

Espelho de virtudes: a narrativa do teto da igreja de São Bento (Bragança, Portugal)

Mara Raquel Rodrigues de Paula

FLUP/UP

raquelrodrix@yahoo.com.br

Ana Cristina Sousa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto - FLUP

CITCEM

accsousa@letras.up.pt

Resumo: A pintura do teto da nave da igreja de São Bento de Bragança é um dos mais suntuosos exemplos da pintura ilusionista dedicada à hagiografia beneditina em Portugal. O antigo templo, edificado em meados do século XVI, integrava um convento feminino e recebeu, ao longo de sua história, noviças que viviam em clausura sob a regra da Ordem de São Bento. Apesar do rico recheio da igreja, composto por uma considerável quantidade de obras de imaginária e talha, o legado mais impressionante do edifício é uma complexa pintura de perspectiva em óleo sobre madeira, executado em 1763, pelo pintor Manuel Caetano Fortuna. A obra adquire importância ainda maior por se tratar de um trabalho de quadratura, superando, em meados do século XVIII em Portugal, os tradicionais modelos dos tetos de caixotão e renovando o gosto artístico, em concordância com o espírito das práticas mais correntes do período. O objetivo deste ensaio é a análise iconográfica deste teto, relacionando seus elementos com a narrativa simbólica corrente do século XVIII, a fim de descortinar o complexo sistema propagandístico que se fazia presente no universo beneditino daquele período.

Palavras-chave: Pintura ilusionista, Ordem de São Bento, Iconografia, Bragança, Virtudes Cardeais / Alegorias dos Continentes

Introdução

O objetivo deste breve ensaio centra-se na análise iconográfica das pinturas do teto da igreja do antigo Mosteiro de São Bento em Bragança, no nordeste de Portugal. Este texto dá continuidade à investigação desenvolvida no âmbito do doutoramento em Estudos do Património da FLUP/UP, intitulado “*Diálogos Imagéticos. Iconografia beneditina em Portugal e a sua conexão com as fontes impressas da Idade Moderna*”, concluído no decorrer no primeiro semestre de 2023.

A tese em questão centrou-se na análise iconográfica de diversas manifestações artísticas - azulejaria, talha, imaginária e pintura - presentes em espaços ligados à Ordem Beneditina em Portugal, sobretudo nos antigos mosteiros, centrando-se naquelas produzidas entre finais do século XVII e o decorrer do século XVIII. Procuramos, no decurso do trabalho, demonstrar de que forma as imagens beneditinas foram utilizadas enquanto estratégia comunicacional da Ordem, assim como a maneira como as fontes impressas dessas mesmas obras foram transmitidas, interpretadas e influenciaram a arte e o pensamento daquele período.

Infelizmente, durante o processo de investigação e escrita, o trabalho mostrou-se bastante extenso, levando-nos a excluir, com muito pesar, alguns dos espaços e obras que inicialmente seriam incluídas na tese. Um desses espaços é justamente o teto da igreja de São Bento de Bragança que será abordado neste trabalho.

Igreja e antigo Mosteiro de São Bento de Bragança: notas históricas, descritivas e atribuições.

Localizada em Bragança, cidade do Nordeste de Portugal, a antiga igreja do convento feminino de São Bento é um arquétipo do património religioso do século XVIII, do país, com um interior riquíssimo ornamentado com imaginária, talha, azulejo, pintura e uma complexa e requintada pintura de quadratura no teto da nave.

Fundado em meados do século XVI, consta em escritura que em 1520 o núcleo inicial do mosteiro fora construído em terreno pertencente a Helena da Costa e sua filha, Maria Teixeira, damas da nobreza brigantina e benfeitoras da casa. Em 1589, outro documento atesta a transferência das religiosas do Mosteiro de Varão, da diocese do Porto, para o Mosteiro de São Bento de Bragança.¹ No decorrer de sua história, o mosteiro recebeu noviças que viviam em clausura sob a regra da Ordem de São Bento. Em 1834, na ocasião da extinção das Ordens Religiosas em Portugal, o convento, já bastante deteriorado, contava com apenas 3 monjas. Em 1852, com o falecimento da última das reclusas, os espólios mais valiosos da casa foram entregues ao Vigário Capitular de Bragança, João Pereira do Amaral Pimentel, que recebeu da antiga casa lâmpadas, 6 castiçais, 1 turíbulo e 1 purificador. Posteriormente, o edifício foi cedido para a instalação de repartições públicas. Em 1890, parte do coro foi demolido e as ossadas que ali se encontravam foram removidas. Não sabemos ao certo quando ocorreu o desaparecimento do edifício conventual. Atualmente, apenas a igreja permanece de pé. Hoje encontra-se fechada e em estado de abandono. Na ocasião em que estivemos ali, recebemos a visita de duas antigas frequentadoras da igreja, que se emocionaram com a surpresa de ver o antigo templo com as portas abertas, ao menos por um breve instante. Elas relataram que havia missa ali até

¹ AMARAL, Paula; NOÉ, Paula; SIPA (ed.). **Mosteiro de São Bento / Igreja de São Bento: SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico**, 2002 e 2008. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17282 [Consult. 16.6.2023].

a morte do último pároco, cerca de uma década atrás, e que desde então, nunca mais as portas foram abertas.

