



A rosa que se abre e revela o mistério: interpretação iconográfica da pintura da capela do Rosário de Tiradentes, MG | *Luciana Braga Giovannini*¹

25

Resumo: O artigo que ora apresentamos tem o objetivo de compartilhar com o leitor o estudo iconológico da pintura de forro que ornamenta a capela-mor da igreja do Rosário da antiga Vila de São José localizada na atual cidade de Tiradentes, Minas Gerais. A representação de Nossa Senhora do Rosário, o menino Jesus e os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis inseridos no interior de uma estrutura arquitetônica é uma pintura muito exclusiva da arte do período colonial em Minas Gerais, produzida na segunda metade do séc. XVIII por um pintor desconhecido. O programa iconográfico, muito provavelmente, teve como finalidade sugerir uma prática religiosa aos membros da irmandade constituída, essencialmente, por pessoas de concepções culturais e religiosas distintas. Nesse processo de evangelização e encontro entre culturas, acreditamos que a arte constituiu um importante instrumento de integração entre a Igreja e os africanos, e seus descendentes, um projeto que pretendeu incorporar os negros ao culto católico e conduzi-los à conformidade da escravidão. Confrontando a imagem com os *Sermões* de P. Antônio Vieira, percebemos que a devoção ao Santo Rosário e à Virgem do Rosário corresponde à "Carta de Alforria" dos irmãos do rosário pretos, os quais puderam conquistar a liberdade no plano espiritual. Nesse âmbito, o cativo foi considerado o milagre do rosário e a rosa, símbolo dos homens livres, o "selo" da bem-aventurada carta.

Palavras-chave: Arte, Iconografia, Iconologia, Pintura de teto, Pintura colonial.

Resumen: El artículo que presentamos aquí tiene el objetivo de compartir con el lector el estudio iconológico de la pintura del techo que adorna el presbiterio de la iglesia del Rosário de la antigua Vila de São José, ubicada en la actual ciudad de Tiradentes, Minas Gerais. La representación de Nuestra Señora del Rosario el niño Jesús y los santos Domingos de Gusmão y Francisco de Assis insertados en el interior de una estructura arquitectónica es una pintura muy exclusiva del arte de la época colonial en Minas Gerais, producida en la segunda mitad del siglo XVIII por un pintor desconocido. El programa iconográfico, muy probablemente, tenía el propósito de sugerir una práctica religiosa a los miembros de la hermandad, constituída, esencialmente, por personas de diferentes concepciones culturales y religiosas. En este proceso de evangelización y encuentro entre culturas, creemos que el arte fue una importante herramienta de integración entre la Iglesia y los africanos, y sus descendientes, un proyecto que buscaba incorporar a los negros en el culto católico y llevarlos a la conformidad de la esclavitud. Al confrontar la imagen con los Sermones del P. Antônio Vieira, nos damos cuenta de que la devoción al Santo Rosario y a la Virgen del Rosario corresponde a la "Carta de Libertad" de los hermanos del rosario negro, que pudieron conquistar la libertad en el plano espiritual. En este contexto, el cautiverio fue considerado el milagro del rosario y la rosa, símbolo de los hombres libres, el "selo" de la bienaventurada carta.

Palabras clave: Arte; Iconografía; Iconología; Pintura de techo; Pintura colonial.

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).



A Capela e a pintura

A capela de Nossa Senhora do Rosário foi construída por iniciativa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em homenagem à Virgem do Rosário e localiza-se no centro histórico da atual cidade de Tiradentes, Minas Gerais, antiga Vila de São José da Comarca do Rio das Mortes (Fig.1). Desconhecemos a data exata de sua construção, no entanto, sabemos que sua edificação começou no princípio do séc. XVIII, prosseguindo, lentamente, com a obra e a ornamentação no decorrer dos setecentos e início dos oitocentos. Sua forma primitiva constituiu-se apenas pela capela-mor e sacristia, posteriormente, acrescentaram a nave, o púlpito, o consistório, a sineira e outros anexos.²

26

A obra foi produzida provavelmente no terceiro quarto do séc. XVIII, por volta de 1775, em uma abóbada de berço³ forrada por tábuas corridas que cobre uma área aproximada de 34 m². O forro de formato retangular foi pintado a têmpera e sua autoria é desconhecida. Constitui, junto com a pintura de teto da nave, o programa iconográfico da capela do Rosário. Por meio da análise iconográfica, procuramos compreender como ocorreu o processo de evangelização dos negros no período colonial na antiga comarca do Rio das Mortes, estabelecendo a relação entre a pintura, a sua finalidade e os receptores da obra de arte. Para compreender a mensagem transmitida por essa pintura, buscamos elucidar e relacioná-la às suas possíveis referências literárias, a saber: *a Bíblia, os Evangelhos Apócrifos, a Legenda Áurea, as Letanias Lauretanas e o Sermão XXVII* de P. Antônio Vieira.

² Boletim Sphan / Pró Memória. Memórias de Restauração 4 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes, MG, s/d.

³ Abóbada de berço é uma cobertura de teto arqueada em forma de uma semicircunferência. O arco do forro da capela-mor do Rosário não é um arco pleno, não constituindo, portanto, uma abóbada de volta perfeita.



Fig. 1: Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Tiradentes, Minas Gerais. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

No decorrer da pesquisa, nós procuramos analisar os elementos simbólicos presentes tanto na quadratura como na representação do grupo figurativo. Em seguida, analisamos a obra a partir de um estudo da história dos tipos iconográficos relativos ao tema: a devoção ao Santo Rosário e à Virgem do Rosário. Diante disso, percebemos que o conteúdo da obra de arte exprime a relação entre a pintura com um projeto de cunho teológico que visa à catequese dos gentios e à sugestão de uma conduta de vida proposta aos irmãos do rosário pretos. Nesse cenário, notamos que a complexidade simbólica das imagens denota um profundo conhecimento dos comitentes que, com a colaboração do artista, elaboraram o programa iconográfico baseado nas fontes literárias supracitadas e nas gravuras impressas que, porventura, circularam na capitania de Minas Gerais. É este conteúdo que pretendemos apresentar.



A interpretação iconográfica:

A decoração do forro da capela-mor é uma pintura de perspectiva ilusionista com uma abertura para o céu que representa a Virgem e o menino Jesus com os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis recebendo, das mãos de Nossa Senhora, o santo Rosário. Pretendemos analisar a quadratura em sua perspectiva simbólica devido à centralidade da estrutura compositiva, que conduz o olhar do observador para o ponto mais importante da imagem – a narrativa religiosa (Fig. 2).

28

Para compreender o significado da arquitetura pintada, deve-se ter em mente que o templo cristão é construído em função da ação litúrgica. Nesse ambiente, a arte sacra tem um caráter simbólico e o conjunto das diversas manifestações artísticas, geralmente, tem a finalidade de conduzir o fiel a Deus.⁴ Nesse cenário religioso, a nave, ou o corpo da igreja, representa o caminho que o fiel deve percorrer para conquistar a salvação, e a capela-mor corresponde ao espaço da Glória do reino de Deus – a visão celestial do Paraíso. É a partir desse ponto de vista que procuramos interpretar a iconografia da pintura de forro da capela-mor: o lugar em que o homem se reconcilia com Deus por meio da sua elevação espiritual.

Fig. 2: Pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2019).

⁴HANI, Jean. **O Simbolismo do Templo Cristão**. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 10.





A cúpula imaginária:

Os tetos das capelas e igrejas, normalmente, são decorados com imagens celestes como representação simbólica do céu que se abre diante do fiel e revela uma mensagem. O autor da pintura de forro da igreja do Rosário simulou uma cúpula⁵ em perspectiva centralizada, conduzindo o olhar do observador para o centro do espaço celestial – a Glória de Deus. A composição da arquitetura pintada foi pensada a partir da relação entre duas formas geométricas perfeitas, o quadrado e o círculo. Na iconografia do templo cristão, a relação entre essas formas geométricas evocam a aliança entre o céu e a terra e a comunicação entre os dois espaços, o terreno e o celestial.⁶ Nesse ambiente, a construção da cúpula imaginária simboliza a abóbada celeste e o caráter da arte sacra é simbólico porque corresponde à representação do mundo espiritual, invisível, através da reprodução de elementos da realidade visível, conduzindo o homem ao espaço Divino: imaterial e imperceptível.⁷ Para entender a relação da estrutura arquitetônica com a mensagem transmitida pela pintura, analisaremos a planta da falsa cúpula.

