

A linguagem simbólica da igreja barroca

*Ramon Silva Silveira da Fonseca*¹

*Eunice Simões Lins Gomes*²

RESUMO

Este artigo analisa o conjunto de imagens presentes na igreja barroca de São Francisco, em João Pessoa, e buscamos uma compreensão por meio de uma hermenêutica simbólica das atividades humanas expressas em seu patrimônio simbólico, pelo qual o homem exprime seu desejo por um sentido maior que si e a sua maneira de enfrentar a angústia existencial diante de finitude da vida. Adotamos como pressuposto que as imagens podem ser um veículo de conhecimento da verdade que norteia o comportamento individual ou social do homem. Ressaltamos a relevância do símbolo e do imaginário para o equilíbrio psíquico-físico-biológico do ser humano, bem como as configurações de imagens existentes naquele templo.

PALAVRAS-CHAVES

Símbolo. Imagens. Barroco. Angústia existencial.

ABSTRACT

This paper analyzes some images of São Francisco Baroque Church, in João Pessoa. We sought to understand them through a

¹ Psicólogo e mestrando em Ciências das Religiões – Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

² Profa. Pós-doutora no Programa de Pós Graduação e no Departamento de Ciências das Religiões – UFPB.

symbolic hermeneutics of human activities expressed in their symbolic heritage, by which man expresses his desire for a greater sense than himself and the way he faces existential anguish before the finitude of life. We based on the assumption that images can be a vehicle for knowledge of the truth that guides the man's individual or social behavior. We emphasized the importance of symbol and imagery for the psycho-physical-biological balance of human being, as well as the configuration of images existing in that temple.

KEYWORDS

Symbol. Images. Baroque. Existential anguish.

Introdução

Neste artigo propomo-nos a identificar e a apreender as imagens simbólicas, ou seja, o imaginário da igreja de São Francisco³, para uma compreensão global das atividades humanas guiadas pela fantástica transcendental diante de sua natureza temporal e de seu destino. Nossa análise adotou como aporte teórico a Teoria Geral do Imaginário

³ A igreja tem como patrono e titular Santo Antônio de Pádua, mas é popularmente conhecida como igreja de São Francisco. Considerado um dos melhores exemplares da chamada “escola franciscana” no Brasil, sua construção teve origem em 1588, quando da chegada na Paraíba do frei Melchior de Santa Catarina, para ali instalar uma fundação franciscana. O projeto original é de autoria do frei Francisco dos Santos, ficando as obras indispensáveis prontas em 1591. Em 1599, a construção foi interrompida, devido à atritos com o governo Feliciano Coelho de Carvalho e que motivaram a retirada provisória dos franciscanos da cidade de “Felipéia”. Com a invasão holandesa o convento foi danificado, sendo que em 1636 os frades foram expulsos e ali instalado um posto militar, pois sua localização era estratégica: dominando todo o vale do Sanhauá, estendendo-se pelo rio Paraíba até Cabedelo. Após a retomada do domínio português, o convento teve de ser todo restaurado, ficando pronto em 1661. No início do século XVIII, foram iniciadas as obras que deram ao Convento suas feições atuais com a Igreja, o Convento, a Capela, a Casa de Oração e o Claustro da Ordem Terceira, o Adro com o Cruzeiro e a cerca conventual com seu Chafariz. A igreja de São Francisco tem frontispício datado de 1779 (IPHAN).

de Gilbert Durand, filósofo e antropólogo nascido em 1921 na França, onde também faleceu em 2013. Ele fundou o Centre de Recherche sur l'Imaginaire, em Chambéry, e o Groupement de Recherche Coordonnée sur l'Imaginaire em 1982.

Assim, nosso estudo utilizou a hermenêutica simbólica duraniana que visa a identificar os regimes imaginários que direcionam a atividade imagética e social de uma determinada época e de um determinado segmento social, identificando, desse modo, a maneira como o homem enfrenta sua angústia diante da efemeridade do tempo.

Durand⁴ afirma que a tarefa principal da função fantástica, isto é, do imaginário, é a vitória ontológica sobre a angústia temporal, por meio de uma esperança essencial que se manifesta nas estruturas de sensibilidade heroica, mística e dramática e nos regimes diurno e noturno do imaginário. Essa angústia existencial revela-se nas faces do tempo presente no regime diurno.