A igreja apresenta planta longitudinal composta por capela-mor, nave única, coro-alto e sacristia. Tal como é comum nas igrejas conventuais femininas o acesso é feito através de um portal lateral, emoldurado por duas pilastras de capitel jônico. O entablamento é coroado por um frontão curvilíneo ladeado por volutas, que enquadra, no seu interior, a figura de São Bento de Núrsia, fundador da Ordem beneditina.

Apesar do rico recheio da igreja, composto por uma considerável quantidade de obras de imaginária e talha, o mais impressionante ao entrarmos na igreja é o teto em abóboda de berço com uma complexa pintura de perspectiva em óleo sobre madeira. A obra adquire importância ainda maior por se tratar de um trabalho de quadratura, superando, em meados do século XVIII em Portugal, os tradicionais modelos dos tetos de caixotão e renovando o gosto artístico, em concordância com o espírito das práticas mais correntes do período.

A pintura do teto é de autoria do pintor Manuel Caetano Fortuna. Podemos encontrar os recibos relativos ao trabalho do artífice no Arquivo Distrital de Bragança, onde constam o recibo de pagamentos realizados por parte das monjas beneditinas ao pintor. Em 1763 – data inscrita na cartela da extremidade ocidental da igreja - as monjas pagaram-lhe, no mês de maio, 38\$400. Em junho, mais seis moedas de ouro, cada uma de 4\$800. Em agosto, o pagamento final relativo à pintura do teto da igreja: 201\$600.²

De acordo com os registos de batismo que constam no Arquivo Distrital de Braga, Manuel Caetano Fortuna nasceu em Miranda do Douro em 29 de julho de 1718. Era filho de Pedro Lopes Fortuna e sua esposa Lourença Correia.³ É certo pressupor que, em meados do século XVIII, Fortuna já gozava de prestígio entre os pintores da região, por ter sido incumbido da execução de trabalho tão detalhista, tanto no que diz respeito às qualidades técnicas quanto no que concerne à erudição do conteúdo representado. Além disso, o trabalho do pintor de perspectiva, exige um sentido extraordinário de espaço, um grande dom de invenção em relação aos efeitos espetaculares expostos, um acerto seguro na originalidade arquitetónica e uma inesgotável fantasia na realização de cada detalhe.

Mesmo assim, ao que parece, além de Fortuna, outros mestres teriam participado na execução do teto. Como nos atesta Rodrigues⁴, há uma menção no livro de contas do Convento de São Bento à época, em relação à renda da casa onde se alojavam os pintores responsáveis pela obra em questão. Rodrigues ainda argumenta que os artistas quadraturistas de maior destaque que trabalhavam na região, tal como Damião Bustamente e o próprio Fortuna, devem ter tido auxílio de outros pintores, sejam eles portugueses ou estrangeiros. O próprio Bustamante era oriundo de Valladolid, origem que

² AMARAL, Paula; NOÉ, Paula; SIPA (ed.). **Mosteiro de São Bento / Igreja de São Bento: SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico**, 2002 e 2008. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17282 [Consult. 16.6.2023].

³ADBM-PRQ-MDR08-001-00003, Folha 135. Disponível em: <https://digitarq.adbgc.arquivos.pt/viewer?id=1307121> [Consult. 16.6.2023]. Foi batizado a sete de agosto do mesmo ano. Teve como padrinhos António de Sá villas Boas, Governador “desta” praça e Maria da Conceição da cidade do Porto, por procuração, o que pode indiciar ligações da família a esta cidade.

⁴ RODRIGUES, Luís Alexandre. **Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII** in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*, ed. Porto: CEPESE, 2008, p. 104.

pode ser atestada pela complexidade das obras executadas e as semelhanças em certos elementos decorativos típicos do *modus operandi* dos trabalhos que executa⁵. Esta parceria verificada na região pode também ter ocorrido no contexto da família de Manuel Caetano Fortuna, já que este apelido se repete na assinatura de outros artistas contemporâneos. O próprio filho de Manuel Fortuna, Francisco Xavier de Moraes Fortuna, também era mestre pintor de profissão e sabe-se que foi responsável pela execução da pintura e douramento do retábulo-mor da Matriz de Mogadouro. Além do teto da igreja de São Bento de Bragança, Fortuna trabalhou, ainda, outras obras na região, que passamos a citar: o douramento do retábulo-mor da Sé de Miranda do Douro; a tela da representação do Descimento da Cruz na capela do Senhor da Boa Morte, em Sendim, e o teto do oratório do antigo paço episcopal de Bragança, hoje Museu do Abade de Baçal.⁶

O teto ocupa toda a dimensão da nave da igreja. A capela-mor apresenta um teto de laçaria mudéjar, executado no século XVII.⁷ Partindo da cimalha da nave da igreja, configura-se uma estrutura de falsa arquitetura, organizada a partir de uma grande quantidade de colunas, arcadas, cartelas e outros elementos arquitetónicos que se abrem em direção ao céu, no centro da composição.