O Octógono:

Não temos certeza da fonte de referência utilizada pelo pintor para a projeção da cúpula em perspectiva centralizada. No entanto, uma gravura impressa no tratado de Andrea Pozzo (1642-1709) pode ter sido o princípio para a construção desse espaço. No primeiro volume do livro *Perspectiva Pictorum et Architectorum*⁸,

⁵ Denomina-se cúpula a abóbada gerada pela rotação de um arco que cobre uma superfície redonda, quadrada, poligonal ou elíptica, cuja estrutura arquitetônica apresenta uma clara tendência à centralidade.

⁶ CHEVALIER, Jean / CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio LTDA, 2015, p.6.

⁷ HANI. **O Simbolismo do Templo Cristão**, 2007, p. 15-20.

⁸ POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum.** Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In: quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCXCIII. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.



publicado em 1693, o irmão jesuíta apresenta-nos na figura 65, uma planta para uma obra circular em perspectiva. O desenho constitui-se de formas geométricas elementares e planas, o círculo e as formas dele derivadas: um quadrado, um octógono e um conjunto de círculos concêntricos. Percebe-se também que Pozzo projetou oito colunas, que partem dos ângulos do octógono e dirigem-se ao centro. Essa proposta é muito semelhante à composição da cúpula imaginária da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes (Fig. 3a e 3b).

No âmbito da arquitetura religiosa, sabe-se que a planta octogonal é símbolo da ressurreição e, por isso, foi amplamente empregada na construção dos batistérios cristãos.⁹ Ela simboliza os sete dias da criação e o oitavo que é o dia do renascimento para a vida eterna e espiritual. O Novo Testamento relata que Jesus ressuscitou no oitavo dia, o domingo após o sábado; dado que, no calendário judaico-cristão, o domingo é o primeiro dia da semana.

“Após o sábado¹⁰, ao raiar do primeiro dia da semana. Maria Madalena e a outra Maria vieram ver o sepulcro. [...] Mas o Anjo dirigindo-se às mulheres disse-lhes: “Não temais! Sei que estais procurando Jesus, o crucificado. Ele não está aqui, pois ressuscitou, conforme havia dito”. (Mateus 28, 1-6).

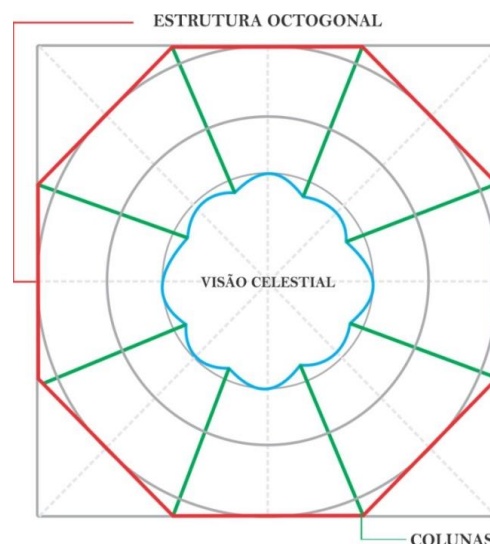
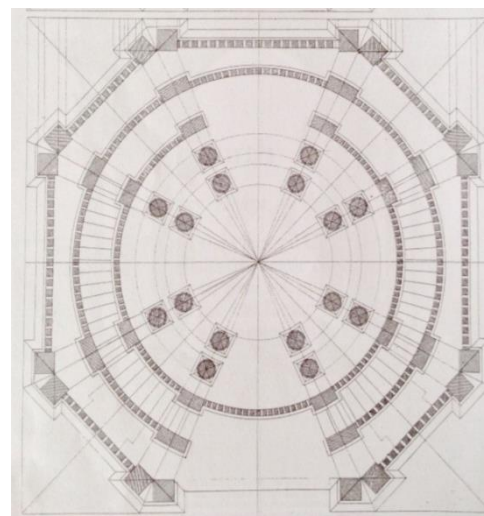


Fig. 3a: Figura 65 do Tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Andrea Pozzo, 1693.

Fig. 3b: esquema compositivo da cúpula imaginária da capela-mor da igreja do rosário de Tiradentes, MG. Fonte: desenho da autora (2020).

⁹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte Cristiano: Introducción general*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2008, p. 87.

¹⁰ [...] o “primeiro dia da semana” judaica correspondia ao nosso “domingo” (Ap 1,10), isto é, “dia do Senhor” assim chamado em memória da ressurreição. Jesus ressuscitou no domingo. In: BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 1v.



Como expusemos acima, a pintura de forro da capela-mor foi produzida para homenagear a Virgem do Rosário. Diante disso, pergunta-se: qual a relação entre o número oito e a ressurreição com a Virgem Maria? A devoção mariana é uma das mais antigas e populares do cristianismo, no entanto, a presença da Mãe de Deus nos evangelhos canônicos é quase imperceptível. Maria aparece rapidamente em pouquíssimas passagens das histórias sagradas: na Anunciação; na Visitação; no Templo, quando encontra seu Filho entre os doutores; nas Bodas de Canaã e na Crucificação. Com a finalidade de suprir essa ausência, a lenda da Virgem Maria despontou como uma verdadeira imitação da vida de Cristo, possivelmente na Síria, no século V. Como seu Filho, Maria também foi concebida sem mácula e ascendeu aos céus no terceiro dia. Do mesmo modo que São Tomé duvidou da ressurreição de Cristo, desacreditou da Assunção da Virgem. Por esse motivo, quando a Mãe de Deus subiu aos céus, deixou cair seu cinto como prova de sua ascensão.¹¹ Os teólogos estabeleceram um paralelo entre a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem: enquanto ele sofria fisicamente na cruz, ela foi crucificada em espírito. Em 431, o Concílio de Éfeso sancionou o culto da Virgem como Mãe de Deus e, a partir dessa data, uma ampla variedade de imagens da Virgem com o Menino foi disseminada juntamente com o seu culto.¹²

Verificamos no relato sobre a *Natividade da bem-aventurada Virgem Maria* que a Igreja instituiu o dia oito de setembro como a data de nascimento da Mãe de Deus, mas a oitava da natividade de Maria só foi estabelecida por Inocêncio IV no século XIII. A oitava é o oitavo dia após uma solenidade, o dia do seu encerramento, tendo em vista justamente a Ressurreição. Nesse âmbito, observa-

¹¹ RÉAU, Louis. **Iconografia del arte Cristiano: Iconografia de la Biblia**. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones Serbal, 2008, p. 60 e 61 / VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: Vidas de Santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 680.

¹² RÉAU. **Iconografia del arte Cristiano: Iconografia de la Biblia**, 2008, p. 60 a 62.



se que a Igreja comemora três natividades: a de Jesus Cristo, a da Virgem Maria e a de João Batista. Elas representam três nascimentos espirituais: o renascimento com João Batista por meio do batismo; com Maria pela penitência e com Jesus Cristo, na Glória de Deus.¹³ Portanto, o número oito representa a ressurreição que pode ser alcançada através do batismo, da penitência e após a morte – a promessa da vida eterna.

O texto apócrifo¹⁴ de São João (*Livro de São João Evangelista*) nos conta que foi no domingo que o anjo Gabriel anunciou a Maria o nascimento do Salvador; foi no domingo que Jesus nasceu em Belém; no domingo ele ressuscitou e, no domingo, ele virá para julgar os vivos e os mortos. No domingo, a Virgem Maria foi glorificada pelo Pai e sua alma foi resgatada para a vida eterna. A Virgem Maria, assim como o seu filho Jesus Cristo, teve o seu corpo elevado aos céus no terceiro dia, pois mãe e Filho foram feitos da mesma substância, o que confirma a natureza divina da Mãe de Deus.¹⁵ Os teólogos e os pregadores da Igreja recorreram a esse texto grego do século IV para relatar a legenda da

33

¹³VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: Vidas de Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 751.