Portanto, no regime diurno das imagens a finitude do tempo apresenta-se, conforme Durand⁵, em três faces: a teriomorfa, nictomorfa e catamorfa. A primeira refere-se a imagens de animais devoradores e que remetem ao caos primordial; a segunda relaciona-se com os aspectos sombrios e devoradores; a terceira vincula-se a símbolos de quedas e de depreciação, logo são os esquemas, arquétipos e símbolos, valorizados negativamente, que as faces do tempo imaginário vai se opor à fuga diante do tempo e a vitória sobre a morte. Assim, identificar as maneiras como o tempo revela sua face, parece-nos indicar o modo que a vida simbólica e imaginária reage e atribui significado à existência humana e cósmica.

O Regime Diurno é caracterizado pelo reflexo dominante postural de verticalização, que chamamos de estrutura de sensibilidade heróica, e seu conjunto auxiliar das sensações à distância como a visão e a audiofonação. Esse regime, segundo Durand⁶, visa a enfrentar

⁴ DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. 3^a ed. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo, Martins Fontes, 2002

⁵ DURAND, 2002.

⁶ DURAND, 2002.

abertamente a angústia existencial através dos princípios de exclusão, de contradição e de identidade. É o imaginário das antíteses. Portanto, figurar em mal, representar um perigo, simbolizar uma angustia, já é dominá-los.

Desse modo, a segunda parte das imagens diurnas contém dois símbolos, o cetro e o gládio, que se constelam em três pólos indicativos dos esquemas de ascensionais e diaréticos. Então, temos primeiro os símbolos ascensionais, marcados pela verticalização e pelo esforço de levantar o busto, assim opondo-se aos símbolos catamórfos; segundo, os símbolos espetaculares, caracterizado pela visão e iluminação, desse modo, contrapondo-se às imagens nictomorfos; e, por último, os símbolos diaréticos, caracterizado pelo trato manipulatório que tem como fim o confronto e objeta-se às imagens teriomorfos

Diferentemente do Regime Diurno, o Regime Noturno é caracterizado pelos reflexos digestivos e copulativos, que chamamos de estrutura de sensibilidade mística e dramática e que visam a enfrentar o tempo não diretamente, mas, conforme Durand⁷, “na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes”. Esse regime destaca-se pelo princípio da conversão, antífrase, e do eufemismo. Essa é outra maneira da atitude imaginativa enfrentar as faces do tempo.

Todavia, esse regime é marcado por uma ambigüidade que, por conseguinte, polarizam dois grupos de símbolos. O primeiro grupo é regido pelo reflexo digestivo em que ocorre uma inversão do conteúdo afetivo das imagens por meio de duas categorias simbólicas: os símbolos de inversão, que visa à anulação do medo, e os de intimidade, que apresentam uma valorização do destino, um *amor fati*. Essas imagens adotam um perfil místico, conforme Durand⁸, “no seu sentido mais corrente, no qual se conjugam uma vontade de união e um certo gosto de intimidade secreta”.

O segundo grupo do regime noturno que agrega outro conjunto de imagens é caracterizado pelo reflexo copulativo, rítmico, chamamos de

⁷ DURAND, 2002, p. 194.

⁸ DURAND, 2002, p. 269.

estrutura de sensibilidade dramática que tem como escopo a dominação do devir, não de maneira hostil como no regime diurno, nem de forma eufêmica e antifrásica como nas estruturas místicas, mas por um domínio do tempo.

Tal domesticação do devir dá-se através dos símbolos cíclicos que pretendem manifestar tanto o caráter repetitivo do ritmo temporal, quanto a direção progressista da história. Conforme Durand⁹:

Todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter a tendência para se desenrolar seguindo o fio do tempo, para ser míticos, e esses mitos serão quase sempre mitos sintéticos que tentam reconciliar a antinomia que o tempo indica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele. Estes mitos, com a sua fase trágica e a sua fase triunfante, serão assim sempre dramáticos, quer dizer, porão alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens.

Desse modo, entendemos que a obra barroca é, por definição, caótica, irregular, manifestando, por conseguinte, um prisma teriomorfo do tempo. De fato, a arte barroca é eivada de sinais da efemeridade da vida, das incertezas da época moderna, das crises sociais e religiosas causadas pela Reforma Protestante e pela descoberta do Novo Mundo.

