à moldura. As figuras são apresentadas em formas distorcidas, geralmente alongadas, mas às vezes pesadamente musculosas. As cores serão sombrias, aumentando a impressão de tensão, movimento e iluminação irreal.

¹⁸ Provém do italiano *di maniera*, com o significado de uma obra de arte realizada conforme o estilo do artista, e não ditada pela representação da natureza.

A partir de 1600, entrará em ascensão a arte barroca como uma resposta da Igreja Católica à Reforma Protestante, a partir de então, novamente a arte era vista como um meio de propagar e ampliar o catolicismo. Originando-se na península itálica a arte barroca conseguiu unir a técnica avançada e o grande porte da Renascença com a emoção, intensidade e a dramaticidade do Maneirismo, transformando assim esse estilo como o “mais suntuoso e ornamentado da história da arte”. (STRICKLAND, 1999, p. 46)

Caracteriza-se a pintura barroca através de alguns pontos principais. A disposição dos elementos na tela, quase sempre, em uma composição diagonal. As cenas sempre virão acompanhadas do contraste claro-escuro, a fim de intensificar a expressão de sentimentos. A temática sacra, principalmente, seguida pela vida da nobreza e da população humilde. Dos artistas italianos desse período podemos destacar, por sua expressividade: Tintoretto, Caravaggio e Andrea Pozzo.

Caravaggio conduziu o realismo a um novo patamar, secularizando a arte religiosa, “fazendo os santos parecerem pessoas comuns e os milagres, eventos do cotidiano”. (STRICKLAND, 1999, p. 47) Característica forte da sua pintura é a forma como utiliza intencionalmente a luz, não como um reflexo da luz solar, mas sim com intuito de dirigir a atenção do observador. Utiliza ainda a perspectiva de modo a trazer o espectador para dentro da ação. O fato de utilizar como modelos para compor seus personagens pessoas do povo, tais como vendedores, músicos ambulantes, exprimia a concepção sustentado pela Contrarreforma, de que a fé era acessível a todos.

Na obra de Tintoretto destaca-se duas características importantes: o corpo das figuras é mais expressivo que o rosto, e a luz e a cor têm grande intensidade. Tintoretto acreditava que “um quadro devia ser visto inicialmente como um grande conjunto e só depois ser percebido em seus detalhes”. (PROENÇA, 2012, p. 134)

A pintura barroca desenvolveu-se também nos tetos das igrejas e palácios. “Essa pintura, de efeito sobretudo decorativo, realizou audaciosas composições de perspectiva”. (Proença, 2012, p. 137) Pozzo utiliza em sua composição um grande número de figuras e pela ilusão – criada pela perspectiva – de que as paredes e as colunas da igreja continuam no teto. Esse recurso é interpretado também como uma ligação da igreja (templo físico) que se abre para o céu, através da pintura, onde os santos convidam os homens a santidade.

O Barroco chegou tardiamente ao Brasil, desenvolvendo-se do século XVIII até o início do século XIX. No Brasil, esse estilo é associado à religião católica. No século XIX,

uma nova tendência estética predominou nas criações dos artistas europeus, sendo estes: o Neoclassicismo; e o Romantismo, como uma primeira reação à arte neoclássica.

Neoclassicismo assim se configura por retomar os princípios da arte da Antiguidade greco-romana e renascentista. Chamou-se também a esse estilo Academicismo, pois as “concepções artísticas do mundo greco-romano tornaram-se os conceitos básicos para o ensino das artes nas academias mantidas pelos governos europeus”. (Proença, 2012, p. 171).

Segundo Argan:

“o Neoclassicismo não é uma estilística, mas uma poética; prescreve uma determinada postura, também moral, em relação à arte e, mesmo estabelecendo certas categorias ou tipologias, permite aos artistas certa liberdade de interpretação e caracterização”. (ARGAN, 2010, p. 23)

Embora seja difícil definir os marcos temporais exatos, é possível verificar o declínio da pintura sacra a partir do fim do século XVII e início do século XVIII, explicável em função da redefinição da sociedade europeia, no interior da qual a Igreja - e com ela a arte religiosa - perde progressivamente a importância. Podemos citar como motivos as transformações econômicas, políticas e sociais em curso se aprofundam nos séculos posteriores, originando uma "era das revoluções", nos termos empregados pelo historiador inglês Eric Hobsbawm para fazer referência ao período compreendido entre 1789 e 1848. A partir deste momento tem-se a ascensão da indústria capitalista, da sociedade burguesa liberal e do Estado moderno e, com eles, a crença na ideia de progresso, de conhecimento científico e à crescente laicização da sociedade. Nesse contexto transformado, os temas religiosos prevalentes na pintura até então perdem força, ainda que a pintura sacra se mantenha como um gênero, entre outros, concorrendo com a pintura histórica, a pintura de gênero, a pintura documental etc.

No Brasil, o barroco e o rococó são fontes privilegiadas da produção de arte religiosa. O período compreendido entre a arte paleocristã e o neoclassicismo destaca-se com pinturas, métodos e formas para a análise da arte sacra. Os artistas que compuseram o patrimônio artístico da Igreja de São Sebastião utilizaram estas fontes da tradição, como notaremos a seguir, com seu acervo pictórico.

2.2 Cúpula



Fig. 9 - Cúpula: *Glória do Céu*, 1912. 8 telas, 3m (cada);

Nos ângulos: *Os quatro Apóstolos Evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João)*, 1912.

Fonte: Arquivo pessoal. 2011.

Erwin Panofsky desenvolveu um estudo no qual estabelece as bases sistemáticas para a análise das artes visuais, sendo estas descritas como: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica. O estudo de iconografia sacra se ocupa, por sua vez, da associação entre os símbolos e a sua representação imagética próprios da tradição cristã. Para a análise e interpretação das obras de arte contidas no corpo da Igreja de São Sebastião utilizou-se tais estudos que estão referenciados ao longo dos próximos capítulos desta pesquisa.

Para Giulio Carlo Argan a cúpula é “uma representação porque visualiza o espaço, que por certo é real ainda que não seja visível. Como objeto arquitetônico, não tem um interesse particular” (ARGAN, 2005, p.96), no entanto a sua estrutura “é manifestamente

uma estrutura representativa, cujas nervuras convergem para um ponto. Esse ponto é representativo do infinito.” (ARGAN, 2005, p.97)

Ao olhar a cúpula da Igreja de São Sebastião percebe-se uma estrutura articulada, o olhar é, automaticamente guiado ao centro e à imaginação do além. Não é desprezioso o uso da cor azul, a intenção é de fato remeter ao céu e de alguma forma conectar aquele que a olha à sua espiritualidade. Cria-se uma atmosfera sobrenatural ao colocar oito figuras de anjos logo abaixo. Em seguida o espectador da obra vê-se indagado a decifrar o que tais figuras trazem às faixas nas mãos, estas apresentam a passagem do Livro da Sabedoria de Salomão: “*Justorum animae in manu Dei sunt, et non tangent illos tormentum mortis visi sunt oculus insipientium mori, illi autem sunt in pace*¹⁹.” (Sb 3,1-3) Assim com base nas inscrições pode-se afirmar que a disposição por ordem sequencial seria da figura angelical acima de Lucas seguindo sentido horário até a figura acima de Marcos. Neste momento o conjunto pictórico presente na cúpula completa a mensagem que o artista desejou ao montar tal encenação, demonstra ainda um cuidado e a intencionalidade de Silvio Centofanti na obra.

Nos ângulos têm-se os Evangelistas, todos com o olhar voltado para o alto, à exceção de Lucas que tem seu olhar voltado ao espectador da obra, as quatro figuras completam o conjunto e a atmosfera criada. Percebe-se neste momento porque a obra foi chamada *Glória no céu*, possivelmente ao êxtase, a exultação que a mesma cria. A possível referência a tais ângulos pode vir das pinturas do teto da Capela Sistina, onde o mesmo apresenta formas semelhantes.

¹⁹ “Mas a alma dos bons está nas mãos de Deus, e eles não sofrerão nenhum castigo. Os tolos imaginam que os bons estão mortos, pensam que a morte deles é uma desgraça e que a sua separação de nós é uma calamidade; mas a verdade é que eles estão em paz.”



Fig. 10 Parte do teto da Capela Sistina, projetada por Michelangelo.

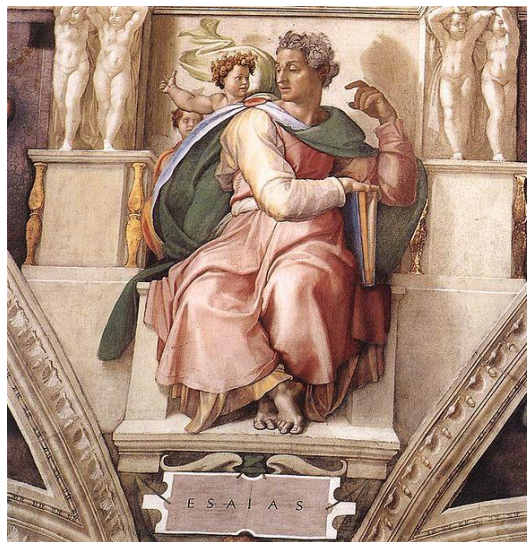


Fig. 11 Detalhe de um dos ângulos do teto da Capela Sistina traz o profeta Isaías.

À escolha do estilo pictórico empregado a estes oito anjos, similar ao dos evangelistas, pode-se afirmar ser neomaneirista²⁰ e neoclássico²¹ de tradição acadêmica. As cores das telas têm suas variações de branco, rosa, azul, amarelo, verde. Em seu livro sobre a História da Igreja de São Sebastião, Mario Ypiranga Monteiro afirma ser de autoria de outro pintor chamado Masserite. Transcreve-se aqui suas palavras:

“Murilo Ruas²² não somente me afirmou nada existir de De Angelis, como me mostrou, e tenho-o comigo, um rascunho, mostrando a firma dos autores dos painéis, por onde se vê que os quatro evangelistas foram pintados por August Ballerini e a coroa de anjos por um suspeito Masserite (?)... eu acredito na palavra do jovem Murilo Ruas, até que um dia tudo seja homologado”. (MONTEIRO, 1999, p. 32)

No entanto, não encontrou-se nenhuma fonte documental até o momento que pudesse corroborar esse novo nome proposto por Mario Ypiranga Monteiro. Nem no próprio livro do tombo da Igreja de São Sebastião existe tal informação, pois o mesmo afirma apenas tratar-se de autoria ao “afamado professor Ballerini, de Roma”, conforme transcreve Frei Fulgêncio em seu livro não-publicado.