¹⁴ O termo "apócrifo", de origem grega, significa algo secreto ou oculto. Com o tempo, passou a ser associado com uma obra sem autenticidade e, mais tarde, passou a ser usado para distinguir não apenas os livros cuja autenticidade era duvidosa, mas também aqueles considerados espúrios. Esses escritos são documentos que contam a história das origens da religião cristã e tiveram como base a tradição oral e a escrita judaico-cristã do primeiro século. É importante ressaltar ainda que nos dois primeiros séculos do cristianismo, esses textos foram aceitos pelos doutores da Igreja. A separação entre os textos Apócrifos e Canônicos ocorreu no Primeiro Concílio de Nicéia, em 325, depois, os sucessivos concílios da igreja católica foram eliminando outros textos. Portanto, os Evangelhos Canônicos são os únicos que a igreja considera inspirados pelo Espírito Santo e dignos de compor a Bíblia oficial. Dessa forma, os apócrifos foram relegados à marginalidade, mas nem por isso, deixaram de ser fonte de inspiração para a construção da legenda da Virgem Maria, bem como para a iconografia cristã como um todo.

¹⁵TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos II**: Os Proscritos da Bíblia. São Paulo: Editora Mercury, 1992, p. 319.



*Assunção da Virgem Maria.*¹⁶ Percebe-se claramente que os ideólogos do cristianismo serviram-se dos textos apócrifos para justificar a importância do culto mariano, a divindade da Virgem e a sua participação no processo de Redenção da humanidade.

Capitel Coríntio (Ordem Coríntia):

Como mencionamos anteriormente, a cúpula pintada no teto da capela-mor da Igreja do Rosário foi composta por oito colunas, melhor dizendo, oito pares de colunas, muito possivelmente, coroadas por capitéis coríntios, já que não são dóricos, jônicos ou compósitos. A ordem coríntia era considerada a mais bela de todas as ordens arquitetônicas e procurava reproduzir a beleza virginal feminina, portanto, uma alusão à Virgem Maria. O tratadista da arquitetura Sebastiano Serlio (1475-1554) adaptou a tipologia dos templos pagãos descritos na obra de Vitruvius (*De Architectura*, séc. I a.C.) aos templos cristãos, concebendo um novo significado.¹⁷ O simbolismo das ordens arquitetônicas foi amplamente difundido no séc. XVI¹⁸ e o autor bolonhês recomendou no livro IV de seu tratado que, quando a ordem arquitetônica fosse utilizada na construção de um templo, que este fosse primeiramente consagrado à Virgem Santíssima mãe de Jesus. Em seguida, acrescentou que após a "sereníssima Senhora", a ordem coríntia poderia ser dedicada aos santos (e santas) que tenham vivido castamente. Poderiam ser aplicadas, inclusive, nos mosteiros de monjas que tenham prometido uma vida virginal.¹⁹

¹⁶ VARAZZE. **Legenda Áurea**, 2011, p.657.

¹⁷SILVA, Mateus. **Ler os edifícios, apreciar os livros: relações entre a tratadística e a produção arquitetônica no período moderno**. In: Anais do II Encontro do Grupo de Estudo e Trabalho em História e Linguagem. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012, pdf, p. 5.

¹⁸ BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 171.

¹⁹ BOLÓNES, **Sebastiã Serlio. Tercero y Quarto Libro de Architectura**: Em los quales se trata de las maneras de como se puede adornar los edificios có los exemplos delas antiguidades. Toledo: em casa de Ivan de Ayala, 1563, pdf, p. 253 e 254.



Além disso, o capitel da ordem coríntia caracteriza-se pela decoração com folhas de acanto. O seu significado tem origem nos espinhos dessa planta. Na arquitetura funerária antiga, "o acanto era usado para indicar que as provações da vida e da morte, simbolizada pelos espinhos da planta, haviam sido vencidas"²⁰. Sendo assim, a interpretação cristã da ordem arquitetônica associada ao simbolismo da folha de acanto representa perfeitamente a Virgem do Rosário. Quando relacionamos o conteúdo acima mencionado com os receptores da obra de arte, entendemos que a Virgem padroeira dos escravos representa a proteção contra as adversidades da vida e da morte e a vitória de todos aqueles que, com devoção, invocarem o seu nome. Veremos adiante como o cativo foi transformado em Glória e o Rosário, em instrumento de proteção e de vitória.

35

A Rosácea:

Para finalizar a interpretação iconográfica dos elementos arquitetônicos, note-se que o pintor representou, no centro da arquitetura pintada, um óculo aberto para o céu, onde se encontra a visão celestial delimitada por uma forma octogonal circular polilobulada, uma sucessão de segmentos côncavos (Fig. 4). O lóbulo é parte do círculo empregado como ornamento no desenho das rosáceas, figura simétrica que faz analogia a uma rosa desabrochada, possivelmente, uma alusão à Virgem Maria. A

²⁰CHEVALIER / CHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos**, 2015, p. 10.



Fig. 4: Pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2020).

invocação *Rosa Mystica*, presente na *Letania Lauretana*²¹, relaciona a Virgem com a rosa por ter todas as qualidades da flor que é Rainha de todas as flores. A rosa é símbolo da Pureza Virginal e Maria conservou a sua pureza imaculada antes do parto, no parto e depois do parto.²²

Na arquitetura românica e, sobretudo, gótica, as rosáceas foram empregadas como elementos ornamentais nas catedrais, permitindo a entrada da luz que ilumina o templo. O seu significado simbólico corresponde à conexão com o espaço sagrado.²³ No início, apresentavam um pequeno formato e geralmente eram colocados nas paredes laterais da nave apenas para arejar e clarear o ambiente, mas, a partir do século XIII, o diâmetro e a complexidade decorativa desses elementos arquitetônicos ampliaram-se e passaram a ocupar as fachadas e as paredes laterais do transepto.²⁴ Observe-se, nas imagens abaixo, dois exemplos de rosáceas colocadas nas fachadas de templos românicos: a Sé Catedral do Porto, em Portugal, e a igreja de São Domingos de Soria, em Espanha (Fig. 5a e 5b). Note-se, ainda, a visão interior da rosácea da Sé do Porto e da catedral gótica de Chartres, em França, decoradas com vitrais coloridos e representando, no centro, a imagem de Maria e da Virgem com o Menino, respectivamente (Fig. 6a e 6b).

²¹ DORNN, Francisco Xavier. **Letania Lauretana de La Virgen Santissima**: em cincuenta y ocho estampas, è ilustrada com devotas Meditaciones, y Oraciones, que compuso em Latin. Valencia: por la viuda de Joseph de Orga, M. DCC. LXVIII. Com las licencias necesarias.

²² DORNN. **Letania Lauretana de La Virgen Santissima**. M. DCC. LXVIII.

²³ CHEVALIER / CHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos**, 2015, p. 788-790.

²⁴ ESCUDERO, Lorenzo de La Plaza. **Dicionário Visual de Arquitetura**. Lisboa: Quimera, 2014, p. 508.



Fig. 5a: detalhe da fachada da Sé catedral do Porto, Portugal.

Fig. 5b: detalhe da fachada da igreja de São Domingos de Soria, Espanha.

37

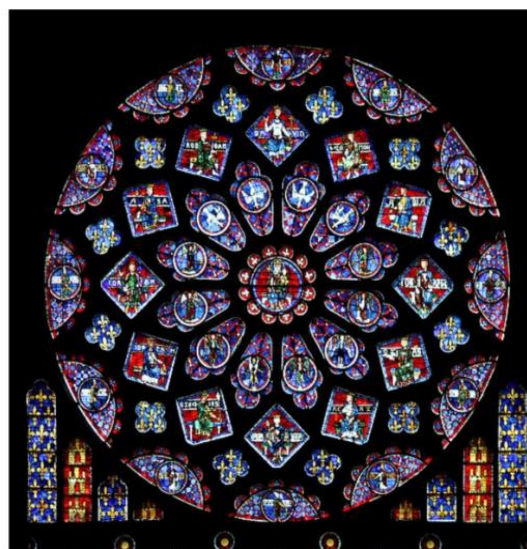
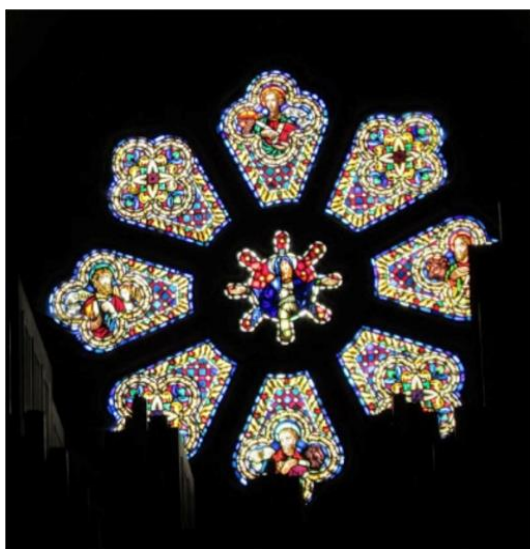


Fig. 6a: detalhe interior da rosácea da Sé catedral do Porto, Portugal.