As imagens simbólicas da igreja barroca franciscana

Neste estudo fizemos uma análise do adro da Igreja de São Francisco, pois esse espaço é mais popular, haja vista ser contemplado por qualquer transeunte, bem como por ser o local das celebrações campais que acolhem grande números de fiéis, ou seja, é o ambiente que está em contato permanente com as pessoas e com sua experiência religiosa e estética.

⁹ DURAND, 2002, p. 282.

Entendemos que, conforme Durand¹⁰, materializar um sentimento caótico, uma angústia, um medo, em nosso caso feito realizado pelo barroco, já é dominar o caos, é conhecê-lo e controlá-lo. Portanto, compreendemos que pela edificação da igreja de São Francisco estamos diante da dominação do tempo e de uma significação da existência.

A face teriomorfa resgata a mobilidade e a dinamicidade animalésca que aparece nas esculturas das águias ao pé do cruzeiro, dos leões dispostos no limiar dos muros e do galo que domina o pináculo da cúpula, além dos temas florais que ornamentam o frontispício em uma clara ideia de movimento.

Acreditamos ser bastante significativa a representação dos animais regentes da selva no limiar do adro. O leão, rei das plagas, e a águia, rainha dos ares, representam toda a força destrutiva e ameaçadora da natureza, a fragilidade da vida e a luta pela sobrevivência. E o galo assume a simbologia negativa da cólera e do apego, identificado com o porco e a serpente¹¹.

Contudo, esses são animais identificados com a imagem solar, da inteligência e do conhecimento, indicando, assim, traços do regime diurno do imaginário caracterizado pelo reflexo da verticalização por meio da arma heróica e da purificação. Desenvolveremos tal simbologia adiante.

Dos símbolos teriomorfos, transitamos para os nictomorfos, pois entendemos que a dinamicidade animalésca seria sucedida por sua ferocidade. Os leões postos no limiar do adro da igreja estão com uma feição ameaçadora, com os dentes expostos e trincados prontos para atacarem.

Nesse caso, é possível perceber o arquétipo devorador e o tema das trevas. Os leões são os protetores do templo e estão dispostos a separar os dignos dos indignos de aí entrarem. Tal simbolização nos remete ao episódio do Gênesis em que Jacó treme cheio de pavor

¹⁰ DURAND, 2002.

¹¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 26^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012

diante do lugar que ele acredita ser a casa de Deus e a porta do céu, um lugar terrível.

A goela do leão está pronta para devorar aqueles que não reconhecem a sacralidade do espaço que o transeunte se propõe a adentrar. Outro sinal da hostilidade do tempo parece dar-se na galilé¹², no pórtico principal da igreja, pois essa porta é minuciosamente trabalhada com temas florais e o ambiente vestibular contrasta com o adro por sua penumbra e pela escuridão dos pórticos.

Após esse portal que convida a entrar temos duas pias para água benta, mais uma vez um ritual de purificação, típico do regime diurno. São águas lustrais, mas também são hostis, pois são exorcistas e mortíferas àquele que não se compromete em desprezar os prazeres efêmeros da vida para aderir aos valores eternos, desse modo, entendemos a água como uma matéria/símbolo, tal como afirma Gomes¹³, “A purificação é ambivalente, a água que purifica é que retira as impurezas, portanto é água implacável, de regressão uterina, faz voltar ao momento em que não era”.

Nesse conjunto nictomórfico, podemos citar os seis degraus que principiam no limite do adro e terminam na galilé. O número seis pode simbolizar a inumação do ser de pecado em sua tumba, um ser inacabado que precisa da graça batismal para aceder à vida.

Em contraposição aos seis degraus, sinal do homem sepultado, está o grande pedestal octogonal da Cruz, que curiosamente está fora do adro delimitado pelos muros. Desse modo entendemos que seja possivelmente o embate entre a vida cristã e a pagã que os frades franciscanos vieram extirpar da colônia e instaurar o reino dos céus.

É nesse pedestal octogonal que estão oito aves, das quais quatro são águias bicéfalas, aves solares, intercalados com pelicanos monocéfalos, aves paternais. Parece-nos quer-se indicar a superioridade da fé cristã e a perenidade e eternidade das almas dos fiéis que se

¹² Galeria entre a parede do frontispício e as portas da nave em algumas igrejas.