“O mestre de obras Silvio Centofanti fez vir diretamente da Itália, pinturas em telas que hoje representam a maior riqueza artística do templo. No alto da cúpula colocou oito telas, representando oito anjos de três metros de altura cada uma,

²⁰ Movimento artístico desenvolvido na Europa entre 1520 e 1600, isto é, entre o fim do Alto Renascimento e o início do Barroco. As figuras apresentam-se com proporções alongadas e em posições dinâmicas, contorcidas ou em escorço, em grupos cheios de movimento e tensão, muitas vezes de paralelo impossível com a realidade, daí seu caráter ser considerado artificialista e intelectualista. A atmosfera da pintura passa uma ideia onírica e irreal, onde os relacionamentos formais e temáticos são arbitrários. (HAUSER, 1995, p.477) Neomaneirista é o termo usado para designar artistas que se reutilizaram do estilo Maneirista.

²¹ Movimento artístico onde a pintura adquire um caráter mais descritivo de forte realismo, o traço linear assume maior importância que a aplicação da cor (ao contrário da expressividade pictórica do Romantismo). As cenas vivem da composição formal, são harmoniosas, os elementos possuem contornos bem definidos e são dispostos em planos ortogonais equilibrados. De um modo geral as figuras assumem uma postura rígida, onde a luz artificial direcionada (em foco) ajuda à criação de um ambiente teatral, resultando numa imagem sólida e monumental. Esta *frieza*, conseguida pelo artificialismo da composição, distancia o observador, tornando a pintura numa imagem simbólica. (JANSON, 1992)

²² Pintor e restaurador, filho do famoso pintor decorador Branco e Silva. Murilo Ruas Branco e Silva também foi contratado para realizar o serviço de restauro da igreja de São Sebastião em 1999, porém não executou os trabalhos. O supracitado foi também o penúltimo restaurador das pinturas da Igreja de São Sebastião em 1987, o mesmo foi duramente criticado pela restauradora Elizabeth Edelvita Chaves em seu: Relatório para Ordem dos Capuchinhos sobre os serviços de Restauro do altar-mor.

formando, com insuperável maestria, a “Glória do Céu”, enquanto que nos quatro ângulos foram fixados outros tantos belos painéis, figurando os quatro Apóstolos-Evangelistas Mateus, Marcos, Lucas e João. O autor destas esplêndidas telas foi o afamado mestre Professor Ballerini de Roma.” (MONACELLI, 1988, p. 23)

2.3. Ângulos

2.3.1. São João



Fig. 12 - São João, 1912, óleo sobre tela.

Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Partindo do ponto de vista interpretativo e com base nos estudos propostos por Panofsky, inicia-se o estudo que tem como tema central ou natural, a representação de uma figura humana. Esse homem carrega à mão direita uma pena, e na esquerda um pergaminho apoiado sobre uma tábua, apresenta um olhar contemplativo em direção ao alto. À sua direita, uma ave o observa. Conforme consta nas escrituras sagradas, e na tradição cristã do século II/IV, era comum os evangelistas serem retratados ao lado (ou através) de símbolos ou figuras de animais.

“E em frente do trono havia uma coisa parecida com um mar de vidro, claro como cristal... Em volta do trono, em cada um dos seus lados, estavam quatro seres vivos, cobertos de olhos, na frente e atrás. O primeiro desses seres parecia um leão. O segundo parecia um boi. O terceiro tinha a cara parecida com a de um ser humano. E o quarto parecia uma águia voando.” (Ap 4, 6-7)

A representação da águia deve-se ao fato de seu Evangelho ser considerado de estilo erudito, onde se observa a preocupação com a Divindade e Mistério do Altíssimo Filho de Deus. A tela é apresentada na maior parte em tons pastéis. A temática sacra da obra revela um João em sua composição do Evangelho de Jesus Cristo. O evangelista foi retratado ao estilo neomaneirista, fato constatado através de características próprias do estilo, tais como: pescoço alongado em desconformidade proporcional ao restante do corpo, ainda observa-se tal característica no pé esquerdo exposto. É imberbe com relação aos demais evangelistas. Supondo a intenção do artista em dispô-los por ordem de aparição no Novo Testamento, este iniciado por Mateus, seguido por Marcos, Lucas e João. Por se tratar dos Evangelistas acredita-se que o Evangelho de São Marcos seja o mais antigo, seguido dos demais e o de João seria o mais recente.

“João e seu irmão Tiago, filhos de Zebedeu, estavam entre os primeiros discípulos chamados por Jesus. A tradição eclesiástica identifica João como o autor do quarto evangelho e suas três epístolas, obras similares em estilo literário e em seus ensinamentos, bem como o livro do Apocalipse. No entanto, muitos especialistas consideram pouco provável que João tenha escrito algo, já que era conhecido como um homem iletrado. A tradição também identifica João com outra figura anônima no evangelho, conhecida como o discípulo amado. Desconhece-se o destino de João. “Algumas tradições afirmam que ele viveu até idade avançada em Éfeso, enquanto outras garantem que foi martirizado ainda jovem, como acontecera com o irmão.” (CLASEN, 2005, p. 223)

2.3.2. São Lucas



Fig. 13 - São Lucas, 1912, óleo sobre tela.

Fonte: arquivo pessoal, 2011.

Seguindo o estudo, nota-se São Lucas trazendo consigo um livro que seguramente remete à composição do seu evangelho sinótico²³. Num segundo plano observa-se um boi, logo atrás do seu ombro esquerdo. Numa análise iconográfica notamos um *São Lucas* já aparentando meia idade nesta composição elaborada por Silvio Centofanti. No século II, Santo Irineu atribuiu aos evangelistas símbolos, o boi na iconografia de São Lucas costuma representar o templo onde os mesmos eram imolados, Lucas fala, logo no início de seu

²³ O Evangelho sinótico, de acordo com o dicionário Oxford da Igreja Cristã, seria aqueles que possuem significativa quantidade de histórias em comum apresentando-se na mesma sequência e algumas vezes utilizando-se inclusive dos mesmos vocábulos. Levando-nos a crer que há interdependência entre si.

Evangelho, da apresentação de Jesus no Templo referenciando assim ao destino do menino Jesus.

Observa-se a presença dos tons pastéis em toda a tela, com a predominância do amarelo, além do estilo neomaneirista assim como nos demais evangelistas..

São Lucas nasceu em Antioquia e adquiriu vastos conhecimentos durante a sua juventude em suas viagens as regiões da Grécia e do Egito. Sua profissão nas escrituras é relatada como médico, afirmação essa apoiada em diversas citações de São Jerônimo e São Paulo como “médico predileto”, profissão essa que observada as palavras das escrituras não foi completamente abandonada. Convertido na religião cristã, as narrativas de São Lucas se baseiam nos relatos no qual nota-se que desde o princípio foram testemunhas oculares e dispenseiros da palavra, ele dedicou-se de corpo e alma a apreender o espírito da fé e praticar as suas lições da sua nova religião. Nota-se também o apego e amizade que São Lucas tinha pelo Apóstolo Paulo, juntos navegaram com o apóstolo de Troas para Macedônia, no ano 51. Ainda em sua companhia, viveu algum tempo em Filipipi, e depois viajou com ele através das cidades da Grécia. Paulo enviou São Lucas no ano de 56 a Corinto, sob alta recomendação sua, para que o seu louvor ao Evangelho ecoasse por todas as igrejas, auxiliou São Paulo em Roma, para onde o mesmo foi enviado como prisioneiro, de Jerusalém, em 61 e foi o coadjutor e assistente fiel do apóstolo durante esta prisão domiciliar, e o viu ser posto em liberdade em 63. (BUTLER, 1993, p.150)

São Lucas pregou na Itália, na Gália, na Dalmácia e na Macedônia. Nicéforo diz que morreu em Tebas, na Béocia, e que o seu túmulo estava perto dessa localidade. “Os ossos de São Lucas foram trasladados de Patras em 357, por ordem do Imperador Constantino, e depositados na Igreja dos Apóstolos em Constantinopla, juntamente com os de Santo André e de São Timóteo.” (IDEM)

2.3.3 São Marcos

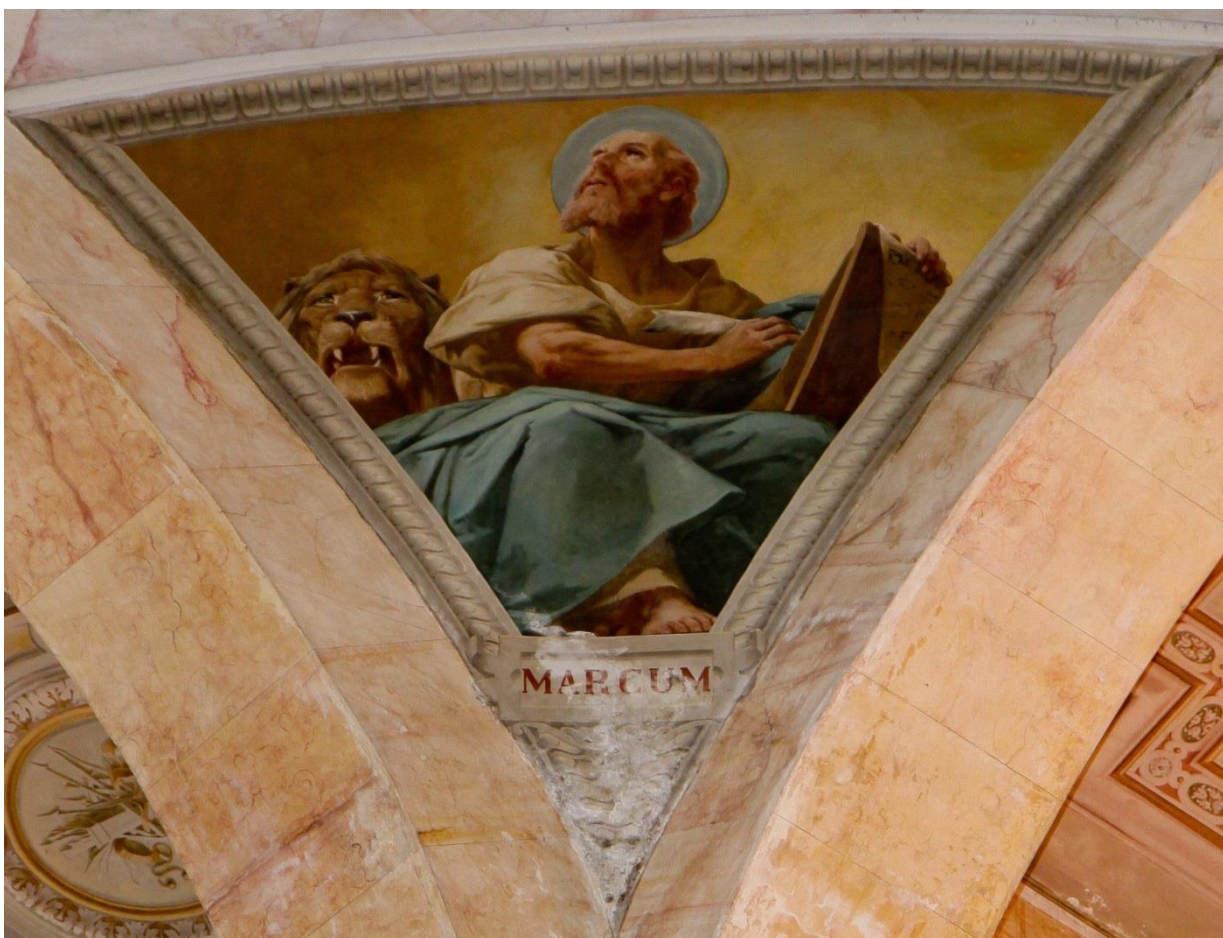


Fig. 14 - São Marcos, 1912, óleo sobre tela.