Fig. 6b: detalhe interior da rosácea da Catedral de Chartres, França.



Não podemos afirmar que o óculo aberto para o céu da pintura de forro da igreja do Rosário deriva de uma arquitetura românica ou gótica, porém, é possível conjecturar que o desenho polilobulado do entablamento faz uma citação, ainda que sutilmente, à rosácea. Neste sentido, pergunta-se: será que o artista se serviu de uma forma empregada nas arquiteturas com o intuito de evocar a Virgem Maria? Se nossa interpretação iconográfica estiver correta, lançamos a hipótese de que a Virgem do Rosário foi associada à imagem de uma rosa que se abre e revela o Mistério. Qual é o mistério revelado por Maria? A Virgem trouxe ao mundo o menino Jesus, que tem uma missão a ser cumprida: transmitir aos irmãos do rosário pretos a mensagem da redenção e a conquista da liberdade espiritual. Observe a estampa flamenga que ilustra Cristo emergindo de uma rosa (Fig. 7). O texto inscrito na gravura diz o seguinte: "Como a flor entre as rosas em dias primaveris, Jesus, florzinha do céu, menininho cingido por rosa Vermelha, a quem o espinheiro da rosa emparelhada agrada e deve agradar".²⁵ Esta imagem extraordinária nos diz que a rosa aberta traz ao mundo o Menino, abençoando e anunciando dias de esperança – o renascimento.

Sabe-se que Maria atuou junto com Jesus no processo de salvação da humanidade, essa é uma das virtudes da Virgem, a de corredentora. Como se disse, a rosa não é símbolo exclusivo de Maria, mas simboliza o Cristo e a Virgem: as rosas brancas representam a pureza da mãe de Deus e as vermelhas, o sangue



Fig. 7: A criança de Cristo brota de uma rosa. Wierix. Antuérpia, 1550-1650. Fonte: Rijksmuseum.

²⁵ Tradução de Raimundo Carvalho, professor de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo, desde 1993.



derramado pelo seu Filho.²⁶ Na *Letania Lauretana da Santíssima Virgem* de Francisco Xavier Dornn²⁷, a Virgem é invocada como a Redentora do Mundo, ao lado de seu Filho. A participação de Maria nesse título se deve ao fato de ter dado a luz ao Redentor e, também, por livrar muitos pecadores da "morte eterna"²⁸ mediante a sua intercessão, conduzindo-os, portanto, à "liberdade eterna".²⁹

No *Sermão XXVII* da série *Maria Rosa Mystica*, P. Antônio Vieira fala diretamente aos negros cativos, os "Irmãos do Rosário Pretos", e identifica a rosa como o símbolo dos homens livres. "Apaguem a marca do demônio, que é marca de cativos, e ponham em seu lugar a marca do Rosário, que é a marca de livres. E se quereis saber qual é a figura desta marca, digo que é uma rosa",³⁰ símbolo da liberdade. Como mencionado anteriormente, para associar a imagem da Virgem com os santos mártires e reforçar a sua santidade, os teólogos do cristianismo criaram um paralelo entre a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem. Cristo teria sido crucificado fisicamente e sua mãe, espiritualmente.³¹ A literatura religiosa e a história das imagens deixa claro o significado da rosa e sua associação com os redentores, a Virgem e o Menino. Vejamos agora a origem da devoção ao santo rosário e o desenvolvimento de sua iconografia.

O Rosário:

Na história da devoção mariana, o tipo iconográfico da Senhora do Rosário corresponde à Virgem Protetora. Na verdade, a devoção ao Rosário é um desdobramento da adoração à Virgem

²⁶ RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristian*, 2008.

²⁷ DORN. *Letania Lauretana de La Virgen Santissima*, M. DCC. LXVIII.

²⁸ DORN. *Letania Lauretana de La Virgen Santissima*, M. DCC. LXVIII.

²⁹ VIEIRA, P. Antônio. *Sermão XXVII da série Maria Rosa Mística*, séc. XVII. Disponível em: <http://textosdefilosofiabrasileira.blogspot.com.br/2012/11/sermao-xxvii-da-serie-maria-rosa.html>. Acesso em: 11 de jul. 2020, p. 2.

³⁰ _____. *Sermão XXVII*, séc. XVII, p.10.

³¹ RÉAU. *Iconografia del arte Cristiano: Iconografia de la Biblia*, 2008.



da Misericórdia, que cobre os suplicantes com o seu manto. Trata-se de uma das devoções mais populares do final da Idade Média, disputada por muitas ordens monásticas, entre elas, os Dominicanos, que foi fundada por São Domingos de Gusmão (1170-1221) em 1215.³² Theodoor Galle (1571-1633), produziu uma série de estampas intitulada *Vida e Milagres de São Domingos* (1611), na qual o artista registrou as duas iconografias da devoção dominicana: a visão da Virgem da Misericórdia e a revelação da Virgem do Rosário (Fig. 8a e 8b). Observe que na estampa da Misericórdia, a Virgem imaculada, em pé sobre uma lua crescente, abre o seu manto para acolher os membros da ordem religiosa dos dominicanos, configurando o seguinte tipo iconográfico: "protetora de uma coletividade".³³ Na estampa da direita, o manto protetor foi substituído pelo rosário, confiado a São Domingos pelas mãos da mãe de Deus. Note-se que o fundador da Ordem dos Pregadores foi reproduzido, na parte de baixo e à esquerda da imagem, pregando a fé católica para uma multidão, ou seja, a proteção da Virgem se estende a todos aqueles que se converterem ao cristianismo e adotarem a devoção ao santo rosário como prática religiosa.

Fig. 8a: Visão de São Domingos. Ilustração da série *Vida e Milagres de São Domingos*. Theodoor Galle, 1611.

Fig. 8b: Visão da Virgem Maria entregando um Rosário a São Domingos. Ilustração da série *Vida e Milagres de São Domingos*. Theodoor Galle, 1611. Fonte: Rijksmuseum.



³² _____. *Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia*, 2008, p. 121 a 130.

³³ _____. *Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia*, 2008, p.126.



Fig. 9: Detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Percebe-se que no decurso da devoção dominicana, o rosário tornou-se símbolo de proteção e atributo da Ordem dos Dominicanos, responsável pela instituição e difusão do culto ao santo rosário e pela propagação da biografia da Virgem Maria como modelo de vida a ser imitado. Na visão celestial da pintura da igreja do Rosário de Tiradentes, o artista reproduziu o instante exato em que Nossa Senhora oferece o rosário a São Domingos de Gusmão, provavelmente, uma citação à visão que o beato tivera durante um ato de oração, quando pregava para os albigenses, em Albi, no sudoeste da França (Fig. 9).³⁴ No entanto, essa revelação de Domingos não consta na sua legenda, ela foi atribuída ao santo após a sua morte, em 1470, pelo teólogo dominicano Alain de La Roche, que instituiu a devoção ao Santo Rosário. Até essa data, os dominicanos eram devotos da Virgem da Misericórdia, padroeira da Ordem dos Pregadores, como relata a sua legenda. Portanto, antes de 1470, não existiu representação alguma da Virgem do Rosário.

Em 1475, o prior dos dominicanos de Colônia, na Alemanha, fundou a primeira Confraria do Rosário cuja aprovação ocorreu apenas em 1478 por uma bula papal.³⁵ Observe a gravura em que o pregador bretão se ajoelha diante da Virgem com o Menino num ato de devoção. O teólogo porta um rosário na cintura e segura com a mão esquerda o estandarte da Confraria, onde se vê a imagem de Nossa Senhora do Rosário (Fig. 10 a).

³⁴ RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Tome III, 1. Millwood, N.Y: Kraus Reprint, 1983, p. 391-398

³⁵ RÉAU. *Iconographie de L'Art Chrétien, Tomo III*. 1983, p. 391-398.