¹³ GOMES, Eunice Simões Lins. **A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes. Quando a imaginação molda o social.** 2ª ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011, p. 37.

decidem ser batizados. Interessante é que a cúpula da torre é uma réplica do pedestal octogonal da cruz, só que encimado pela figura do galo.

Os símbolos catamorfos remetem à experiência da queda e do medo, da escuridão e da mancha que indica uma decadência moral ou física. Parece-nos importante retomar a concepção de que o símbolo é ambíguo, podendo assumir interpretações distintas segundo o leitor e o prisma com o qual é vivenciado.

Assim, percebemos na forma do adro da igreja de São Francisco uma forma de trapézio que, segundo Chevalier¹⁴, remete a uma ideia de triângulo inacabado, de uma figura mutilada, por conseguinte, uma impressão de irregularidade e de fracasso que são atributos do tema catamorfo que se faz próximo dos símbolos nictomorfos.

Além do mais, somem-se os seis painéis que retratam a Paixão de Cristo, mais uma vez o número seis, remetendo a ideia de incompletude, igual ao número de degraus do adro, ou seja, está sempre presente a sombra do pecado que levou o Cristo à morte e sobre tais painéis figuram corações chagados que, para Durand¹⁵, remete a mutilações.

Parece-nos interessante que existem duas caratonhas identificadas com rostos indígenas¹⁶, justamente no fim dos muros, próximos ao frontispício, justamente em posições opostas aos leões guardiões, como que promovendo uma identificação dos aborígenes com esses animais. Assim, supomos que essa disposição das esculturas é uma animalização dos nativos, uma queda de sua dignidade humana.

Tal fato lembra-nos também o mito de Atlas que foi condenado a sustentar os céus, justamente após a batalha de Júpiter contra os Titãs para instaurar um novo reinado. Julgamos haver um paralelo nesse caso, pois a era do domínio indígena e de sua fé estava chegando ao fim para ceder lugar à fé cristã, ou seja, a queda de um tempo, para o surgimento de um novo.

¹⁴ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012.

¹⁵ DURAND, 2012.

¹⁶ BURITY, G. M. N. **A presença dos franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio**. João Pessoa: Ed. JB, 2008.

No esteio dessa leitura catamorfa do pátio as cores predominantes são o branco e os traços azulados presentes nos painéis e, por que não considerar o azul celeste no conjunto dessa paisagem que harmoniza o natural e a escultura.

Assim, o branco pode, segundo Chevalier¹⁷, adquirir valores de ausência, de vazio e de desaparecimento da consciência, bem como o azul que em algumas sociedades indicaria a castração e a renúncia, portanto, essas cores predominantes levariam a uma cegueira que, para Durand¹⁸, é uma variação do esquema da queda, pois causaria uma vertigem.

Desse modo, entendemos que o adro parece ser uma experiência dolorosa da passagem do tempo e dos efeitos da morte, possivelmente uma morte mais espiritual que física. Todo o conjunto inicial nos faz supor uma intenção de fazer com que o passante sinta o horror de sua fragilidade e de seus pecados e se disponha com sentimentos de terror e de assombro diante da fugacidade de sua vida. Julgamos que o pátio provoca essa experiência com as imagens das faces do tempo.

Contudo, para enfrentar essa angústia provocada pela consciência da passagem da vida o imaginário contrapõe imagens de luta, de separação, paternas e heróicas, portanto, entendemos que a configuração imagética do adro agrupa-se sob uma regência diurna de símbolos.

Entretanto, é importante ressaltar que um regime não exclui o outro nem impede que haja uma transição e intercâmbios de imagens e de símbolos, pois percebemos que ora surgem motivos diurnos, ora noturnos.

Assim, como apresentamos anteriormente, o adro está precedido por um grande cruzeiro que é assaz destacado pelo soberbo pedestal octogonal que por sua altura é um convite à elevação do corpo e do olhar daquele que se põe a contemplá-lo. Lembramos também que existem quatro pelicanos e quatro águias bicéfalas, aves relacionadas com o perfil paterno, contudo a águia adota um simbolismo solar e o pelicano um princípio mais úmido. Julgamos interessante perceber que as águias bicéfalas então nos pontos cardeais, enquanto os pelicanos nos colaterais.