Fonte: arquivo pessoal, 2011.

O terceiro evangelista, a tratar-se de uma abordagem iconográfica, é Marcus, evangelista também sinótico, em um momento no qual compõe possivelmente seu evangelho. A segunda figura da tela apresenta-se na forma de um leão, tal figura à sua direita faz-se presente devido à “tradição que narra o evangelista Marcos, partindo de Aquileia e naufragando na laguna Vêneta, tivesse recebido uma profecia de um anjo com semblante de Leão: *Pax tibi Marce, evangelista meus. Hic requiescet corpus tuum*²⁴. A profecia realizou-se no ano de 828 quando o corpo foi transportado de Alessandria, tomada pelos islâmicos, para Veneza. A representação de São Marcos em forma de leão alado possui um preciso significado na iconografia cristã. Simboliza a força da palavra do

²⁴ Paz a ti Marcos, meu evangelista. Aqui repousará o teu corpo.

evangelista, as suas asas representam a elevação espiritual e a auréola é o símbolo cristão da santidade.” (TOME, 2013, p.1.)

Acredita-se que dos evangelhos sinóticos, o de Marcos seja considerado o mais antigo de todos. Este iniciando com o batismo de Jesus Cristo por João Batista e finalizando com sua ressurreição, porém dando enfoque à sua atividade constante e à sua autoridade. É especialmente dirigido aos novos cristãos vindos do paganismo, ou seja, gregos e romanos.

O estilo presente na pintura pode estar relacionado ao neomaneirismo devido ao colorismo e à tonalidade na qual se apresenta e na disposição formal em relação aos demais membros da figura humana. A representação da figura humana no maneirismo do século XVI está repleta de significados. Segundo Hauser (1995, p.376), a revivificação religiosa, a depreciação do corpo e a sua absorção na experiência do sobrenatural, leva a uma renovação dos valores góticos que encontram expressão exterior nas formas esguias e exageradas do maneirismo. Os novos ideais formais retratam a luta do corpo para dar expressão ao espírito, mostram-no por vezes contorcido e alongado, para enfatizar o poder e a autoridade espiritual dos personagens retratados.

“Pápias, escritor cristão do segundo século, foi o primeiro que registrou a tradição de que um dos quatro Evangelhos foi escrito por Marcos. Marcos acompanhou o seu primo Barnabé e Paulo quando eles empreenderam a primeira viagem missionária. Os dois tinham-no recrutado em Jerusalém e levado até Antioquia antes de embarcar, no porto de Selêucia, para o Chipre. Mas quando os missionários chegaram a Perge, na costa sul da atual Turquia, Marcos deixou-os e voltou para Jerusalém. Não se sabe porque ele voltou, mas evidentemente, ele desagradou Paulo, pois, quando Barnabé sugeriu que Marcos os acompanhasse numa segunda viagem missionária, Paulo não aceitou. O apóstolo acabou por romper com Barnabé, após uma dissensão violenta entre eles acerca de Marcos. Barnabé e Marcos foram juntos para Chipre, presumivelmente numa viagem missionária própria, ao passo que Paulo rumou com Silas para a Cilícia. Contudo, Marcos deve ter se reconciliado com Paulo, porque é mencionado em cartas deste como um de seus “colaboradores, que era útil no ministério. Marcos também foi associado a Pedro, que se referiu a ele como ‘meu filho’, indicando íntimo relacionamento espiritual. Foi essa conexão que levou Pápias a propor Marcos como autor do Evangelho que agora leva seu nome. Segundo tal teoria, Marcos juntou-se a Pedro em Roma, onde registrou ou interpretou as

lembranças de Pedro, que se tornaram a fonte principal para o Segundo Evangelho. Os biblistas modernos, porém, tomam o Evangelho de Marcos como uma obra anônima, talvez escrita em Roma numa época próxima a destruição de Jerusalém, no ano 70. Também consideram-no como o primeiro dos Evangelhos, um modelo para os outros e, em particular, uma fonte para os Evangelhos de Mateus e Lucas.” (CLASEN, 2005, p. 275)

2.3.4. São Mateus



Fig. 15 - São Mateus, 1912, óleo sobre tela.

Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

A temática da tela nos apresenta São Mateus, o 4º evangelista e 3º sinótico deste estudo. A pena na mão direita de São Mateus simboliza sua missão evangelizadora e formadora de comunidades de fé, simboliza ainda sua missão de Apóstolo. São Mateus é geralmente representado ao lado de um anjo, possivelmente por três interpretações. A primeira por, frequentemente, ser representado pela figura de um anjo com cara de homem, a qual revela a preocupação que ele teve em mostrar Jesus Cristo com uma natureza

humana. A segunda, possivelmente por revelar São Mateus na glória do céu, entre os anjos. E a terceira, um sinal da proteção que os anjos lhe conferiram na sua missão apostólica. São Mateus inicia seu evangelho narrando a árvore genealógica de Jesus Cristo.

“Livro das origens de Jesus Cristo, filho de David, filho de Abraão, Abraão gerou Isaac, Isaac gerou Jacó, Jacó gerou Judá e seus irmãos...O número total das gerações é, pois: quatorze de Abraão a David, quatorze de David à deportação para Babilônia, quatorze da deportação para Babilônia até Cristo.” (Mt 1, 1-17)

O livro na mão esquerda de São Mateus é o símbolo maior do Evangelho que ele escreveu.

O novo testamento inicia-se com o Evangelho de São Mateus, com uma linguagem mais clara que os demais, é destinado aos judeus convertidos apresentando Jesus de Nazaré como o herdeiro das promessas feitas por Deus a Davi, tornando-o assim o Messias anunciado pelos profetas.

São Mateus foi Galileu de nascimento, já de profissão era cobrador de impostos, uma profissão mal vista pela comunidade judaica da época e como São Mateus era judeu, sofria exclusões de todas as funções religiosas e assuntos da sociedade civil e do comércio. Quando Jesus fala com ele e pede que o siga, São Mateus entende o que isso implicaria em sua vida, entretanto como gratidão ele oferece um banquete e sua casa aos apóstolos. O chamamento de São Mateus teve lugar no segundo ano do ministério público de Cristo, o qual, logo depois de haver formado o colégio dos apóstolos, o recebeu no seio daquela divina família. Após a ascensão do Senhor, Mateus pregou durante vários anos na Judeia e nos países vizinhos, até à dispersão dos apóstolos, que pouco tempo antes escreveu o seu Evangelho, ou a história abreviada do Redentor, a pedido de judeus convertidos. “São Mateus depois de ter feito uma grande colheita de almas na Judeia, foi pregar a fé às nações gentias do Oriente. Foi uma pessoa extremamente devotada à contemplação celestial e levou vida austera. Santo Ambrósio diz que Deus lhe abriu a Pérsia. Rutino e Escorates dizem que levou o Evangelho à Etiópia, querendo dizer com isso as partes orientais e sul da Ásia. São Paulino diz que terminou os seus dias na Pátria. As relíquias do santo foram há muito tempo levadas para o Ocidente.” (BUTLER, 1993, p.132)

Nota-se o mesmo estilo neomaneirista como nas três demais, porém mais claro nesta, uma vez que esta figura humana parece ser ainda mais anciã que os demais tornando ainda mais evidente os membros em contraste aos traços faciais.

Fato curioso a ser mencionado encontra-se na asa esquerda do anjo, onde observa-se possivelmente o rosto de uma terceira figura humana, conforme visto na figura 4.2. Tal referência na tela só é visível com o auxílio da tecnologia atual ou com binóculos com boa aproximação, pois a mesma encontra-se pelo menos 30 metros de altura numa tela pequena. Poderia se tratar de um estudo prévio de figuras ou mesmo de um autorretrato do pintor da obra, conforme a teoria de Calabrese (1993, p.98), de que o autor pode estar representado na obra por meio de um conjunto de sinais substitutivos.



Fig. 15.1 - Detalhe da Tela de São Mateus, 1912.



Fig. 15.2 - Detalhe do rosto de uma terceira figura humana ampliada 150%.

2.4 Transepto e pintura parietal

2.4.1 Transepto – *Morte e ressurreição*²⁵



Fig. 16 – Morte e Ressurreição. Tela atribuída a Silvio Centofanti, 1912. Fonte: arquivo pessoal, 1911.

Nesta tela, cuja autoria é atribuída ao pintor e mestre de obras Silvio Centofanti, observa-se duas coroas de querubins, sendo uma delas mais próxima da cruz, do ramo de trigo e do cacho de uvas, estes representando o corpo e sangue de Cristo. A cruz simboliza sua morte, porém devido ao fato de encontrar-se vazia nos remete a sua ressurreição. Os querubins encontram-se envoltos na nuvem que preenche todo o círculo. São ao todo vinte na coroa exterior e dez na coroa interior. A face destas criaturas alegóricas expressa em sua maioria a alegria do Cristo Ressuscitado, festejando a boa nova. A tonalidade da tela varia entre o branco, amarelo, marrom, verde e azul. A sua localização encontra-se no transepto da Igreja e tem como par outra tela na outra extremidade do transepto.

²⁵ Esta tela não possui título, para facilitar a leitura deste texto foi sugerido esse título a partir do estudo da iconografia sacra.



Fig. 16.1.- Detalhe do rosto.

Centofani, 1912

2.4.2. Transepto: *O Sagrado coração de Jesus*²⁶



Fig. 17 – O Sagrado Coração de Jesus. Tela atribuída à Silvio Centofanti, 1912.

Fonte: arquivo pessoal. 2011.

²⁶ Esta tela não possui título, para facilitar a leitura deste texto foi sugerido esse título a partir do estudo da iconografia sacra.

O Sagrado Coração de Jesus é uma tela presente no outro extremo do transepto, a qual faz par com a tela representando a Ressurreição de Cristo. Nesta tela observa-se a presença também de duas coroas de querubins dispostos em dois círculos, um mais próximo ao coração flagelado de Jesus Cristo e outro mais distante. A diferença observada nesta tela encontra-se no rosto dos querubins, onde nota-se certo pesar nas jovens faces angelicais.



Fig 17.1- Detalhe do rosto de um dos querubins.