No dia 07 de outubro de 1571, o Papa atribuiu a vitória da batalha de Lepanto à invocação ao Rosário. Após o combate, foi instituída a Festa de Nossa Senhora da Vitória por Pio V, que teve o seu nome substituído para Festa de Nossa Senhora do Rosário pelo seu sucessor, o Papa Gregório XIII, reconhecendo o rosário como um importante instrumento da vitória contra o inimigo.³⁶ O gravador flamengo Theodoor Galle, o mesmo autor da série de estampas mencionadas acima, ilustrou o milagre da Batalha de Lepanto (Fig. 10b) num outro conjunto intitulado *Os quinze milagres do Rosário* (1610). Percebe-se que, no primeiro plano, o artista reproduziu o momento anterior à batalha, a procissão realizada em homenagem a Maria do Rosário, cuja imagem aparece em dois formatos: inscrita no estandarte da confraria, de forma equivalente à bandeira representada na gravura em que Alain de La Roche ajoelha-se diante da Virgem com o Menino (Fig. 10a), e em forma de escultura, colocada sobre um andor, coberta de rosas, com o menino Jesus no colo e um rosário na mão direita. No plano de fundo, ele representou a batalha naval e a aparição da Virgem entre as nuvens do céu, personificando o milagre do rosário: a vitória contra as tropas otomanas.

No que diz respeito ao objeto, o rosário de Nossa Senhora, o instrumento de salvaguarda é uma espécie de "Coroa de Rosas de Nossa Senhora", uma série de contas que eram representadas por flores brancas e vermelhas; com as brancas os fiéis rezavam a Ave Maria; e, com as vermelhas, o Pai Nosso. Com o tempo, as rosas foram substituídas por pequenas esferas

³⁶ MEGALE, Nilza Botelho. **112 Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, folclore e iconografia.** Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 337.



Fig. 10a: Madonna e criança adorada por Alanus de Rupe, Antuérpia, Hendrik Snyers, 1635-1644.

Fig. 10b: Milagre da Batalha de Lepanto. Ilustração da série *Quinze milagres do rosário*. Theodoor Galle, 1610. Fonte: Rijksmuseum.



Fig. 11: Goswijn van der Weyden. Os quinze mistérios e a Virgem do Rosário. c. 1515-20. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

constituindo o que, hoje, conhecemos como sendo o terço.³⁷ O rosário original corresponde a cento e cinquenta Ave Marias, o atual é um terço do rosário e apresenta cinquenta Ave Marias; cada terço representa a contemplação de um mistério e cada dezena, uma passagem bíblica referente ao mistério contemplado, quer dizer, as narrativas religiosas da vida de Cristo e da Virgem Maria denominados de mistérios Gozosos (Vida), Dolorosos (Paixão) e Gloriosos (Gloria).

O retábulo em miniatura representa integralmente a devoção ao Santo Rosário, quer dizer, a oração, a meditação dos mistérios e o milagre concedido ao suplicante (Fig. 11). Observe, no registro superior, as narrativas visuais relativas aos mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos. Na parte inferior, o pintor holandês ilustrou o milagre que salvou o homem da morte e, à esquerda, representou São Domingos de Gusmão e alguns membros da corte reproduzida ao fundo: o Palácio Coudenberg em Bruxelas, sugerindo que a imagem foi encomendada por um membro da corte dos

³⁷RÉAU. *Iconografia del arte Cristiano*, 2008, p. 129.

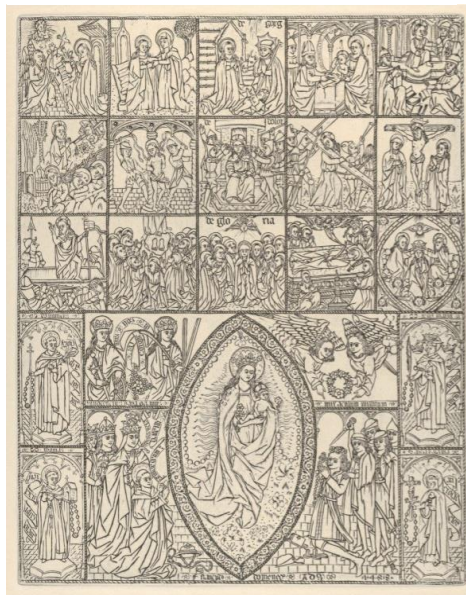


Habsburgos.³⁸ Note-se, no centro do retábulo, a presença da Virgem com o menino Jesus sobre um altar, ambos envolvidos por uma coroa de rosas brancas e vermelhas, símbolos da Virgem e de Jesus, a Redentora e o Redentor, respectivamente.

Esse tipo iconográfico em que as narrativas religiosas referentes aos mistérios do rosário são narradas junto à representação da Virgem com o Menino, um membro da Ordem dos Dominicanos e os devotos (os doadores) foi amplamente difundido por meio de gravuras, como se pode ver nos exemplos expostos acima (Fig. 12a e 12b): as estampas do gravador dominicano Francisco Doménech (1460-1494), em 1488, e do artista italiano Antonio Tempesta (1555-1630), em 1590. Inclusive, a placa original em cobre da primeira gravura (Fig. 12a), localizada na Biblioteca Real da Bélgica, em Bruxelas, pode ter sido a fonte de referência para o pintor do retábulo (Fig. 11). Detenha-se no detalhe do homem com a espada na mão e do suplicante de joelhos em oração, reproduzido à direita da Virgem com o Menino. A composição é muito semelhante à imagem gravada. Perceba também, à esquerda da gravura, a figura de São Domingos acompanhada de três homens vestidos como cortesãos, a imagem equivale-se à pintura do retábulo em miniatura.³⁹

Fig. 12a: Os quinze mistérios e a Virgem do Rosário. Francisco Doménech, 1488. Fonte: Metropolitan Museum of Art.

Fig. 12b: Maria com Criança no trono com São Domingos e Santa Catarina de Siena, Antonio Tempesta, depois de Nicolas Beatrixet, 1590. Fonte: Rijksmuseum.



³⁸ Coleção Metropolitan Museum of Art.

³⁹ Gostaria de assinalar que o forro da nave da capela do Rosário de Tiradentes, composto por dezoito caixotões, foi decorado com os 15 Mistérios do Rosário e 3 invocações à santíssima Virgem, cerca de quarenta e cinco anos após a pintura de forro da capela-mor, a pintura em análise, complementando o programa iconográfico da igreja. Sobre a obra, consultar: GIOVANNINI, Luciana Braga. **Os Mistérios do Rosário: Visão, Contemplação e Invocação**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São João del-Rei, 2017.



Fig. 13: detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Como mencionamos anteriormente, o tipo iconográfico escolhido para decorar o forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes corresponde à representação da Virgem Maria com o menino Jesus entregando o Rosário para o fundador da Ordem dos Dominicanos, ao lado de São Francisco de Assis (Fig. 13). Entretanto, enquanto ela entrega o rosário para São Domingos de Gusmão, o menino Jesus fixa os olhos no observador oferecendo-lhe o instrumento de proteção. Como se pode ver, a devoção ao



Santo Rosário é proposta ao fiel pelas mãos do próprio menino Deus, que deixa claro a recomendação do culto como o caminho para a Redenção, conselho reforçado pela sua postura, de pé sobre um globo, que simboliza o poder ilimitado do Salvador.⁴⁰ Ao mesmo tempo em que revela a sua autoridade, a figura do Jesus menino representa a esperança, a fé e a confiança na promessa. Há, inclusive, um sentimento de cumplicidade e melancolia entre os personagens: a Mãe envolve o Menino com o braço direito numa atitude carinhosa de quem compartilha com o Filho a sua missão, reforçando o seu papel de Redentora.

Essa partilha entre Mãe e Filho também foi amplamente difundida por meio das gravuras impressas que propagaram a devoção ao santo rosário (Fig. 14a, 14b e 14c). Note-se, nos exemplares abaixo, o rosário sendo oferecido aos devotos pelas mãos da Virgem e do Menino, que podem ser representados sozinhos entre as nuvens (Fig. 14c) ou na presença de devotos e figuras religiosas (Fig. 14a e 14b). Normalmente, os

46



Fig. 14a: Maria com Criança no trono, São Domingos e Santa Catarina de Siena. Antonio Tempesta, depois de Nicolas Beatrixet, 1590. Fonte: Rijksmuseum.