De leste a oeste

Nas extremidades da nave, foram inseridas as representações da Imaculada Conceição, do lado da capela-mor e, do lado oposto, São Bernardo de Claraval.



Figura 1 - Imaculada Conceição, pormenor do teto da igreja de São Bento, Bragança, 1763. Manuel Caetano Furtado. Fotografia de Mara Raquel Rodrigues de Paula.

⁵ RODRIGUES, Luís Alexandre. **Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII** in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*", ed. Porto: CEPESSE, 2008, p. 105.

⁶ RODRIGUES, Luís Alexandre. **Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII** in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*", ed. Porto: CEPESSE, 2008, p. 107.

⁷ SILVA, Heitor. **O fenómeno mudéjar no tardo gótico alentejano**. Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval. Lisboa: FCSH, Universidade de Lisboa, 2014, p. 144.

A Imaculada pintada por Manuel Caetano Fortuna é facilmente identificada pelos atributos mais típicos da Virgem da Conceição. Essa iconografia, anterior ao Concílio de Trento, conheceu uma ampla difusão, tendo sido determinante as recomendações e modelo presentes nos estudos do tratadista e pintor sevilhano Francisco Pacheco, em sua obra *Arte de la Pintura* (1649).⁸

Define Pacheco um modelo para a representação da Puríssima (a outra designação para a Imaculada) que será tomado como modelo favorito pelos artistas, inclusive os não espanhóis. Pacheco faz uma síntese das diversas tradições apresentando emendas e correções teologicamente justificadas e inspiradas em modelos antigos e autorizados, como certas medalhas do tempo de Leão X (1513-1521), cunhadas a instâncias dos Franciscanos, às quais o Papa tinha atribuído «muitas graças e indulgências».⁹

A Virgem desta igreja de Bragança está vestida com túnica branca e manto azul. Olha fixamente para baixo, pois foi enviada do céu para a Terra, sendo, portanto, uma representação que se difere da Nossa Senhora da Assunção, que ascende aos céus.¹⁰

Apresenta a seus pés a esfera celeste, rodeada por anjos, nuvens e a serpente enrolada no crescente lunar. A representação de Maria na cabeceira da igreja do mosteiro, revela a importância desta devoção no espaço de clausura feminino. A Imaculada Conceição foi aclamada padroeira de Portugal e de seu Império Marítimo no ano de 1646, através de decreto de D. João IV, devoto da Santa.¹¹

No lado oeste do teto da igreja, logo acima do início do espaço compreendido pelo coro alto, foi pintada a imagem de São Bernardo de Claraval. Não é raro encontrarmos a imagem do santo cisterciense nas casas beneditinas, antes pelo contrário, o fundador da Ordem de Cister, assim como outras figuras do ramo, foram constantemente retratadas em locais de destaque no interior das igrejas dos antigos mosteiros beneditinos em Portugal. Este fato demonstra a clara devoção dos monges negros por alguns dos santos mais carismáticos da Ordem de Cister, uma Ordem que estava irmanada com a beneditina por via de São Bento, tronco comum do qual floresceram os dois ramos monásticos distintos¹².

⁸ OSSWALD, Cristina. **A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma**. Santa Beatriz da Silva: uma estrela para novos rumos. Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição, Fátima, 2013, p. 401.

⁹ OSSWALD, Cristina. **A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma**. Santa Beatriz da Silva - Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição, Fátima, 2013, p. 401.

¹⁰ OSSWALD, Cristina. **A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma**. Santa Beatriz da Silva - Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição, Fátima, 2013, p. 402.

¹¹ AZEVEDO, Carlos A. Moreira. **Iconografia da Imaculada Conceição: Novas interpretações e simbologia das ladainhas Loretanais**. Universidade Federal de Minas Gerais: Revista Imagem Brasileira, n.º 9, 2018, p. 9.

¹² DIAS, Eva Sofia Trindade. **Invocações cistercienses nas igrejas dos mosteiros beneditinos portugueses**. In CARREIRAS, José Albuquerque (dir.) - Mosteiros Cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património. Actas do Congresso realizado em Alcobaça nos dias 14 a 17 de Junho de 2012. Alcobaça: Jorlis Edições e Publicações, Tomo II, 2013, p. 168.