De acordo com a liturgia católica, o *Sagrado Coração de Jesus* é uma solenidade comemorada na 2ª sexta-feira após o *Corpus Christi*, no qual consiste na veneração do Coração de Jesus. A fé católica desta comemoração acredita que Jesus apareceu para Santa Margarida Maria, de Alacoque e a incumbiu de propagar pelo mundo esta devoção. Dessas revelações extraem-se as doze promessas deixadas por Jesus àquele que cumprir essa novena em Honra ao Seu Sagrado Coração, sendo estas:

1. Dar-lhes-ei todas as graças necessárias ao seu estado de vida.
2. Estabelecerei a paz nas suas famílias.
3. Abençoarei os lares onde for exposta e honrada a imagem do Meu Sagrado Coração.
4. Hei-de consolá-los em todas as dificuldades.

5. Serei o seu refúgio durante a vida e em especial na hora da morte.
6. Derramarei bênçãos abundantes sobre todos os seus empreendimentos.
7. Os pecadores encontrarão no Meu Sagrado Coração uma fonte e um oceano sem fim de Misericórdia.
8. As almas túbias tornar-se-ão fervorosas.
9. As almas fervorosas ascenderão rapidamente a um estado de grande perfeição.
10. Darei aos sacerdotes o poder de tocarem os corações mais empedernidos.
11. Aqueles que propagarem esta devoção terão os seus nomes escritos no Meu Sagrado Coração e d'Ele nunca serão apagados.
12. Prometo-vos, no excesso de Misericórdia do Meu Coração, que o Meu Amor Todo-Poderoso concederá, a todos aqueles que comungarem na Primeira Sexta-Feira de nove meses seguidos, a graça da penitência final; não morrerão no Meu desagrado nem sem receberem os Sacramentos: o Meu Divino Coração será o seu refúgio de salvação nesse derradeiro momento.²⁷

A tonalidade desta tela também varia entre o branco, amarelo, marrom, verde e azul. O fundo azul remete à atmosfera celestial e espiritual e a composição segue a perspectiva aérea, utilizada frequentemente nas pinturas de forros das igrejas. A tela está cercada por ornamentos realizados em estuque.

²⁷ Cf. o sítio <http://formacao.cancaonova.com/espiritualidade/devocao/as-12-promessas-do-sagrado-coracao-de-jesus/>

2.4.3. Pintura parietal: *O Abraço Franciscano*²⁸



Fig. 18 - *O Abraço Franciscano*,
óleo sobre tela.

Nesta tela observa-se dois braços entrecruzados e uma cruz ao centro destes, nas extremidades notamos a presença de nuvens. Um dos braços, o da direita da tela encontra-se desnudo e por cima do segundo braço. Este outro, por sua vez, encontra-se coberto com as mangas usuais do hábito dos Frades Menores Capuchinhos²⁹. Acredita-se que esta tela seja também de autoria atribuída a Ballerini. O estilo pictórico empregado é o mesmo das telas que compõem a cúpula e nártex da igreja, o neomaneirismo. As cores presentes são o marrom, branco e amarelo. Nas palmas das mãos expostas observamos o sinal dos estigmas, o que nos leva à referência ao fundador da Ordem Capuchinha, São Francisco de Assis e o braço desnudo ao do Cristo Ressuscitado.

²⁸ Esta tela não possui título, para facilitar a leitura deste texto foi sugerido este título a partir de estudos da iconografia sacra.

²⁹ Ordem que tem como seu fundador Francisco de Assis, é dividida em três ramos maiores da Primeira Ordem, os Frades Menores, os Frades Menores Conventuais e os Frades Menores Capuchinhos; Segunda ordem formada por irmãs, denominada Ordem Segunda; e o movimento dos leigos denominados Ordem Terceira ou Ordem Secular. São Francisco de Assis escreveu para a Ordem uma breve regra aprovada pelo Papa de onde extraímos as três principais características: Pobreza, Castidade e Caridade.

2.5 Nártex e forro

2.5.1. *São Paulo*



Figura 19 - São Paulo, 1917,

Óleo sobre tela.

Autoria atribuída a Ballerini.

Na abordagem pré-iconográfica proposta por Panofsky, nota-se nesta tela a figura de um homem, como tema primário ou natural. Este se encontra de pé e, de uma forma não convencional, porta uma espada na mão direita e na esquerda um pergaminho. Suas vestes

são uma túnica verde e transpassando do ombro esquerdo da figura até os seus pés um tecido de tonalidade mais clara.

Através do tema secundário ou convencional pode-se afirmar tratar-se do Apóstolo Paulo. A espada na iconografia usual de Paulo da igreja latina alude ao seu martírio, uma vez que este foi decapitado, porém ainda apresenta como símbolo da palavra divina pregada por ele, fato este constatado em sua carta aos Hebreus: “De fato, viva é a palavra de Deus, eficaz e mais incisiva do que qualquer espada de dois gumes” (Hb 4,12). Ainda na Carta aos Efésios na qual descreve as armas da luz que o cristão deve usar nos combates da vida: “Recebi enfim o capacete da salvação e a espada do Espírito, isto é, a Palavra de Deus.” (Ef 6,17). Apresenta-se com os cabelos curtos e a barba comprida sempre em contraposição à de *São Pedro* e faz parte da iconografia usual. Nesta observa-se ainda o mesmo portando o livro das Epístolas. O estilo pictórico empregado foi de inspiração maneirista e neoclássica, estilo observado nas demais telas cuja autoria é atribuída a Ballerini. As cores das vestes de Paulo são o verde e vermelho. O segundo plano atrás de São Paulo possui uma atmosfera mais crepuscular diferente da observada na de *São Pedro*.

A igreja comemora a conversão de Paulo em 25 de janeiro. Depois de batizado, permaneceu alguns dias em Damasco e pregou abertamente sobre Cristo na Sinagoga. Por ter sido um forte opositor em sua vida antes da conversão sofreu muita discriminação e perseguição entre o povo judeu. Os discípulos enviaram-no para Tarso, sua cidade natal. Aí permaneceu mais de três anos, pregando nas vizinhas Cilícia e Síria. São Barnabé foi a Tarso e levou São Paulo para Antioquia onde partilharam as suas tarefas. Os Atos dos Apóstolos contêm um relato resumido de suas missões como em Chipre onde Sérgio Paulo, o procônsul romano, foi convertido e batizado. (BUTLER, 1993, p.94)

Deixando Chipre, foi por mar até Perge na Pamfília, e daí para Antioquia, a capital da Pisídia, levando muitos a acreditar em Cristo através dos seus discursos, pregou em Litra, onde os pagãos tomaram Barnabé por Júpiter, por causa da sua circunspeção, e São Paulo por Mercúrio, porque ele era o orador principal. Durante os quatro anos que se seguiram São Paulo pregou por toda a Síria e Judeia e assistiu ao primeiro concílio geral realizado pelos apóstolos em Jerusalém. Depois partiu para visitar as igrejas que tinha fundado. Em Tróade, teve uma visão em que lhe pareceu ter diante de si um Macedônio que lhe suplicava que regressasse ao seu país. Navegou até Samotrácia, parando em Nápoles e Filipos. Depois de fundar nesta região uma eminente igreja, deixou os filipenses

e chegaram a Tessalônica. Por fim, um tumulto forçou Paulo a abandonar a cidade e a dirigir-se para Atenas onde foi guiado por um chamamento do Espírito Santo que o dirigiu para Coríntia. Foi daí que escreveu as duas epístolas aos tessalônicos, o primeiro dos seus escritos. Viajou pela Galácia, Frígia e outras partes da Ásia, da Capadócia ao Éfeso, onde permaneceu quase três anos em pregação. Prosseguiu para Jerusalém em 58, Félix, governador da província, reteve o apóstolo dois anos na prisão. Festo sucedeu a Felix no governo da Judeia em Roma no ano de 61, foi posto em liberdade dois anos mais tarde. O apóstolo fez outras viagens por mar e retornou a Roma por volta de 64, onde foi preso. O seu martírio ocorreu em 65 ou 66. São Paulo foi decapitado; a condição de cidadão romano não permitia crucificá-lo. (IDEM).

2.5.2. São Pedro



*Figura 20 - São Pedro, 1917,
óleo sobre tela
Autoria atribuída a Ballerini*

O homem de pé portando chaves na mão direita e um pergaminho na esquerda revela-se como *São Pedro*. Na Iconografia Cristã, as chaves simbolizam a passagem bíblica na qual Jesus Cristo designa-o como o detentor das chaves do céu:

“E eu te digo: Tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja, e a Potência da morte não terá força contra ela. Dar-te-ei as chaves do Reino dos céus; tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus”. (Mt 16, 18-19)

São Pedro encontra-se de pé e descalço, assim como Paulo, observa-se um ancião de cabelos brancos, parcialmente calvo, com a barba mais curta que a de Paulo. Pedro porta o livro das epístolas na mão esquerda. Tem o olhar sério, maduro. Traja vestes azuis com um manto amarelo e pode-se afirmar ser de inspiração maneirista. O plano atrás de São Pedro revela o alvorecer.

As obras estão posicionadas no nártex à direita e à esquerda da porta principal, simbolizando as duas colunas que sustentam o edifício da Igreja.

Acerca dos dados biográficos de São Pedro, Butler (1993) relata que este se chamava Simão, era filho de Jonas e irmão de Santo André. Pedro e André, pescadores antes do seu chamamento para o apostolado de Jesus de Nazaré residiam em Betsaida. De lá, Pedro mudou-se para Carfanaum em virtude de seu matrimônio. Após seu encontro com Jesus, recebeu seu novo nome, Cefas, que significa Pedra, transformado posteriormente em Pedro, devido a palavra grega com o mesmo significado. Escolhido como um dos doze apóstolos, possuiu a primazia desse sagrado colégio. (BUTLER, 1993, p.92)

As duas epístolas canônicas escritas por São Pedro tem como foco os judeus, a primeira destina-se aos convertidos orientando-lhes nos momentos de dificuldade e perseguições. A segunda epístola foi escrita em Roma, pouco antes da sua morte, e pode ser considerada o seu testamento espiritual. Acredita-se que ambas tenham sido escritas nos anos de 45 e 55. São Pedro foi preso junto à São Paulo no ano de 64. Acredita-se que os dois apóstolos foram mantidos em cárcere por oito meses até sua morte em 29 de Junho. Segundo relatos quando São Pedro chegou ao local da execução pediu para ser crucificado com a cabeça para baixo, alegando não ser digno de sofrer da mesma forma que o seu divino Mestre. F. Pagi situa o martírio no ano de 65.” (IDEM)

2.5.3 O martírio de São Sebastião



Figura 21 - Paineis *O martírio de São Sebastião*, 1917.