Fig. 14b: Maria do Rosário com São Domingos e Santa Catarina de Siena, anônimo, 1615-1664. Fonte: Rijksmuseum.

Fig. 14c: A Virgem e o infante Cristo entre nuvens e anjos segurando nas mãos um rosário. Lorenzo Loli, c. 1630-1660. Fonte: Metropolitan Museum of Art.

⁴⁰ CHEVALIER / CHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos**, 2015, p. 474.



receptores do rosário são membros da Ordem dos Dominicanos, como São Domingos de Gusmão e Santa Catarina de Siena, mas outros personagens também foram retratados, como Santo Antônio, São Jerônimo e São Francisco de Assis. Nesse ambiente devocional, os santos são os intermediários entre os seres celestiais e os piedosos.

A composição piramidal que unifica o grupo figurativo da Virgem e o Menino aos santos Domingos e Francisco na pintura de Tiradentes assemelha-se às duas primeiras gravuras, entretanto, uma particularidade da pintura do Rosário a aproxima da gravura aberta pelo artista bolonhês Lorenzo Loli (1612-1691): o olhar do Menino voltado para o observador. É interessante observar que essa disposição triangular das figuras nos remete imediatamente à *Sacra conversazione*, uma expressão italiana que intitula as representações da Virgem com o Menino e Santos dispostos no mesmo espaço. Esse tipo de representação tem origem na Itália na primeira metade do século XV e exprime uma espécie de conversa sagrada.⁴¹

Como nos dizem as imagens, a contemplação e a invocação dos mistérios são essenciais no processo da Salvação, pois, ao invocar a presença do santo de devoção, o fiel suplica proteção e perdão, conquistando a graça por meio da misericordiosa Virgem Maria. A prática do rosário tornou-se um poderoso instrumento contra as adversidades, "carregar o rosário e recitar o terço passava por ser uma arma poderosa para aqueles que acreditavam na eficácia daquela prática".⁴² Dessa forma, ele representou um objeto simbólico de proteção e de culto utilizado em diversos rituais como é o caso dos funerais onde os fiéis rezam o terço pela salvação do morto. No Brasil, a devoção ao Santo Rosário corresponde a uma

⁴¹ SILVA, Jorge Henrique Pais da. /CALADO, Margarida. **Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura**. Lisboa: Presença, 2005, p. 325.

⁴²BORGES, Célia Maia. **Escravos e libertos nas irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX**. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 135.



forma de catequese popular trazida pelos missionários responsáveis pela evangelização dos gentios, especialmente os dominicanos e franciscanos. Os negros que aportaram na capitania de Minas Gerais, provenientes de Angola e do Congo, eram devotos da Rainha do Rosário, pois foram catequizados pelos dominicanos durante a colonização portuguesa e adotaram a Virgem como protetora. Em Minas Gerais, as irmandades se responsabilizaram pela instrução religiosa dos negros e as Confrarias do Rosário se disseminaram pela região mineradora agregando, em seu templo, as principais devoções negras.

48 Complementando o discurso imagético que circulava entre os artistas e as irmandades do Rosário, o *Sermão XXVII da série Maria Rosa Mística* de P. Antônio Vieira promete aos negros, africanos e seus descendentes, uma carta de alforria. No entanto, é preciso ter em mente que a liberdade prometida pelo padre jesuíta é espiritual e não material. Nota-se no seu discurso a clara intenção de induzir os irmãos do rosário pretos à conformidade da escravidão: "[...] A vossa Irmandade da Senhora do Rosário vos promete a todos uma carta de alforria com que não só gozeis da liberdade eterna na segunda transmigração da outra vida, mas também vos livres nesta do maior cativo da primeira" ⁴³. A transmigração da segunda vida é a vida após a morte: "o desterro deste mundo para a pátria do céu";⁴⁴ a transmigração da primeira vida correlaciona com a migração dos povos da África para a América Portuguesa.

⁴³ VIEIRA, P. António. **Sermão XXVII**, séc. XVII, p. 2 e 3.

⁴⁴ _____. P. António. **Sermão XXVII**, séc. XVII, p. 3.



No pensamento de Vieira, quando os negros vieram para a América, tiveram a graça de conhecer os mistérios de Cristo através do Santo Rosário, livrando-se de sua condição de gentios e libertando-se do cativo da alma, a pior escravidão que o homem pode se submeter. O cativo da alma é pior que o cativo do corpo. O homem pode, nesta vida, libertar-se do cativo da alma – do demônio e do pecado – através da oração e devoção ao Santo Rosário e, desta forma, preparar-se para a vida eterna na segunda transmigração. Neste caso, o cativo do corpo representa justamente a preparação para a segunda transmigração. É preciso deixar claro que o discurso de P. Vieira glorifica a escravidão do corpo físico ao transformar o cativo em milagre – o milagre do Rosário –, que possibilitou aos cativos o conhecimento dos seus Mistérios, isto é, o caminho para a Glória de Deus e a "Liberdade Eterna". Portanto, a devoção ao Santo Rosário e à Virgem do Rosário representa a Carta de Alforria para os irmãos pretos e a rosa o selo da referida carta.

“Por isso foi necessário que o Filho de Deus se fizesse homem, e morresse em uma cruz, para que com o preço infinito de seu sangue pudesse resgatar e resgatasse as almas do cativo do demônio e do pecado. E deste cativo tão dificultoso, e tão temeroso, e tão imenso é que eu vos prometo a carta de alforria pela devoção do Rosário da Mãe do mesmo Deus”.⁴⁵

Por fim, o padre jesuíta convence os irmãos da importância da devoção: o cativo que é liberto passa a ser cativo do libertador e a ele deve a obrigação da sua devoção. "Cativem-se para se libertarem e façam-se escravos da Senhora do Rosário para não serem escravos do demônio, se ainda o são, ou para se conservarem livres, se já estão fora do cativo".⁴⁶ Diante do milagre, os negros

⁴⁵ _____. P. António. **Sermão XXVII**, séc. XVII, p. 8.

⁴⁶ _____. P. António. **Sermão XXVII**, séc. XVII, p. 10.



cativos devem obrigação à misericordiosa Senhora e, portanto, devem ser devotos do Santo Rosário.

Domingos de Gusmão e Francisco de Assis:

Na pintura da capela-mor do Rosário de Tiradentes, São Domingos foi representado vestindo o hábito da Ordem dos Dominicanos: túnica branca e capa preta, símbolos da pureza e da austeridade, respectivamente.⁴⁷ A sua trajetória constitui a chave de leitura para a iconografia da pintura da Igreja do Rosário de Tiradentes e o segredo está no gesto, que simboliza a oração. Para construir a imagem do santo, é possível que o artista tenha interpretado os emblemas e as alegorias de Cesare Ripa⁴⁸: a gravura denominada "Oração" representada por uma figura de joelhos, braços abertos e olhos voltados para o céu (Fig. 15a e 15b).⁴⁹

No caso específico da pintura do Rosário de Tiradentes, o santo tem o olhar direcionado para a Virgem e as palmas das mãos voltadas para o chão. Os santos denominados confessores não derramaram seu sangue em nome da fé como os mártires fizeram, no entanto, tornaram-se exemplo de vida a partir da prática religiosa. Argan descreve os confessores como aqueles que atuam como intermediários e advogados entre a "vida terrena e o caminho do céu". Dessa forma, a Igreja fixa a nova iconografia dos santos: "Olhos no



Fig. 15a: detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Fig. 15b: Iconologia, Cesare Ripa, 1643.

⁴⁷RÉAU. *Iconographie de L'Art Chrétien. Tome III*, 1983, p. 391-398

⁴⁸Cesare Ripa foi um escritor italiano do séc. XVI. Publicou uma coleção de emblemas e alegorias em 1593, obra que influenciou a produção artística de poetas, pintores e escultores. As gravuras de Cesare Ripa tiveram inúmeras edições, hoje dispostas para download na internet. Constituíram fonte de referência e inspiração para os artistas dos séc. XVI ao XIX.

⁴⁹RIPA, Cesare; BAUDOIN, Jean [Hrsg.]. *Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievr Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines* (Band 1). A Paris: Avec Privilege DV Ror, M.DC.XLIII, p. 129.