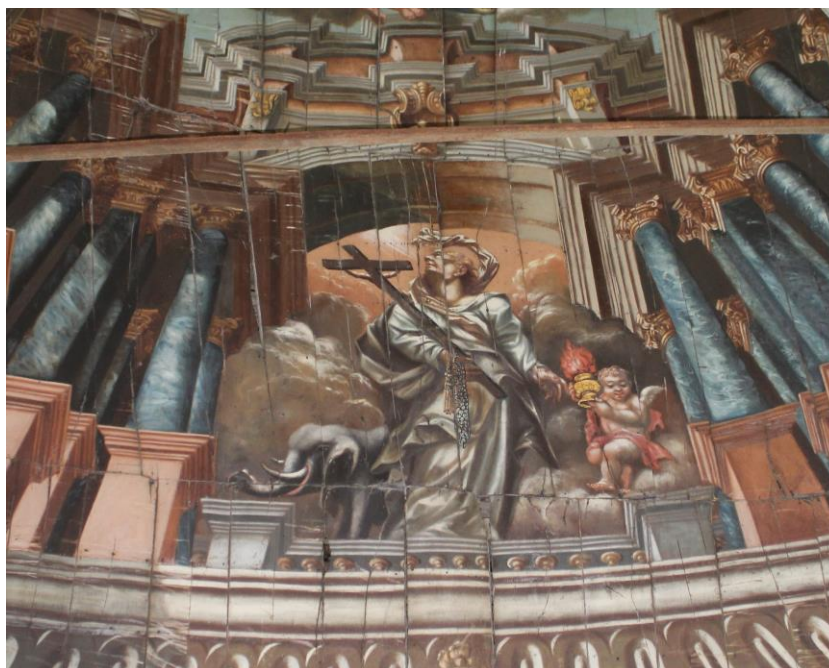


Figura 2 - São Bernardo de Claraval, pormenor do teto da igreja de São Bento, Bragança. Manuel Caetano Furtado, 1763. Fotografia de Mara Raquel Rodrigues de Paula.

Enquanto a imagem da Imaculada Conceição foi figurada em uma das extremidades do teto da igreja de Bragança, São Bernardo, forte defensor do culto mariano, foi representado em posição semelhante, na outra extremidade. O fundador da Ordem Cisterciense, jurou uma devoção muito forte e pessoal a mãe de Jesus, e com a ascensão cisterciense, dedicou todas as igrejas da Ordem a Nossa Senhora.¹³ Neste pormenor do conjunto de pinturas realizado por Furtado, acreditamos que o propósito do pintor, através do cruzamento dessas imagens, era destacar a devoção do santo em relação à Virgem Maria em suas mais diversas representações, inclusive a da Virgem sem máculas.

Atrás da silhueta do santo, que se confunde com as nuvens devido ao tom cinza do seu hábito, revela-se a imagem de um elefante. Se considerarmos as informações presentes no Fisiólogo e nos bestiários medievais, que apresentam os animais como símbolos de significações morais e religiosas, podemos supor que a presença deste animal remete principalmente para a virtude da castidade, além da capacidade de afastar o mal. O maior rival do elefante, seguindo algumas dessas obras, é o dragão, criatura mítica que incarna todas as forças do Mal, ameaça os homens pecadores, serve de atributo à Satanás e aos inimigos de Deus¹⁴. Na Bíblia, o dragão é mencionado em várias passagens. Em algumas delas, ele é a serpente, símbolo do mal, dos pecados capitais e de demônios¹⁵. Neste sentido, neste conjunto em análise, o elefante tem um duplo sentido moral: o de exaltar a qualidade da castidade imaculada da Virgem, da qual São Bernardo era devoto e pregar a sua crença na mediação de Maria em relação aos assuntos da fé cristã.

São Bernardo olha para cima em direção ao centro da composição. Com o braço direito, carrega uma pesada cruz e porta, deste mesmo lado, entrelaçado em seu punho, dois

¹³ DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. **La bible et les saints. Guide iconographique**. Paris: Flammarion, 1994, p. 62.

¹⁴ **El Fisiólogo. Bestiario Medieval**, ed. de Nilda Guglielmi, Madrid, Eneida, 2002. **Bestiario medieval**, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 4ª ed., 2008.

¹⁵ FRANCA, Vanessa Gomes, FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Considerações sobre a simbologia do dragão, do elefante, da pantera e da pomba em Le Bestiaire Divin, de Guillaume le Clerc**. Revista UEG, Pires do Rio, 2014, v. 9, n. 1, p.121-141, jan.- dez.

instrumentos de mortificação corporal: um chicote flagelante e um cilício. Assim como a extensa maioria dos santos mais piedosos do cristianismo, Bernardo de Claraval era defensor da prática de sacrificar a carne com penitências como forma de afastar os apetites da vida, salvando a sua alma imaculada para que possa padecer na eternidade santa.¹⁶

Alegorias dos continentes *versus* virtudes cardeais

Nas laterais do teto, encontram-se quatro figuras de interpretação iconográfica complexa. À primeira vista, trata-se, aparentemente, das alegorias das quatro virtudes cardeais.