7m x 4,50m

Autoria atribuída a Ballerini

Num dos mais belos painéis presentes na Igreja de São Sebastião, observa-se enfim a narração de Ballerini sobre o martírio do santo padroeiro desta Igreja. Esta custosa e grande tela encontra-se no forro da Igreja representando São Sebastião flechado por soldados romanos e a vista parcial de Roma tomada ao anoitecer. A figura principal na tela

é São Sebastião, este tem o olhar voltado para o alto onde se nota a presença de um anjo e dois querubins portando os símbolos do martírio: coroa e palmas.

É pela figura central que se inicia a análise iconográfica (PANOFSKY, 1991, p. 50) desta tela. São Sebastião encontra-se seminu preso a uma árvore, o ombro esquerdo levemente mais baixo que o direito, a perna direita à frente da esquerda. O corpo apresenta-se com músculos levemente ressaltados. Apenas um pano branco cobre parcialmente seus quadris. Tem três flechas cravadas em seu corpo, uma na perna direita, uma na mesma coxa e outra no braço direito. Na cabeça, voltada para o alto, percebe-se cabelos encaracolados, está com os lábios levemente abertos e o olhar pesaroso. Em volta da cabeça, o símbolo da santidade de Sebastião, o halo. Na parte inferior da tela, há duas figuras humanas, uma delas, a direita, encontra-se deitada com o rosto voltado para o chão, possivelmente morto, e a outra figura vestida de soldado romano, à esquerda, de joelhos em uma posição dúbia, onde não se sabe se em desespero ou agredindo a figura central. Estas três figuras formam um triângulo. Ao longe, à esquerda da tela vê-se pelo menos quatro outras figuras humanas, estas vestidas de soldados romanos, pelo menos uma delas portando arco e flecha. Acima há a presença de um anjo, cujas vestes brancas simbolizam sua pureza, este oferece a palma à figura central, com a mão direita aponta ao alto. Um pouco mais acima da figura do anjo vê-se dois querubins, sendo apenas um parcialmente vestido com um pano rosa, este ainda carrega outro símbolo dos martirizados: uma coroa de flores. A figura humana central ainda recebe uma iluminação sublime ressaltando sua santidade.

Seguindo a técnica de perspectiva na pintura vemos ao longe a cidade de Roma mergulhada no crepúsculo. A análise iconográfica revela o episódio do *Martírio de São Sebastião* no qual o Imperador Diocleciano ordena sua morte através de flechas disparadas por seus companheiros soldados.

3. As pinturas do Altar mor: interpretação iconológica

As telas que compõem o altar-mor são as mais recentes da Igreja, pois foram trazidas no dia 4 de Novembro de 1933, por Frei Antonino Peverini, de Perúgia. Elas foram encomendadas ao pintor Francesco Campanella, de Roma. Constituem um conjunto pictórico no altar-mor, seguindo uma estética diferente e posterior às obras realizadas duas décadas antes. Até a finalização desta pesquisa não foram encontrados dados biográficos sobre o artista Francesco Campanella.



Fig. 22 - Detalhe da assinatura, recuperada pela equipe da Elisabeth Chaves em 1999.

Os temas representados nas telas do altar-mor são: *São Fidélis de Sigmaringa, Protomártir Capuchinho, São Francisco recebendo as Chagas, Nossa Senhora Divina Pastora e São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real*. As temáticas destas obras estão ligadas diretamente à Ordem Capuchinha. Estas foram encomendadas especialmente para a Igreja de São Sebastião em Manaus, fato constatado através dos registros no livro do Tombo.

3.1 São Fidélis de Sigmaringa, Protomártir Capuchinho³⁰:



Figura 23 - São Fidélis de Sigmaringa, Protomártir Capuchinho, 1933.

Conjunto de 4 telas do altar-mor.

Francesco Campanella.

³⁰ As telas presentes no altar-mor receberam o título pelos frades da Igreja São Sebastião, conforme consta no Livro de Tombo da Igreja.

A figura central da tela encontra-se de pé, com os braços abertos. Observam-se as vestes marrons, onde uma corda branca segura um crucifixo e um terço à esquerda do corpo da figura humana. Apesar das vestes cobrirem suas pernas, nota-se certa inclinação do joelho direito em desproporção ao restante do corpo. O homem tem o olhar voltado ao alto, possui cabelos e barba castanhos, nariz adunco e a boca levemente aberta. Sua expressão facial remete a um estado de êxtase, uma revelação de algo que está por vir. Logo mais abaixo na tela, sobre as nuvens, têm-se as figuras alegóricas de dois anjos, o da direita, está suspenso no ar, sem apoio, este porta uma espada na mão esquerda e palmas³¹ na direita. Há um panejamento azul que circunda seus quadris. Possui cabelos negros em contraste com o da outra figura à esquerda. Tem ainda o olhar sereno voltado à mesma direção da figura humana central. A figura à esquerda da tela está sentada e carrega uma maçã³². Esta figura por sua vez observa com olhar sereno, infantil, desprovido de maldades. Aponta o que carrega na mão esquerda. Somente um tecido vermelho o envolve parcialmente. O cabelo loiro e encaracolado e os olhos azuis contrapõem-se ao da figura à direita.

Acima, na tela nota-se uma atmosfera nebulosa, com nuvens carregadas, quase ominosas. Ainda observa-se a presença de um halo levemente ressaltado sobre a cabeça da figura central. O equilíbrio buscado por Campanella nessa tela revela-se através da disposição das três figuras, na qual as mesmas formam um triângulo.

A temática da obra remete ao dia 24 de abril de 1622, quando Fidélis pregava aos soldados a respeito da blasfêmia e o mesmo teve uma visão na qual Deus o revelou que aquele seria o dia da sua glorificação. Nota-se na tela que São Fidélis tem seu olhar voltado para o alto como se naquele momento estivesse em êxtase. As figuras angelicais da tela portam o símbolo do seu martírio, tais como a maçã que despedaçou seu crânio, a espada que usaram para cortar-lhe uma das pernas. E o símbolo dos martirizados, a palma. A cor das vestes dos anjos tais como o vermelho, pode evocar o tormento, o martírio. E o azul, o caminho da fé, de um mundo eterno e espiritual. O marrom das vestes do santo pode simbolizar a humildade, para os monges é o símbolo da renúncia das alegrias da vida terrena, da pobreza.

³¹ Ramo de uma planta cactácea forrageira e comestível.

³² É um tipo de taco ou bastão, mais grosso numa das extremidades e geralmente feito de algum material sólido - podendo ser de madeira, pedra, ou metal - normalmente utilizado para fins de necessária força física ou em batalhas de estilo corpo-a-corpo, em especial pelas forças policiais. Variam de tamanho, peso, material e manuseio, podendo causar danos leves ou pesados. Existem diversos modelos.

São Fidélis de Sigmaringa nasceu por nome Marcos, na Alemanha. Desde cedo se destacou por sua extrema religiosidade, inteligência e dedicação aos estudos. Tornou-se um exímio advogado até desiludir-se com a profissão e ingressar na ordem franciscana em 1612, quando passou a ser conhecido por Fidélis de Sigmaringa. No serviço religioso destacou-se dentre vários atributos também como vigoroso polemista contra os hereges.³³

Contava com 45 anos quando em uma missa em Grush, pregando aos soldados a respeito da blasfêmia teve uma visão na qual Deus lhe revelava ser aquele o dia de sua glorificação. Logo após rezar por horas diante do altar este partiu para Sevis, ao qual nunca chegou, pois no caminho encontrou soldados protestantes, estes dirigidos por um ministro da seita calvinista. Como se recusou a abraçar o calvinismo foi atingido com um golpe na cabeça por uma maçã. Seu crânio foi despedaçado e seu corpo apunhalado diversas vezes. Por fim cortaram-lhe uma das pernas a fim de castigá-lo por suas andanças tentando converter os hereges. (IDEM)

Devido ao grande número de milagres que desde então começou a se operar pela intercessão de São Fidelis de Sigmaringa, foi ele beatificado em 1729, e canonizado 17 anos depois. Tornou-se o Santo o protomártir³⁴ da Sagrada Congregação da Propaganda Fidei³⁵.

³³ Cf. o sítio: <http://www.catolicismo.com.br/materia/materia.cfm?IDmat=E45260CE-3048-560B-1C971867341126F4&mes=Abril1999>

³⁴ s.m. e s.f. O primeiro mártir de uma religião.

³⁵ Congregação da Propaganda Fidei: Originariamente eram duas comissões de Cardeais fundadas por São Pio V em 1568, uma "para reconduzir à Fé os hereges da Europa Setentrional" e outra para converter os pagãos das Índias Orientais e Ocidentais. Foram elas recriadas oficialmente por Gregório XV em 1622 com a mesma finalidade (cfr. Enciclopedia Cattolica, t. 4., p. 329).

3.2. São Francisco recebendo as Chagas³⁶:



Figura 24 - São Francisco recebendo as Chagas, 1933.

Conjunto de 4 telas do altar-mor.

Francesco Campanella

³⁶ As telas presentes no altar-mor receberam o título pelos frades da Igreja São Sebastião, conforme consta no Livro de Tombo da Igreja.

Esta figura tem os joelhos flexionados, os braços abertos e carrega uma expressão serena no rosto. As vestes marrons com uma corda e um terço amarrado à cintura revela ser da ordem religiosa dos capuchinhos. Ao longe, na parte direita da tela observa-se outra figura humana, esta por sua vez sentada realizando a leitura de um livro. A figura também traja vestes marrons. Na parte superior da tela apresentam-se as figuras de pelo menos nove querubins, todos nus. Fato que merece ser mencionado quanto a estas alegorias é de todos terem a mesma tonalidade de pele e cabelo.

De acordo com a tradição iconográfica sabe-se ser este o momento em que São Francisco recebe as chagas.³⁷ A história conta que no ano de 1224, São Francisco retirou-se para um lugar muito secreto no Monte Alverno, no dia 15 de Setembro viu algo como se fosse a figura de um homem crucificado. Depois de uma conversa secreta, uma vez desaparecida a visão começou-lhe a aparecer sinais de chagas nas mãos e nos pés. São Francisco procurou ocultar este favor especial do céu aos olhos dos homens, mas, apesar das precauções que tomou, estas miraculosas feridas foram vistas por grandes multidões depois da sua morte. Durante os dois anos que sobreviveu a esta visão, sofreu muito de doenças. Entregou a alma a Deus no dia 4 de Outubro de 1226.” (BUTLER, 1993, p.142)

Os braços abertos podem simbolizar o reflexo do Cristo crucificado, os livros, é claro, nos remetem à Bíblia Sagrada, arma de maior poder do cristão. Nas nuvens onde os querubins estão, o artista retratou feixes de luz, para simbolizar o momento das chagas que açoítaram as mãos e pés de Francisco de Assis, o fundador da Ordem dos Frades Capuchinhos.

O homem sentando lendo a Bíblia pode ser Frei Leão, companheiro fiel de São Francisco. Há ainda na tela um simbolismo bastante recorrente do Barroco, em referência a passagem Bíblia do Eclesiastes: “*Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*”³⁸ (Ec 1,2), tal símbolo dá-se através do crânio que ampara a Bíblia à frente de São Francisco.