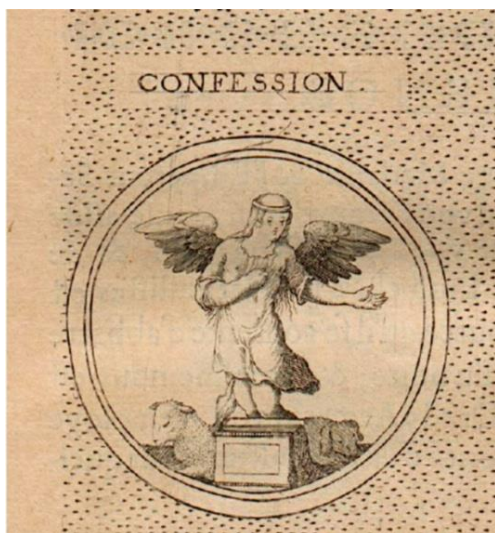


Fig. 16a: detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Fig. 16b: Iconologia, Cesare Ripa, 1643.

céu, as palmas das mãos abertas e voltadas para a terra, os santos invocam as graças e as distribuem entre os fiéis ou suplicam a Deus que acolha as suas preces".⁵⁰ A partir dessas reflexões, acreditamos que a figura de São Domingos representa Oração e Devoção, duas práticas sugeridas como recurso para a conquista da vida eterna.

Do mesmo modo que Domingos de Gusmão, o gesto de Francisco de Assis constitui o ponto crucial para a iconografia e é bem possível que a imagem também se refira a uma releitura das alegorias de Cesare Ripa⁵¹ que representa o ato de confissão (Fig. 16a e 16b). Francisco encontra-se de joelhos, com os olhos fechados, a cabeça baixa e uma das mãos no peito, sinal de arrependimento e penitência. Na Idade Média, para se livrar da culpa, os santos golpeavam o peito com uma pedra.⁵² Ademais, o santo tem diante de si um livro e uma cruz, que representa a meditação dos evangelhos e a contemplação da vida e do sacrifício de Cristo. Enquanto os dominicanos apresentam o Santo Rosário como caminho para a salvação, os Franciscanos possuem a confissão como recurso para a remissão dos pecados e a redenção da alma. O compromisso e a importância da confissão para Francisco é relatado em várias passagens de suas Legendas como uma prática para o perdão dos pecados e a conquista da vida eterna. O frade dizia que os homens deveriam se confessar todos os dias para conquistarem a pureza da alma. Desse modo, supomos que a iconografia de São Francisco, na pintura da igreja do Rosário, representa a Meditação e a Confissão.

As Ordens dos Dominicanos e Franciscanos caracterizam um tipo de congregação mendicante que se diferenciam das monásticas exatamente por recusarem a clausura dos mosteiros medievais, eles

⁵⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 103.

⁵¹RIPA. **Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievs Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyerogliphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines**, M.DC.XLIII, p. 129.

⁵² RÉAU. **Iconografía del arte Cristiano: Introducción general**, 2008, p. 269.



viviam em conventos instalados nas cidades. Os seguidores de Domingos e de Francisco pregavam entre os leigos e foram os responsáveis pela aproximação da Igreja às camadas mais populares da sociedade. Para se comunicar com o povo iletrado, recorriam à linguagem popular e às tradicionais lendas e anedotas em substituição às narrativas teológicas. Fundadas no séc. XIII, desde o início, apresentaram divergências quanto à prática cristã: os Pregadores exigiam a instrução teológica de seus membros; enquanto os Frades Menores se pautavam no Evangelho como único livro de orientação para a prática apostólica.⁵³ Os Dominicanos defendiam a pregação e a oração como instrumento fundamental para o combate às heresias e a conversão dos fiéis; enquanto os Franciscanos acreditavam na evangelização e na vida missionária baseada na experiência apostólica. Além das divergências práticas, as duas ordens rivalizavam a devoção à Santíssima Virgem: enquanto os franciscanos patrocinavam a devoção à Imaculada Conceção, os dominicanos fundaram o culto à Senhora do Rosário.⁵⁴

Diante disso, qual a razão para os dois santos comporem uma mesma iconografia? Depois da Reforma, o catolicismo moderno retomou algumas tradições cristãs da Idade Média e inaugurou "uma nova era mariana".⁵⁵ Sendo assim, a arte da Contrarreforma recuperou as antigas virtudes da Virgem Maria e apropriou-se das qualidades dos santos combatentes para lutar contra as heresias e converter os gentios ao

⁵³ DINIZ, Adilene M. César de Almeida. **Francisco e Domingos**: uma iconografia comum de dois santos fundadores – séc. XVI-XVII. In: Anais do I Encontro de Pesquisadores do PPGA / RJ: [Des] Limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidade. Rio de Janeiro, RJ, UERJ/UFF/UFRP, 2010. p. 342-353.

⁵⁴ RÉAU. **Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia**, 2008, p. 65.

⁵⁵ _____. **Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia**, 2008, p. 75.



cristianismo, reunindo as duas práticas religiosas. Essa foi, muito possivelmente, a principal razão para a presença dos frades associados à Virgem do Rosário em uma mesma iconografia: combater as heresias, sugerir uma conduta de vida e uma prática religiosa fundamentada nos dogmas da igreja católica. Para libertar os homens do cativo espiritual, a Irmandade do Rosário de Tiradentes associou à imagem da Virgem com o Menino – Redentor e corredentora – os dois santos salvadores – Francisco de Assis e Domingos de Gusmão.

A Raiz

Há um pequeno detalhe da pintura que acreditamos ter um significado relevante para a compreensão da mensagem: um galho, que pode ser também uma raiz, localizada na parte inferior da cena, entre os dois santos (Fig. 17). O que pode significar esse elemento na obra? Em uma passagem do Antigo Testamento, o Rei Nabucodonosor teve um sonho que ele mesmo não conseguiu entender. Recorreu a todos os sábios da Babilônia para desvendar o mistério, mas nenhum deles conseguiu, até o momento em que apareceu o profeta Daniel. O sonho relatado pelo Rei diz que havia uma árvore no centro da terra que cresceu e tornou-se muito poderosa até que uma voz, vinda do céu, ordenou o seguinte:

“[...] Derrubai a árvore, cortai seus ramos, Arrancai suas folhas, jogai fora seus frutos, Fugam os animais do seu abrigo. E os pássaros deixem seus ramos. Mas fiquem na terra o toco e as raízes. [...] Que o Altíssimo é quem domina sobre o reino dos homens: Ele o concede a quem lhe apraz. E pode a ele exaltar o mais humilde dos homens!” (Daniel 4, 7-14).⁵⁶

⁵⁶ BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 1v. (Daniel 4, 7-14).



Fig. 17: detalhe da pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Anônimo, c. 1775. Fonte: Luciana Giovannini (2015).

Daniel⁵⁷ interpretou o sonho de Nabucodonosor da seguinte maneira:

“Quanto a ordem de deixar o toco e as raízes da árvore, ela significa que o teu reino será preservado para ti até que hajas reconhecido que os Céus é que detêm o domínio de tudo. Eis porque, ó rei, aceita o meu conselho: repara os teus pecados pelas obras de justiça e tuas iniquidades pela prática da misericórdia para com os pobres afim de que prolongue a tua segurança”. (Daniel 4, 23-24).⁵⁸

Será que os comitentes e o artista quiseram representar a raiz como símbolo da promessa da Ressurreição? Segundo o texto sagrado, o mau foi cortado, mas a raiz da árvore permaneceu como símbolo de uma vida que pode ser restaurada através do arrependimento e da misericórdia. Para tanto, só existe um caminho e ele está nas mãos do Altíssimo, ele é que tem o poder para perdoar e conceder a vida eterna. A passagem de Daniel pode ser associada

⁵⁷ De acordo com Louis Réau, o profeta Daniel é uma das prefigurações de Jesus Cristo.

⁵⁸ BÍBLIA. **A Bíblia de Jerusalém.** (Daniel 4, 23-24).



ao Novo Testamento quando João Batista propõe aos homens o arrependimento dos seus pecados para que possam ser batizados e diz que toda a árvore que der mau fruto será cortada: "O machado já está posto à raiz das árvores e toda árvore que não produzir bom fruto será cortada e lançada ao fogo".⁵⁹ Como já se disse, o batismo é uma das formas de renascimento. A árvore será cortada, mas a raiz será mantida como promessa de ressurreição a uma vida espiritual e eterna. Para o cristianismo, o homem pode ter uma existência mundana e cometer pecados, mas Deus é misericordioso e guarda a vida de todos aqueles que, arrependido das suas faltas, pedirem perdão.