A formulação das quatro virtudes cardeais tem origem em Platão e Aristóteles, a partir da argumentação sobre a natureza e o valor da virtude. Platão, a partir de Sócrates, discorre que a cidade bem fundada é aquela que é sábia, corajosa, temperante e justa. Já Aristóteles busca enquadrar essas virtudes numa procura do meio-termo. Para o filósofo, a virtude é uma disposição de caráter relacionada com a escolha e consistente numa mediania a qual é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática. O debate sobre as virtudes morais permaneceu durante o período romano através de Cícero e Marco Aurélio e se estendeu até os teólogos cristãos tais como Gregório Magno, Tomás de Aquino, Santo Agostinho e Raimundo Lúlio¹⁷.

A Temperança é representada como uma mulher bem-vestida que segura um cavalo pelos freios, rodeada por diversas figuras humanas. Próximos ao ventre da mulher, dois anjos carregam uma cornucópia e um outro uma esfera celeste. Na parte inferior do conjunto, há uma cartela com os dizeres: “*SINT LUMBI VESTRI PRAECINCTI*”, uma passagem do Evangelho de S. Lucas, que pode ser traduzida como: “Estejam apertados os vossos cintos e acesas as vossas lâmpadas” (Lc 12, 35-59), ou seja, uma frase que se insere nas parábolas sobre a vigilância, que exorta os homens a estarem preparados para a vinda do “Filho do Homem” (Lc 12, 40). Cesare Ripa descreveu a alegoria da Temperança como uma senhora segurando uma rédea e um elefante por trás dela. Para Ripa, a rédea representa o sentido da temperança de refrear e moderar o apetite e as paixões desordenadas. Ainda de acordo com Ripa, a imagem do elefante está presente na alegoria desta virtude, pois quando este animal está acostumado com certa quantidade de carne, jamais se excede e mantém-se estritamente constante a essa quantidade.¹⁸ Neste sentido, o elefante que encontramos na imagem de São Bernardo no conjunto analisado acima, também remete a essa qualidade do animal, relacionando-o com o santo e dando sentido moral a necessidade da manutenção do comedimento e da moderação por parte dos cristãos.

¹⁶ RIBADENEIRA, Pedro de (1526 – 1611) **Vida de São Bernardo**. Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1526-1611_Ribadeneira_P_Vida_de_Sao_Bernardo_\[1090-1153\]_PT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1526-1611_Ribadeneira_P_Vida_de_Sao_Bernardo_[1090-1153]_PT.pdf) [Consult. 14.7.2023].

¹⁷ DE SOUZA, Jonas Filipe Matos. **O Silmarillion, de J. R. R. Tolkien e as Virtudes Cardeais: Literatura Fantástica e Moral Cristã**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, p. 25.

¹⁸ RIPA, Cesare (1709). **Iconologia or moral emblems**. London: Benjamin Motte, 2018, p. 73.



Figura 3 - Temperança, RIPA, Cesare (1709), **Iconologia or moral emblems**. London: Benjamin Motte, p. 74.

Aprofundando um pouco o nosso olhar sobre a imagem da mulher bem-vestida representado no teto ilustrado da igreja de Bragança, podemos relacioná-la também com outra representação: a da alegoria da Europa. Esta relação se torna mais visível quando comparamos as outras três figuras que estão dispostas ao seu redor com atributos das alegorias dos quatro continentes. Dessa forma, apercebemo-nos de que parece ter havido uma intenção de agregar nesta pintura de teto, as imagens das alegorias das virtudes cardeais com a imagens das alegorias dos quatro continentes: Europa, Ásia, África e América.



Figura 4 - Temperança / Europa, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula



Figura 5 - Europa, Johann Gabriel Roth 1721, Neues Schloss, Kißlegg. Fresco. Fotografia: Marion Romberg, 2011

A imagem da Temperança apresenta uma forte semelhança com alguns dos atributos da alegoria da Europa.¹⁹ Baseado no modelo da alegoria à Europa de Cesare Ripa, a figura de Bragança é também uma mulher bem-vestida, sentada frontalmente entre duas cornucópias, repletas de plantas. Ela porta mantos coloridos esvoaçantes com uma coroa

¹⁹ ROMBERG, Marion. **Continent Allegories in the Baroque Age – A Database**. Journal18, Issue 5, 2018. DOI: 10.30610/5.2018.6. Disponível em: <https://www.journal18.org/2412>. [Consult. 14.7.2023]

dourada e cercada por inúmeros objetos que enfatizam sua erudição ou o talento para as artes. Um cavalo ou um touro, este referente ao mito da Europa, geralmente a acompanha. Furtado apossou-se do cavalo, normalmente retratado na alegoria da Europa, para acrescentar e ilustrar a rédea presente na representação da Temperança de Ripa, fazendo um cruzamento entre as duas alegorias. Essa intercessão apresenta-se bastante pertinente, pois, em sua essência, as quatro virtudes cardeais tencionam ser guias para a vida dos homens e aqui se diluem em representações dos espaços que cobrem toda a Terra. Esta relação torna-se ainda mais compreensível se considerarmos as palavras de Rábano Mauro, abade beneditino do século VIII:

O número quatro é próprio dos quatro Evangelhos, como diz Ezequiel (1, 4): “E no centro havia a semelhança de quatro animais”. O 4 também significa misticamente as virtudes dos santos: Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança; que, pela liberalidade de Deus, revigoram as almas dos santos. Daí que o Evangelho (Mc 8, 9) diga: “E os que comeram eram cerca de quatro mil pessoas. Em seguida, Jesus os despediu”. Quatro também diz respeito às quatro partes do mundo (os pontos cardeais) a partir das quais a Santa Igreja se reunirá.²⁰

Distribuídas nos outros cantos do teto, Furtado pintou ainda as alegorias às virtudes subsequentes. Ao lado da imagem que representa a dualidade Temperança/Europa, encontramos uma figura que parece representar outro cruzamento de alegorias: a Fortaleza e a alegoria ao continente americano. Trata-se da imagem de um soldado romano, adornado com uma coroa de louros, com lança em punho a lutar com um leão. O soldado aparece acompanhado de mais duas outras figuras de pele escura. Uma delas está agarrada à cabeça do leão e a outra, que porta um turbante, está de cabeça para baixo como se estivesse se equilibrando na cartela central que trás os seguintes dizeres: “VIM VI REPELLERE LICET” que, traduzido, significa “É lícito repelir a força com a força.” Este mote expressa um antigo princípio do direito romano: o da legítima defesa. Permite a quem sofre uma ofensa defender seus direitos com o uso da força, desde que a defesa seja proporcional à ofensa.²¹ Apesar desta máxima ter origem em Roma, durante o Período Moderno foi bastante usada como justificativa para o direito de resistência contra o poder tirânico dos imperadores. Embora obviamente inexistisse a intenção de fazer qualquer desses casos exercer uma influência direta na esfera política, isso não impediu que alguns teólogos radicais utilizassem essas várias justificativas para a violência privada a fim de legitimar atos de resistência política contra reis tirânicos.²² Ao mesmo tempo, esta máxima, no contexto em análise, pode estar relacionada ao propósito dos conquistadores europeus na ocasião da ocupação do Novo Continente, a América. Um dos princípios justificados pela conquista através da força imposta a diversas populações da América era a conversão forçada à fé cristã, entendida como uma “guerra justa”, com o bom propósito de levar aos “povos bárbaros” a fé nos “valores universais” da democracia e da liberdade.²³ Este princípio pode explicar, também, as semelhanças de representação deste guerreiro com a iconografia barroca de São Miguel Arcanjo, o

²⁰ FREITAS, S. P. R. Da “Grande Teoria da Beleza”: Harmonia como Ordem, Proporção, Número e Medida Objetiva. Revista Música Hodie, Goiânia, 2012, V.12 - n.1, p. 145.

²¹ LINTOTT, Andrew. *Violence in republican Rome*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 11.

²² SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 405.

²³ CARVALHO, Lucas Borges de. *Direito e barbárie na conquista da América indígena*. Revista da Faculdade de Direito UFPR, 2013. ISSN: 0104-3315, p. 2.

defensor dos povos e dos justos (Dn 12, 1), o chefe das milícias celestes que vence o mal e preside sobre toda a virtude humana. Por esta razão, na Época Moderna é sempre representado como um guerreiro, jovem e imberbe, vestindo armadura e empunhando uma lança (como é o caso) ou uma espada. A contaminação de iconografias é evidente nas soluções pictóricas escolhidas por Furtado para representar estas alegorias.

A América de Cesare Ripa é um guerreiro indígena, portando uma lança e arco e flecha. Manuel Furtado possivelmente fez um paralelo entre o soldado romano e a personificação da América interpretada como guerreira e caçadora. Esta irá converter-se na representação normativa da alegoria do novo continente após o seu descobrimento e exploração.



Figura 6 - América, RIPA, Cesare (1709) *Iconologia or moral emblems*. London: Benjamin Motte, p. 53.



Figura 7 – Fortaleza ou América, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Figura 8 - América, Johann Gabriel Roth 1721, Neues Schloss, Kitzbühel. Fresco. Fotografia: Marion Romberg, 2011.

Do lado da Epístola, próximo ao altar-mor, segue-se a representação da Justiça, figura feminina, coroada com umas penas. Estas podem ser associadas a um dos seus atributos, a avestruz, símbolo da sua equidade, ou seja, pelo dever de aplicar a justiça a todos por igual. Seus olhos estão cobertos por um tecido fino e transparente, recordando que a

Justiça é cega para não ser corrompida, devendo ser o mais objetiva possível. Carrega na mão esquerda uma espada (alusiva à necessidade da força física para impor a sua vontade) e levanta a direita para uma luz divina que emerge de cima, recordando que o poder e a virtude da Justiça vem diretamente de Deus. A figura encontra-se assente sobre um camelo e, ladeando a cartela central, encontram-se dois homens, um jovem e um ancião presos pelos pés.