São Francisco nasceu em Assis, na Úmbria, em 1181, filho de mercador, renunciou ao mundo para abraçar a causa dos pobres e necessitados. Um dia, quando estava a rezar na Igreja de São Damião, em Assis, diante de um crucifixo, teve uma epifania na qual ouviu uma voz que lhe ordenava que restaurasse a Igreja. O santo, vendo que a Igreja era velha, pensou que Nosso Senhor lhe ordenava que a restaurasse. São Francisco renunciou ao

³⁷ São cada um dos cinco sinais que aparecem no corpo, nos mesmos pontos onde ocorreu a crucificação de Jesus Cristo, isto é, pés, punhos, cabeça e tórax. Reproduzem as cinco chagas de Jesus.

³⁸ Vaidade das vaidades! Tudo é vaidade!

mundo em 1206, onde diante do pai despiu as roupas e seguiu sua missão de restaurar a Igreja. Muitos começavam a admirar a virtude deste grande servo de Deus e alguns desejaram fazer-se seus companheiros e discípulos. O santo deu-lhes o seu hábito no dia 16 de agosto de 1209, que é chamado o dia da fundação desta Ordem. Dez anos após a primeira instituição da Ordem, em 1219, São Francisco realizou o famoso capítulo de Mats. Tendo viajado para a Palestina e para a Espanha, voltou-se em 1215, e o Conde Orlando de Catona ofereceu-lhe um eremitério no Monte Alverno, onde construiu um convento e uma igreja para os Frades Menores. Entregou a alma a Deus no dia 4 de Outubro de 1226.” (BUTLER, 1993, p.142)

3.3 Nossa Senhora Divina Pastora³⁹:



Figura 25 - N. Sra. Divina Pastora, 1933.

Conjunto de 4 telas do altar-mor.

Francesco Campanella.

³⁹ As telas presentes no altar-mor receberam o título pelos frades da Igreja São Sebastião, conforme consta no Livro de Tombo da Igreja.

Através de uma descrição pré-iconográfica, com base nos estudos propostos por Panofsky, observa-se duas figuras centrais, uma destas uma mulher apoiando uma criança ladeada por cinco ovelhas.

A obra *Nossa Senhora, Divina Pastora* aparece retratada num ambiente pastoril, pois apresenta-se num espaço bucólico, próprio do ideal neoclassicista. Nota-se aí a vegetação de clima temperado e a presença das ovelhas. O termo bucolismo significa também aquilo que é ingênuo, simples ou puro. A disposição da figura feminina, do menino e as ovelhas resolve-se de forma piramidal, transmitindo o equilíbrio à composição. A pirâmide retrata ainda na iconografia cristã a Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. Observa-se um destaque de maior luminosidade na figura do Menino Jesus passando a Maria, assim o olhar do espectador da obra é capturado a partir deste ponto. Analisa-se o rosa em maior intensidade utilizado pelo pintor nestas figuras, contrastando ao verde da paisagem e com o panejamento. O *locus* no qual a obra se estabelece é o *Testemoniorum*, sendo um testemunho de evidências. A tela possui aproximadamente 3m de comprimento por 2m de largura e foi executada na técnica do óleo sobre tela, como as três demais de Campanella.

A figura mariana encontra-se sentada numa cadeira, perceptível apenas por uma parte muito discreta de um arco feito de palha sobre seu ombro direito. A mulher carrega à cabeça um halo levemente ressaltado. Suas vestes são o *Maphorion*, ou véu vermelho, igualmente a sua túnica, nota-se que dentro desta o artista deixa sutilmente aparecer um tecido branco simbolizando juntamente à rosa branca que ela carrega, a sua pureza. O movimento com o pulso voltado para cima demonstra-nos a sua servidão aos desígnios de Deus, o ato de ofertar sua vida. Sobre estas vestes a figura feminina traz ainda um manto azul. Na tradição iconográfica da representação de Maria, esta geralmente é pintada com o vestido vermelho e o manto azul, evocando sua natureza terrena e sua ascensão espiritual após a anunciação.

O menino Jesus pode estar envolto no manto vermelho, pois possui uma natureza espiritual, mas que se fez terreno e humano. Maria possui expressões faciais muito suaves e femininas, o olhar maternal, cuidadoso.

A criança apresenta-se de pé, apoiando-se na mãe, apenas um pano vermelho que pode confundir-se com a sua túnica de sua mãe a impede de estar completamente despida. Nas mãos traz um cacho de uvas e um ramo de trigo, simbolizando o corpo e o sangue a ser transfigurado do Cordeiro de Deus, aquele que deu a vida pela salvação do seu

rebanho. Suas expressões faciais são suaves, porém maduras para uma criança tão jovem, tem o olhar voltado à ovelha que não retribui seu olhar, pelo contrário, encara o espectador da obra com uma expressão zombeteira, enigmática, quase maliciosa. Pode-se interpretar como o não-convertido ou mesmo aquele que não deseja a salvação que lhe é oferecida, ela mastiga o botão de rosas ao invés de oferta-lo à figura feminina como a representação da outra ovelha, podendo dessa forma corroborar tal análise. A representação da ovelha pode significar o destino do Menino Jesus como o Cordeiro sacrificado.

As ovelhas, com exceção da supracitada, têm expressões cordatas, e uma destas traz, à boca, uma rosa. Ao lado direito da figura feminina, nota-se de forma quase imperceptível um cajado usado pelos pastores para arrebanhar as ovelhas, na tela é a simbologia da pastora que protege seu rebanho, aquela que cuida dos seus.

No segundo plano, criando o efeito de perspectiva, há três figuras distintas, sendo uma destas, uma ovelha portando na boca uma faixa com a inscrição em português onde se lê: Viva Maria. À sua direita percebe-se uma raposa de aspecto feroz, esta enfrenta a terceira figura, suspensa ao alto. Aí nota-se a figura alegórica de um anjo munido de um escudo e uma espada de fogo, em alusão a uma arma importante do cristão, a arma do Espírito Santo. “Recebi enfim o capacete da salvação e a espada do Espírito, isto é, a Palavra de Deus.” (Ef 6,17) Este aparece trajando uma veste azul e vermelha.

O anjo aparece sob uma abertura no céu, representando neste momento uma intervenção divina, como o mediador entre o plano espiritual e o físico. Na obra também pode referir-se ao Arcanjo Miguel, de acordo com a bíblia, o arcanjo da fé, da proteção e da libertação do mal, é o primeiro defensor de Jesus Cristo na sua humanidade e da Virgem Maria na sua encarnação. São Miguel é ainda venerado na tradição católica e litúrgica como o protetor da Igreja. É geralmente representado com vestes militares, trajando armadura e espada, esta de dois gumes: a verdade e a justiça. Na bíblia, de acordo com a revelação do arcanjo Gabriel a Daniel (Dn. 10,21) Miguel é apresentado como o defensor do povo de Deus – no Antigo Testamento, o povo Judeu e no Novo Testamento, a Igreja de Cristo. A tradição católica ensina que se deve sempre recorrer ao Arcanjo Miguel em momentos de perigo e tentação. Extrai-se daí a alusão buscada pelo autor desta representação iconográfica do anjo que é enviado a todo cristão em seu auxílio, proteção.

A ovelha encontra-se em posição de defesa, achando-se acorrida pela figura mística celeste, encontra-se desgarrada das demais. Interpreta-se como o cristão que retira-se para evangelizar e se vê cercado de perigos e tentações.



Fig. 25.1 – Detalhe do segundo plano, ponto de fuga, ampliado 100%.
Campanella, 1933.
Fonte: arquivo pessoal, 2011.

Fig 25.2 – Detalhe da tela, ampliada 225% para visualização da inscrição: “Viva Maria”. Campanella – 1933.



A análise iconográfica desta tela nos remete a figura *Nossa Senhora, divina pastora*, um dos títulos dados à Madona e o menino por volta do século XVIII. A fé católica apostólica romana acredita que no dia 8 de setembro de 1703, tenha aparecido em Sevilha, na Espanha. Na aparição, a Virgem estaria sentada sobre uma rocha e vestida como uma pastora numa localidade onde algumas ovelhas pastavam. A iconografia mariana nesta obra deve-se à simbologia da pastora que protege o seu rebanho. É uma festa ligada principalmente aos capuchinhos, daí extrai-se um possível motivo para haver ganhado uma posição de destaque na Igreja de São Sebastião.

O motivo iconográfico desta tela foi inspirado na obra criada pelo espanhol Alonso Miguel de Tovar, em 1703, com a diferença que Campanella optou por inserir na obra o menino Jesus.



Fig. 25.3 - Nossa Senhora Divina Pastora,
1703.

Alonso Miguel Tovar.

<http://www.carmenhyssenmalaga.org/es>

Madona e o menino é um tema tradicional na arte sacra cristã, desde que Maria foi oficialmente adotada no Concílio de Éfeso em 432 pela Igreja. A obra propõe a salvação ao cristão que a buscar, a representação das ovelhas na obra pode simbolizar o fiel, o crente; o menino Jesus é o caminho, o condutor para a Jerusalém Celeste almejada por aquele que o busca; a raposa representa as tentações e provações a enfrentar; o anjo é a arma de Deus para combater o mal e Maria é a intercessora, a mediadora.

3.4 São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real⁴⁰:



Figura 26 - São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real, 1933.

Conjunto de 4 telas do altar-mor.

Francesco Campanella.

⁴⁰ As telas presentes no altar-mor receberam o título pelos frades da Igreja São Sebastião, conforme consta no Livro de Tombo da Igreja.

A obra *São Lourenço de Bríndisi na vitória de Alba Real* apresenta uma ação da esquerda para a direita, excedendo ao quadro. Da ação para um objetivo final. Observa-se um conflito entre céu e terra e propõe a vitória da fé. O *locus* no qual a obra se estabelece é o *Testemoniorum*, sendo um testemunho de evidências. A tela possui a técnica de perspectiva e a composição possui movimento com eixo diagonal e superposição de planos, seguindo o estilo acadêmico. A cor que mais se destaca é o marrom e a obra possui aproximadamente 3m de comprimento por 2m de largura.

Lourenço, nascido sob o nome de batismo de Júlio Cesar, em *Bríndisi*, no dia 22 de julho de 1559, na infância já era possível observar traços de uma forte religiosidade. Com a morte do pai, Júlio César foi morar com o tio paterno, Padre Rossi, em Veneza, este não demorou em incentivar o menino na vida religiosa, assim Júlio Cesar entrou para a Ordem dos Capuchinhos em Veneza, passando a chamar-se Lourenço.

De inteligência e memória aguçada afirmou a um discípulo que seria capaz de reescrever a Bíblia em pelo menos três idiomas se esta, por alguma razão nefasta, um dia fosse extinta.