55

Síntese iconológica

A quadratura e o conjunto figurativo – a Virgem e o Menino junto com os santos Domingos de Gusmão e Francisco de Assis – corresponde à iconografia da Salvação (Fig. 18). A pintura em perspectiva centralizada conduz o olhar do observador para o centro do espaço arquitetônico, local em que o artista representou a narrativa religiosa. Nesse sentido, a centralidade reforça a mensagem transmitida ao fiel, indicando a existência de um único caminho para a Glória de Deus. Note-se que o artista representou, no espaço celestial, o Redentor e a corredentora, responsáveis pela salvação da humanidade. E, no espaço terreno, os santos salvadores da Igreja, São Domingos de Gusmão e São Francisco de Assis, encarregados de combater às heresias e converter os gentios ao cristianismo.

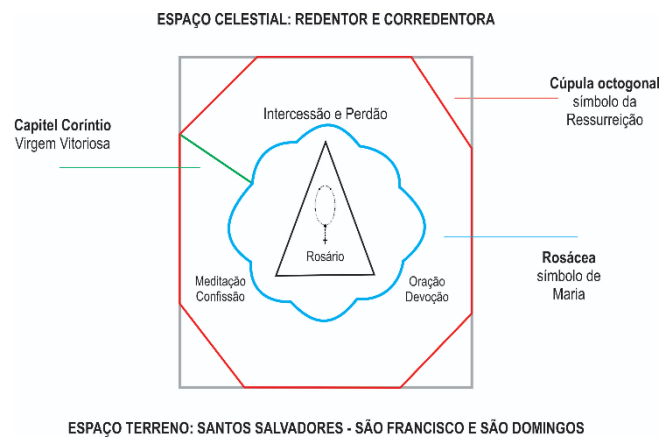


Fig.18: A iconografia da Salvação na pintura de forro da capela-mor da igreja do Rosário de Tiradentes, MG. Fonte: desenho da autora.

⁵⁹BÍBLIA.A Bíblia de Jerusalém. (Mateus 3,10).



Percebemos, por parte dos comitentes, o claro propósito de catequese. Os dois santos salvadores, associados à Virgem e ao Menino, fazem parte de um plano para combater as heresias, isto é, todas as práticas e crenças que contradizem os preceitos da igreja católica e que porventura venham desrespeitá-los. No cristianismo, a promessa da salvação é feita em vida, mas a sua conquista ocorre apenas após a morte. Contudo, até que o fiel esteja pronto para encontrar a Glória de Deus, existe um caminho a ser percorrido: (1) a fé incondicional em Cristo e na Virgem Maria, as duas pessoas capazes de interceder pelos homens diante de Deus Pai: Maria diante do Filho e o Filho diante do Pai; (2) a prática e a dedicação à doutrina católica: a oração e a devoção ao Santo Rosário e a Virgem Maria; (3) a meditação dos evangelhos e a confissão dos pecados.

Nesse ambiente devocional, a essência da ação religiosa consiste em embeber um complexo específico de símbolos – os seus princípios e o estilo de vida que recomendam – de uma autoridade persuasiva.⁶⁰ Dessa forma, a finalidade da obra de arte, muito provavelmente, consiste em impor a doutrina cristã aos membros da irmandade constituída, essencialmente, por pessoas de concepções culturais e religiosas distintas. Nesse processo de encontro entre culturas, acreditamos que a arte constituiu um instrumento de integração entre a Igreja e os irmãos do rosário, um projeto que pretendeu incorporar os negros ao culto católico.

Trata-se de uma iconografia ortodoxa, submetida às regras estabelecidas pelo Concílio de Trento e coerente com a proposta da Igreja da Contrarreforma. Não há nenhum sinal que represente uma interação cultural no campo da religiosidade, não há nenhum indício que revele uma fusão cultural e religiosa. A mesa administrativa da irmandade do Rosário pretendeu, através das imagens, sugerir uma

⁶⁰GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC (Livros Técnicos e Científicos, Editora S.A.), 1989, p. 101 a 141.



conduta de vida e convencer os irmãos do rosário a se conformarem com a escravidão. O pintor seguiu a proposta do comitente e empregou todos os recursos técnicos que dispunha para transmitir a mensagem e convencer os fiéis da autenticidade do tema.

Para finalizar, é importante ressaltar que a irmandade não apenas alertou os irmãos contra os pecados das heresias, mas procurou glorificar a Virgem Maria, celebrando as suas principais virtudes: a sua Divindade e o seu papel de Intercessora e Redentora. O símbolo devocional da Rainha do Rosário é a imagem da Virgem Vitoriosa e Protetora, aquela que acolhe os irmãos e os ajuda a vencer as provações da vida e da morte, transformando-as em Glória. Conforme o discurso cristão impresso na imagem, do mesmo modo que a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem foram transformadas em Glória, os açoites e as provações do cativo serão convertidos em Vitória. Finalmente, os filhos da Virgem do Rosário, assim como Jesus – a flor do céu –, renascerão de uma rosa vermelha, símbolo dos castigos corporais e da liberdade espiritual.

57

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: Ensaios sobre o barroco.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 1v.

BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOLOÑES, **Sebastiã Serlio. Tercero y Quarto Libro de Architectura: Em los quales se trata de las maneras de cuemo se puedé adornar los hedificios**



có los exemplos delas antiguidades. Toledo: em casa de Ivan de Ayala, 1563, pdf.

BORGES, Célia Maia. **Escravos e libertos nas irmandades do Rosário:** devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

CHEVALIER, Jean / CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio LTDA, 2015.

DINIZ, Adilene M. César de Almeida. **Francisco e Domingos:** uma iconografia comum de dois santos fundadores – séc. XVI-XVII. In: Anais do I Encontro de Pesquisadores do PPGA / RJ: [Des] Limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidade. Rio de Janeiro, RJ, UERJ/UFF/UFRRP, 2010.

DORNN, Francisco Xavier. **Letania Lauretana de La Virgen Santissima: em cincuenta y ocho estampas, è ilustrada com devotas Meditaciones, y Oraciones, que compuso em Latin.** Valencia: por laviuda de Joseph de Orga, M. DCC. LXVIII. Con las licencias necessárias.

ESCUADERO, Lorenzo de La Plaza. **Dicionário Visual de Arquitetura.** Lisboa: Quimera, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC (Livros Técnicos e Científicos, Editora S.A.), 1989.

HANI, Jean. **O Simbolismo do Templo Cristão.** Lisboa: Edições 70, 2007.

MEGALE, Nilza Botelho. **112 Invocações da Virgem Maria no Brasil:** história, folclore e iconografia. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum.** Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In: quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam. Romae. MDCXCIII. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.

RÉAU, Louis. **Iconographie de L'Art Chrétien.** Tome III, 1. Millwood, N.Y: Kraus Reprint, 1983.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano: Introducción general.** Barcelona: Ediciones Serbal, 2008.



RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano: Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento.** Barcelona: Ediciones Serbal, 2008, p. 60 e 61

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: Vidas de Santos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIPA, Cesare; BAUDOIN, Jean [Hrsg.]. **Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievs Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines** (Band 1).A Paris: Avec Privilege DV Ror, M.DC.XLIII.

SILVA, Jorge Henrique Pais da. /CALADO, Margarida. **Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura.** Lisboa: Presença, 2005.

SILVA, Mateus. **Ler os edifícios, apreciar os livros: relações entre a tratadística e a produção arquitetônica no período moderno.** In: Anais do II Encontro do Grupo de Estudo e Trabalho em História e Linguagem. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012, pdf.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos II: Os Proscritos da Bíblia.** São Paulo: Editora Mercuryo, 1992.

VIEIRA, P. António. **Sermão XXVII** da série Maria Rosa Mística, séc. XVII Disponível em: [<http://textosdefilosofiabrasileira.blogspot.com.br/2012/11/sermao-xxvii-da-serie-maria-rosa.html>]. Acesso em: 11 de jul. 2020.