Na cartela lê-se: DECLINA A MALO ET FAC BONUM, uma passagem tirada do Salmo 34 que significa “Afasta-te do mal e pratica o bem” (Sl 34:15), um poema que discorre sobre o eterno velar dos justos por Deus. O Senhor protege-os dos malfeitores, livra-os das suas angústicas e “resgata a vida dos servos” pois os que nele confiam não serão condenados (Sl 34, 22), o que pode explicar a presença dos dois homens agrilhoados, um que volta o rosto para a Justiça e outro que o esconde com a mão. Como já observado, esta figura também carrega características sutis da alegoria do continente asiático. O cruzamento dessas representações, deu origem a esse personagem híbrido, que cobre os olhos como forma de demonstrar um dos mais importantes pilares da justiça, o da igualdade, resumido através da máxima da “justiça cega”, assente sobre o camelo, animal presente e representativo da alegoria do continente asiático.



Figura 9 - Justiça, RIPA, Cesare (1709)
Iconologia or moral emblems. London: Benjamin Motte, p. 47.



Figura 10 - Ásia, RIPA, Cesare (1709) Iconologia
or moral emblems. London: Benjamin Motte, p.
53.



Figura 11 - Justiça ou Ásia, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Figura 12 - Ásia, Johann Gabriel Roth 1721, Neues Schloss, Kitzblegg. Fresco. Fotografia: Marion Romberg, 2011.

O quarto conjunto de figuras compõe a dualidade Prudência/África. Esta figura bicéfala possui um rosto de uma mulher jovem e um outro de um homem maduro, barbado. O rosto jovem olha para o espelho que segura com a mão esquerda, uma solução inspirada diretamente na representação de Cesare Ripa desta Virtude. Segundo este autor, o princípio da Prudência é fundamental uma vez que, através dela, se alude às coisas do passado, organiza-se o presente e prevê-se o futuro. O que se olha ao espelho demonstra conhecimento de si mesmo, pois ninguém pode regular as suas ações sem conhecer os próprios defeitos. No braço direito, observa-se o corpo de uma serpente entrelaçada que fecha em circunferência o seu corpo, que aqui representa o esforço necessário para alcançar a Sabedoria, uma prerrogativa própria da Prudência. A posição em círculo recorda a imagem do Uroboros, que alude ao sentido interminável do tempo. Neste contexto em particular pode constituir, também, um dos atributos associados, por Ripa, ao continente africano, onde existem muitas serpentes venenosas²⁴. Inferiormente, há ainda duas figuras masculinas (a da direita com os pés atados e o da esquerda livre) que ladeiam a cartela com os dizeres: “AURIGA VIRTUTUM ET LUCERNA ANIME”, isto é, “Condutor das virtudes e luzeiro da alma”. A prudência é, perante a leitura da imagem, um guia da alma para as virtudes e plena Sabedoria.

²⁴ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma, Apresso Lepido Facy, 1603, p. 336.



Figura 13 - Prudência ou África, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.



Figura 14 - África, Johann Gabriel Roth 1721, Neues Schloss, Kitzblegg. Fresco. Fotografia: Marion Romberg, 2011.

O centro da composição

Coroando o teto da capela de Bragança, temos no centro da composição outros três conjuntos de figuras. Mais próximo à capela-mor, o patrono da Ordem beneditina, figura presente nos locais de maior dignidade das igrejas dos mosteiros da Ordem: São Bento. Furtado representou ali a ascensão do patriarca aos céus. Agraciado pelas maiores dignidades celestiais, Bento é carregado por dois anjos que seguram a sua mitra e seu báculo dourados, símbolos do seu papel de abade exercido durante a vida terrena.



Figura 15 – São Bento, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.

Do lado oposto, Santa Escolástica, irmã de Bento, também ascende aos céus. Ela está rodeada por quatro figuras. Inferiormente, duas delas carregam um báculo dourado, representativo da autoridade abacial da santa. Do seu lado direito, uma personagem feminina de olhos vendados, carrega o cálice e a quarta figura traz em suas mãos uma âncora, atributo da salvação e da esperança²⁵.



Figura 16 - Santa Escolástica, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança – Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.

No centro do teto, entre São Bento e Santa Escolástica, Fortuna pintou a Santíssima Trindade. Deus Pai, representado por um ancião corpulento vestido com uma túnica azul e assente sobre as nuvens, segura um cetro na mão direita. Jesus Cristo, representado por um jovem vestido com túnica vermelha, segura a cruz e aponta para o pai. Ao centro, o Espírito Santo é retratado como pomba. Todas as figuras deste conjunto estão cercadas por anjos e envoltos num resplendor de luz.

²⁵ CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992, p. 67.



Figura 17 - Santíssima Trindade, pormenor da pintura do teto da igreja de São Bento em Bragança –
Fotografia: Mara Raquel Rodrigues de Paula.

Considerações finais

A iconografia nos auxilia a interpretar os programas artísticos do século XVIII, tal como se verificou com a pintura do teto da igreja de São Bento de Bragança. Esta ciência parte de uma tradição imagética que tem suas origens na Antiguidade, percorre o período Medieval e chaga ao Período Moderno como uma linguagem bastante forte e presente no cotidiano desse tempo. Para nós, hoje no século XXI, estes símbolos tornam-se pouco claros e daí a necessidade dessa revisitação às obras como forma de se reconstruir o pensamento moderno.