Apesar dos muitos trabalhos Lourenço escreveu diversas obras, editadas posteriormente em 1928 a 1956 na Edição da “Opera Omnia”. Após o exame das suas obras, João XXIII, em 17 de março de 1959, declarou São Lourenço de Bríndisi doutor Apostólico da Igreja.

Teve uma vida religiosa bastante notável até morrer em Lisboa. Encontra-se sepultado na Igreja do mosteiro das franciscanas descalças, em *Villafranca del Bierzo, Espanha*.⁴¹

O motivo da obra recorre ao episódio em que São Lourenço, por ocasião da fundação do convento de Praga (1601) foi nomeado capelão do exército imperial, então prestes a marchar contra os turcos. A vitória de Lepanto em 1571 tinha apenas temporariamente mostrado a invasão muçulmana que várias batalhas ainda eram necessárias para garantir o triunfo final dos exércitos cristãos. Mohammed III teve, desde a sua adesão em 1595, conquistou uma grande parte da Hungria. O imperador, determinado a evitar um novo

⁴¹ Cf. o sítio: <http://ordemfranciscanasecularcabofrio.blogspot.com.br/2010/07/sao-lourenco-de-brindise-presbitero-e.html>

avanço, decidiu então enviar Lourenço de Brindisi para cooperar às forças armadas. Eles responderam ao seu apelo, e além disso o duque de Mercoeur, governador da Bretanha, se juntou ao exército imperial, do qual ele recebeu o comando efetivo. O ataque a Alba Real (agora Stulweissenburg) foi então contemplado. Para os 18.000 homens das forças cristãs havia contra 80 mil turcos, tornando isso um empreendimento ousado e os generais, hesitando em tentar fazê-lo, apelaram a Lourenço. Seguro pela vitória, ele comunicou a todo o exército em um discurso brilhante o ardor e a confiança assegurando a vitória. Como sua fraqueza o impediu de marchar, ele montou a cavalo e com o crucifixo na mão, assumiu a liderança do exército, pondo-se a frente deles. Três outros capuchinhos foram também nas fileiras do exército. Embora o mais exposto ao perigo, Lourenço não foi ferido, fato considerado universalmente devido a uma miraculosa proteção. A cidade foi finalmente tomada, e os turcos perderam 30.000 homens. Como, no entanto, eles ainda eram em número mais expressivo que o exército cristão, eles formaram as suas linhas de novo, e alguns dias depois outra batalha foi travada. E sempre o capelão Lourenço se punha à frente do exército gritando "Adiante!" "A vitória é nossa" e mostrava-lhes o crucifixo. Os turcos foram novamente derrotados, e a honra desta dupla vitória foi atribuída pelo Conselho Geral e todo o exército para Lourenço.

A tela pode ser dividida em 4 planos, no mais próximo ao espectador da obra temos as figuras em destaque de um frade capuchinho levando a extrema unção a um enfermo da Santa Cruz próximo ao combatente morto das tropas inimigas e um soldado empunhando uma alabarda. A posição de ataque e a expressão na qual o soldado se embute mostra que a ordem foi recebida e acatada pela figura principal. O soldado convalescente é o único que recebe a unção dos enfermos, pois foi abatido a serviço da conquista de mais um império para a Igreja Católica, sendo também um sacramento cristão conferido apenas aos batizados na religião. A postura franciscana do monge condiz também com a missão da Ordem, a de servir e encaminhar o cristão à passagem do plano terreno ao espiritual. A expressão de horror do soldado morto neste plano pode ser interpretada como a derrota em batalha, da morte sobre a vida e do que a partir de então enfrentaria no plano espiritual.

No segundo plano, à direita da tela temos a batalha sendo travada e mais próximo temos o soldado alquebrado, morto ao chão provavelmente ferido pelo soldado que empunha uma arma de fogo. Novamente temos a representação da vitória sobre o inimigo nessa composição. Observa-se mais ao longe um grupo de combatentes carregando

expressões ferozes, num momento de luta intensa. Neste plano temos ao longe duas figuras de soldados da Santa Cruz indo em direção ao castelo, simbolizando a conquista.

Apesar dos soldados turcos estarem em número muito maior aos da tropa de Rudolph II, imperador do Império Sacro Romano, nesta obra eles são representados em número menos expressivo.

Atrás da figura de São Loureço temos o terceiro plano neste estudo representados somente pelos soldados da Igreja Católica, fato confirmado através de suas vestimentas imperiais de guerra e da bandeira com o Brasão. No campo da análise iconográfica musical⁴², “o simbolismo da música e seu significado dentro do contexto social e teológico” (VIANA, 2011, p. 4) têm um papel importante nesta obra presente na Igreja de São Sebastião. Wellington Mendes Filho, através dos estudos de Florence Gétreau, define de forma sucinta a iconografia musical como “o estudo das representações figuradas da música nas artes visuais, qualquer que seja a técnica” (GÉTREAU apud MENDES FILHO, 2013, p. 13)

Com base nisso, nota-se que na parte superior da tela há um soldado tocando um clarim, que remete à “vitória.”



Figura 26.1 – Detalhe: soldado tocando clarim.

⁴² “Os estudos de iconografia musical tiveram início em 1967, quando o Centre d'Iconography Musicale in Paris foi criado por Geneviève Thibault e em 1972 o Research Center for Music Iconography foi fundado por Barry S. Brook e Emanuel Winternitz na City University of New York, com o objetivo de realizar pesquisas sobre assuntos musicais representados em obras de arte. A partir de então, foi criada no âmbito da musicologia histórica uma nova linha de pesquisa que procurou estabelecer um diálogo entre a música e as artes visuais.” (VIANA, 2011, p. 4)

O mundo ocidental, durante o fim da Idade Média, sofreu grande influência da cultura oriental, parte significava desta dos árabes, ainda neste período a principal função de um trompetista era militar, não era difícil para um músico itinerante conseguir um emprego temporário em algum dos vários exércitos que iam para as Cruzadas. Segundo Fábio Simão:

No início, serviam apenas em batalhas, executando sinalizações militares, depois também serviram em cerimônias. De acordo com o The new Grove of Music and Musicians (SADIE, 2001, s.v. “trumpet”), o “trumpet-kettledrum” tocava num certo estilo, chamado na Idade Média de *classicum*.² Trata-se, segundo o TNG,³ de uma “mistura improvisada de vários sons” que servia para assustar a tropa inimiga. (SIMÃO, 2007, p. 10)

Houve uma profusão de tipos e nomes de trompete, dentre estes cita-se o *būq al-nafir*, que era um grande trompete de metal utilizado em bandas militares a partir da segunda metade do século VII. A palavra *nafir* dá o sentido de ‘guerra’.

Durante a Antiguidade o trompete era utilizado somente como instrumento de sinalização, nas campanhas de guerra, sinalizando manobras militares aos soldados que lutavam no campo e em cerimônias religiosas, tradição que perdurou até o fim da Idade Média. Todos os trompetes vistos até o fim da Idade Média eram retos. Ressalta-se aqui a tradição da representação de instrumentos de metal relacionados às batalhas e guerras.

Ao centro da tela temos a figura de São Lourenço que no momento da batalha ao perceber que as tropas estavam esmorecidas e desacreditadas da sua vitória põe-se a frente dos soldados munido apenas com um crucifixo gritando e os incentivando a avançarem. Seu gestual guia os soldados a luta, a conquista maior, sua postura verte-nos ao castelo. Carrega à mão a cruz, esta simboliza o objetivo máximo de todo cristão, o amor do filho de Deus crucificado e ressuscitado. Em sentido figurado, a cruz é usada para significar um sofrimento, tribulação ou agonia. Além da crucificação, ela representa também a ressurreição e a vida eterna. Na obra ela simboliza essa recompensa a todo cristão. Frei Loureço apresenta-se com expressões naturalistas, pois seu rosto está sereno em meio a uma batalha.

A intervenção divina da tela perpassa do plano físico, o combate, ao espiritual, o céu e mais ao longe a fortaleza, através de uma corrente de areia ligando-a ao céu, a terra

prometida ao bom cristão. Representado pelo castelo, o abrigo e o descanso aos combatentes, a Jerusalém celeste, a recompensa do bom cristão.

A criação/ intervenção humana na tela representa-se também através do castelo de estilo românico no qual suas igrejas reafirmavam a religiosidade cristã com base nas estruturas maciças com poucos vãos, nos arcos redondos, nas abóbadas de arestas (constituídas pela penetração de duas abóbadas), em grandes portais e capitéis esculpidos - cujos motivos principais são os esquemas geométricos e os bestiários, isso reforçava a necessidade de meditação espiritual em tempos de diversas incertezas.

Fato importante ainda a ser mencionado é a expressão dos animais representados na obra, todos possuem o olhar de horror, porém como cumprem ordens ao contrário dos humanos retratados esses anseiam possivelmente pela fuga da batalha, dos barulhos dos canhões e armas de fogo.

Foi encontrada uma referência iconográfica à tela de *São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real* na Pinacoteca Vaticana de autoria ao pintor Giuseppe Grandi, este escultor e pintor egresso da Accademia di Belle Arti di Brera, Milão. Em 1869 integrou o grupo *Gli Scapigliati*, este um movimento artístico e literário que se desenvolveu no norte da Itália em meados do século XIX, dentre os artistas integrantes pode-se citar o compositor brasileiro Carlos Gomes. Observando a foto tirada em 1941 hoje depositada no Archivi Alinari, em Florença, nos demonstra que Campanella, um artista íntimo da Ordem dos Frades Capuchinhos Menores e encontrando-se em dificuldades, no ano de 1931 optou por realizar uma cópia da obra de Giuseppe Grandi. *S.Lorenzo da Brindisi all'assalto di Alba Reale* foi confeccionada por Grandi entre os anos de 1858-1894.



Figura 26.2 - S.Lorenzo da Brindisi all'assalto di Alba Reale.

Obra de Giuseppe Grandi conservada na Pinacoteca Vaticana

Considerações finais

A arte sacra apresenta grande relevância para a História da Arte, através de cada período pode-se acrescentar ou modificar elementos para análise e interpretação da obra. Esta pesquisa foi fundamentada a partir da teoria e metodologia de Erwin Panofsky, utilizando também bibliografia referente à história da arte, iconografia sacra, musical, elementos de hagiografia e simbologia religiosa. A partir de então baseados em estudos prévios de artistas, temas, alegorias e ícones pode-se interpretar alguns desses elementos nas pinturas presentes na Igreja de São Sebastião.

Fez-se necessário uma imersão no momento histórico em que a arte e a cidade de Manaus vivenciavam toda a efervescência cultural presente à época do Período da Borracha, onde se pode perceber a vinda de artistas, sobretudo, italianos para a construção do Teatro Amazonas e da Igreja de São Sebastião, essa administrada por religiosos conterrâneos à esses artistas. A preferência pela construção de uma igreja a exemplo das que esses sacerdotes já tinham familiaridade ocasionou a uma série de pedidos, tais como: materiais e obras de arte providas de seu país natal, artistas e mestre de obras.

Somente 24 anos após a inauguração da Igreja de São Sebastião é que foram contratados os serviços de melhoramentos artísticos e acréscimos na decoração para a igreja, estes comandados por Silvio Centofanti que trouxe as maiores riquezas artísticas para este templo. Foi sob seu comando que a maior parte das telas foram afixadas, tais como: as oito telas presentes na cúpula representando a *Glória do Céu*, nos quatro ângulos da cúpula os Apóstolos-Evangelistas: *João, Lucas, Marcos e Mateus*; a dispendiosa tela representando o *Martírio de São Sebastião; São Pedro e São Paulo*; o *Abraço Franciscano*. Todas estas atribuídas ao “afamado professor Ballerini, de Roma” (Monacelli, sd. p.50-51)

Centofanti ainda deixou sua marca como pintor na igreja, na qual se pode observar no transepto duas telas, uma representando o *Sagrado Coração de Jesus* e outra representando a *Morte e Ressureição de Cristo*. No ano de 1934, foram afixadas mais quatro telas nas paredes do altar-mor, cuja autoria é atribuída ao pintor Francesco Campanella. Os temas representados nas telas do altar-mor são: *Nossa Senhora Divina Pastora; São Francisco recebendo as Chagas; São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real; São Fidélis de Sigmaringa, Protomártir Capuchinho*. Nas telas referentes aos anos de 1912-1918, cuja autoria é atribuída ao pintor italiano Ballerini foram identificados

os estilos neomaneirista e neoclássico. As temáticas das obras são sacras e retratam temas ligados à fé católica, tais como mártires, santos, personagens bíblicos e figuras alegóricas da crença cristã. As telas presentes no altar-mor estão ligadas mais diretamente à Ordem Capuchinha. Estas foram encomendadas especialmente para a Igreja de São Sebastião em Manaus, fato constatado através dos registros no inédito livro do Tombo, cedido em primeira mão a um leigo.

O acervo pictórico da Igreja de São Sebastião revela a presença de obras que evocam a circulação de uma tradição neoclássica italiana de pintura em Manaus. Mesmo contendo obras de períodos diferentes, as pinturas possuem valor artístico e patrimonial, pois esta Igreja é provavelmente a única na cidade que conservou sua decoração interna. Almejou-se com a realização deste estudo contribuir com subsídios histórico-artísticos para a história da arte no Amazonas.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Nara Lucy Leal Silva de; Filippini, Elizabeth. **As Igrejas do Centro Antigo de Manaus como atrativos culturais**. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2009. (Relatório final de pesquisa de iniciação científica)

ARCE, Carmem Lúcia Meira. **Mulheres de Pequim: representações do percurso criativo do espetáculo da Companhia Renascença de Dança**. 153 f. 2013. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico e anticlássico**. Milão: 1ª ed. Editora Companhia das letras, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. “**A retórica da imagem**”, In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução pelo Centro Bíblico Católico, mediante versão dos monges de Maredsous, Bélgica. São Paulo: Editora Ave Maria, 1987.

BRAGA, Genesino. **Chão e Graça de Manaus. 2ª. Ed. Manaus: Imprensa Oficial do Estado. 1987.**

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1993.

CASSIRER, Ernst. **Filosofia de las Formas Simbólicas III: Fenomenología del reconocimiento**. Trad. Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, 1998

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. **Introducción al método Iconográfico**. Barcelona: Ariel Patrimonio Histórico, 2009.

CHAVES, Elisabete Edelvita. **Relatório da restauração das pinturas do altar-mor da Igreja de São Sebastião**. Manaus, 1999.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Editora Helder, 1986.

CLASEN, Jaime. **Quem é quem na Bíblia**. Rio de Janeiro: 2005.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Editora Labor, 1992.

CONTI, Martino. **Estudos e pesquisas sobre o franciscanismo das origens**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

DEMASI, Luiz Geraldo. **Italianos em Manaus**. Manaus: Reggo Edicoes, 2015.

DERENJI, Jussara. **Arquitetura Nortista: a presença italiana no início do século XX**. Manaus: Secretaria de Estado de Cultura e Estudos Amazônicos, 1998.

FILHO, Wellington Mendes da Silva. **A Iconografia Musical da Sala do Capítulo do Convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador – Bahia**. Salvador: 2013. (Tese de doutorado)

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. 2º. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FUNARI, P.P.A. **A Antigüidade Clássica: a História e a cultura a partir dos documentos**. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

GARCIA, Etelvina. **Manaus, referências da história**. Manaus: Norma Ed., 2005.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, Compreender, Analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2004.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

IRIARTE, Lázaro. **História Franciscana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

JANSON, H. W. **História da Arte**. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1992.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1994.

LOREDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação**. Rio de Janeiro: Pluri edições, 2002.

LORENTE, Juan F. Esteban. **Tratado de iconografia**. Madrid: Istmo, 1995.

MESQUITA, Otoni. **Manaus: história e arquitetura (1852-1910)**. Manaus: Editora Valer, 1999. (2ª ed.)

MONTEIRO, Mario Ypiranga. **História da Igreja de São Sebastião**. Manaus, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento.** Lisboa: Estampa, 1995.

PÁSCOA, Márcio. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910).** Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997.

PÁSCOA, Márcio. **Domenico de Angelis.** Série Memória, nº 16, Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto, Coleção nº1, 2000.

PÁSCOA, Márcio. **Ópera em Manaus.** Manaus: Editora Valer, 2009.

PROENÇA, Graça. **História da Arte.** São Paulo: Editora Ática, 2012.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica,** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SOARES, Elisângela Socorro Maciel. **Igreja de Manaus – porção da igreja universal, a diocese do Amazonas vivenciando a romanização (1892-1926).** Manaus: Editora Valer, 2014.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno.** Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

TIRAPELI, Percival. **Arte sacra colonial – Barroco memória viva.** São Paulo: UNESP, 2013.

TIRAPELI, Percival. **As mais belas igrejas do Brasil / The Most Beautiful Churches of Brazil.** 2ª. Ed. São Paulo: Metalivros, 1999.

TIRAPELI, Percival. **Igrejas barrocas do Brasil.** São Paulo: Editora Metalivros, 2008.

WARBURG, Aby. **La Rinascita del paganesimo antico.** La Nuova Italia, Firenze, 1987.

Fontes Primárias:

Colleção das Leis da Província, 1876, Tomo XXIV.

Jornal do Amazonas, ano XIV, Nº1579, 06 de setembro de 1888.

Lettera del P. Machetti al R.P. Bernardino da Portogruar, Min. Gen. Dei minori francescani, Roma, S. Antonio, 10 settembre 1888. Archivio Frati Minori in Roma, vol. 1, SK 162.

Lettera del Padre Machetti al P. Delegato Generale, Manaus Ospizio de Propaganda Fide, 8 ottobre 1879, pp. 231-232. Archivio Frati Minori in Roma, vol. 1, SK 162.

Livro de Tombo da Igreja de São Sebastião. (Documento manuscrito)

MONACELLI, Fulgêncio. **Histórico da Igreja de São Sebastião de Manaus: memórias de Frei Fulgêncio Monacelli**. Manaus, sd. (Documento manuscrito)

Relatório do diretor da Repartição de Obras Públicas, Lauro Bittencourt, em 17 de fevereiro de 1887.

Fontes Eletrônicas:

BEZERRA, Giovanni. **A saudação de Paz e Bem. São Paulo, 2010. Disponível em:** <http://www.seminariofreigalvao.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=104:a-saudacao-de-paz-e-bem&catid=2:ultimas-noticias&Itemid=5> Acesso em: 17 de janeiro de 2016.

FIDALGO, António, “**O poder das palavras e a força das imagens**”, Disponível em <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/fidalgo-antonio-retorica-era-televisao.pdf>) – acesso em 01 de agosto de 2015.

FERREIRA, Ivone, “**Psicologia da Imagem: Um retrato do discurso persuasivo na Internet**”, Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferreira-ivone-psicologia-imagem.pdf> – acesso em 26 de julho de 2015.

ITAUCULTURAL. Modernismo. São Paulo. Disponível em:< <http://www.itaucultural.org.br/modernismo/03.html> > Acesso em: 12 de fevereiro de 2015.

OFM. **Domingo da Solenidade dos Apóstolos Pedro e Paulo**. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.franciscanos.org.br/?p=38238>> Acesso em: 14 de janeiro de 2015.

PÁSCOA, Luciane. **Panorama das artes plásticas em Manaus**. Revista Eletrônica Aboré, n.3, Manaus, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br/aboré/> - Acesso em 28 de outubro de 2015.

QUINTILIANO, Marco Fábio. **Instituto de Oratória**. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/quintiliano-institutio.pdf> - acesso em 03 de agosto de 2015.

Rodríguez López, María Isabel. **Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología**. 2005 Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf> Acesso em: 10 de outubro de 2015.

SECULAR, Ordem Franciscana. **São Lourenço de Bríndise, presbítero e doutor da Igreja, da ordem I. Cabo Frio, 2010**. Disponível em: <http://ordemfranciscanasecularcabofrio.blogspot.com.br/2010/07/sao-lourenco-de-brindise-presbitero-e.html> Acesso em: 07 de fevereiro de 2015.

STRUEVER, Nancy S. **Rhetoric**. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0443> - acesso em 8 de Agosto de 2015.

TERRAROLI, Valerio. **Giuseppe Grandi**. Disponível em: *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed November 27, 2016, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T034036>

SIMÃO, Fábio. **A história do trompete**. Disponível em: http://www.amarildonascimento.com.br/artigos/historia_trompete.pdf - acesso em 12 de agosto de 2015.

SOUZA, Afonso. **São Fidelis de Sigmaringa, Mártir da ortodoxia católica**. 2010. Disponível em: <<http://www.catolicismo.com.br/materia/materia.cfm?IDmat=E45260CE-3048-560B-1C971867341126F4&mes=Abril1999>> Acesso em 26 de janeiro de 2015.

TOME, Patrick. **Leão de São Marcos é oficialmente entregue a Flores da Cunha**. Porto Alegre, 2013. Disponível em: < <http://www.leouve.com.br/cotidiano/eventos/item/18131-leao-de-sao-marcos-A-oficialmente-entregue-a-flores-da-cunha>>. Acesso em 28 de junho de 2014.

QUOTIDIANO, Evangelho. **As Cinco Chagas do Senhor (festa em Portugal)**. Porto, 2012. Disponível em: <[As Cinco Chagas do Senhor \(festa em Portugal\), evangelhoquotidiano.org](http://evangelhoquotidiano.org), 07 de Fevereiro de 2012> Acesso em: 08 de fevereiro de 2015.

Pintura Sacra: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3823/pintura-sacra>