A pintura do teto da igreja de São Bento de Bragança é iconograficamente ainda mais complexa, uma vez que aparenta a fusão das alegorias das Quatro Virtudes Cardeais com a dos Quatro Continentes, numa mesma imagem. A contaminação de outras iconografias com as quais os artistas estavam bastante familiarizados está também presente, como é o caso da do soldado romano representado na Alegoria da Fortaleza, cuja iconografia se aproxima da do Arcanjo S. Miguel. As virtudes dinamizam um programa iconográfico que estreita a devoção à Imaculada Conceição, tão vivenciada nesta cronologia, à qual se associam os Santos fundadores São Bento, Santa Escolástica e São Bernardo, culminando ao centro com a representação da Santíssima Trindade. O conjunto pictórico evidencia um complexo trabalho de erudição, materializado num conjunto de representações que cruzam e fundem inúmeras fontes imagéticas, que foram adaptadas e reinterpretadas pelos comitentes /artistas. Demonstra, igualmente, o papel das ordens religiosas na difusão destes modelos e o modo como chegavam às terras mais distantes do nordeste português. As particularidades iconográficas e a conseqüente originalidade deste teto da igreja de São Bento de Bragança atesta, entre outras razões, o seu interesse patrimonial e deve servir também como estímulo para a sua proteção.

Bibliografia

ADBIM-PRQ-MDR08-001-00003, Folha 135. Disponível em: <https://digitarq.adbgc.arquivos.pt/viewer?id=1307121> [Consult.16.6.2023].

AMARAL, Paula (2002); NOÉ, Paula (2008); SIPA (ed.) **Mosteiro de São Bento / Igreja de São Bento: SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico**, 2002 e 2008. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17282 [Consult.16.6.2023].

AZEVEDO, Carlos A. Moreira. **Iconografia da Imaculada Conceição: Novas interpretações e simbologia das ladainhas Loretanais**. Universidade Federal de Minas Gerais: Revista Imagem Brasileira, n.º 9, 2018.

Bestiario medieval, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 4ª ed., 2008.

CARVALHO, Lucas Borges de. **Direito e barbárie na conquista da América indígena**. Revista da Faculdade de Direito UFPR, 2013. ISSN: 0104-3315.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992.

DIAS, Eva Sofia Trindade. **Invocações cistercienses nas igrejas dos mosteiros beneditinos portugueses**. In CARREIRAS, José Albuquerque (dir.) - Mosteiros Cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património. Actas do Congresso realizado em Alcobaça nos dias 14 a 17 de Junho de 2012. Alcobaça: Jorlis Edições e Publicações, Tomo II, 2013.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel. **La bible et les saints. Guide iconographique**. Paris: Flammarion, 1994.

El Fisiólogo. Bestiario Medieval, ed. de Nilda Guglielmi, Madrid, Eneida, 2002.

FRANCA, Vanessa Gomes, FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Considerações sobre a simbologia do dragão, do elefante, da pantera e da pomba em Le Bestiaire Divin, de Guillaume le Clerc**. Revista UEG, Pires do Rio, v. 9, n. 1, 2014, p.121-141, jan.- dez.

FREITAS, S. P. R.. **Da “Grande Teoria da Beleza”: Harmonia como Ordem, Proporção, Número e Medida Objetiva**. Revista Música Hodie, Goiânia, 2012, V.12 - n.1.

LINTOTT, Andrew. **Violence in republican Rome**. New York: Oxford University Press, 1999.

OSSWALD, Cristina. **A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma**. Santa Beatriz da Silva. Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição, 2013.

RIBADENEIRA, Pedro de (1526 – 1611). **Vida de São Bernardo**. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1526->

1611,_Ribadeneira._P,_Vida_de_Sao_Bernardo_[1090-1153],_PT.pdf [Consult. 14.7.2023].

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, Apresso Lepido Facy,1603.

RIPA, Cesare. **Iconologia or moral emblems**. London: Benjamin Motte, 1709, p. 73.

RODRIGUES, Luís Alexandre. **Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII in FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa**", ed. Porto: CEPESSE, 2008.

ROMBERG, Marion. **Continent Allegories in the Baroque Age – A Database**. Journal18, Issue 5, 2018. DOI: [10.30610/5.2018.6](https://doi.org/10.30610/5.2018.6). Disponível em: <https://www.journal18.org/2412>. [Consult. 14.7.2023]

SILVA, Heitor. **O fenómeno mudéjar no tardo gótico alentejano**. Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval. Lisboa: FCSH, Universidade de Lisboa, 2014.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOUZA, Jonas Filipe Matos de. **O Silmarillion, de J. R. R. Tolkien e as Virtudes Cardeais: Literatura Fantástica e Moral Cristã**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2018.