¹⁷ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012.

¹⁸ DURAND, 2012.

As duas aves são símbolos do Cristo. Do pelicano acreditava-se, segundo Chevalier¹⁹, que alimentava os filhotes com a própria carne e com o próprio sangue, remetendo, assim, o sacrifício cristão que está presente, também, nos painéis do adro. Seu simbolismo aproxima-se, ainda ao da Fênix, assim, simbolizando a ressurreição, ou seja, da ascensão do túmulo.

Enquanto a simbologia da águia detém-se mais no princípio solar régio dominador e de percepção da luz, da pureza necessária para se aproximar da divindade e de perscrutar seus mistérios. Tais qualidades são reforçadas justamente pela duplicação de suas cabeças.

Além de considerarmos que as aves possuem um traço ascensional e espetacular, o conjunto soleniza-se devido ao soberbo pedestal octogonal, número da perfeição adquirida pela ressurreição de Cristo e pelo banho lustral do batismo, além de recordar o dia do mundo vindouro. Compreendemos que tais características já evocam os símbolos cíclicos do regime noturno do imaginário.

Acreditamos ser um detalhe importante a possível aproximação e confrontação, segundo Chevalier²⁰, entre a águia e o leão, pois ambos representariam um equilíbrio entre as forças celestiais e telúricas. Então, supomos haver uma harmonização desses elementos no adro, porque as águias o precedem, mas os leões guardam seus limites. Nessa coincidência de opostos entrevemos sinais dos símbolos cíclicos do regime noturno.

Outro símbolo ascensional é a própria topografia do templo. Para nele adentrar é necessário galgar seis degraus, ou seja, elevar-se da condição maculada pelo pecado. Os painéis que narram cenas da paixão dos remetem a trajetória heróica de Cristo, por conseguinte, afirma que todo aquele que quiser ter acesso ao templo, deve praticar suas virtudes heróicas.

É interessante perceber que sobre os quatro painéis do primeiro nível do adro existem corações chagados alados, símbolos de elevação, mas os dois últimos, que estão no segundo nível, são encimados por corações ladeados por flores que compreendemos estarem relacionadas

¹⁹ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012.

²⁰ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012.

com os símbolos cíclicos da vegetação, pois as referidas pinturas marcam o começo e o fim da narração pictórica.

Contudo, acreditamos que a contemplação da Paixão de Cristo deve ser feita por alguém iniciado na fé, pois para acompanhar a narração é preciso sair da igreja, as cenas estão dispostas para o contemplador sair da igreja e para ela voltar, não está direcionada para quem chega pelo adro.

Como citado anteriormente, o adro foi construído em forma trapezoidal que sugere, segundo Chevalier²¹, um triângulo inacabado, mas se prestarmos atenção ao conjunto adro-igreja, percebemos que o frontispício da igreja é o acabamento do trapézio, ou seja é a ponta de um grande triângulo equilátero.

Assim, o adro revela um triângulo de ponta para cima, um símbolo paterno, de modo que compreendemos ser mais um convite à subida e à contemplação, além de remeter ao mistério da Trindade cristã. Contudo, julgamos necessário contemplar o cruzeiro que está além do espaço atrial. Caso façamos uma ligação dos limites do adro com ele, percebemos forma-se outro triângulo, menor e invertido, ou seja, um reflexo reduzido do formado pelo conjunto igreja-adro.

Desse modo, entendemos haver uma conjugação dos valores masculinos e femininos, do paterno e do materno e, conforme Chevalier²²:

Devemos sempre notar as relações entre o triângulo de ponta para cima e o triângulo invertido, sendo o segundo um reflexo do primeiro: trata-se de símbolos respectivos da natureza divina do Cristo e da sua natureza humana.

Além da formação triangular composta pelo adro e pela igreja que retoma valores masculinos, devemos atentar para o campanário, pois este não está inserido no frontispício, mas recuado, acreditamos que tal disposição visa a manter o princípio triangular da fachada da igreja, bem como para destacar-se no conjunto.

²¹ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012.

²² CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012, p. 904.

Julgamos interessante, além do recuo, o revestimento de ladrilhos brancos da torre, pois apenas o muro delimitador do adro o é, desse modo, supomos haver mais uma intenção espetacular, manifestada pelo branco luminoso e translúcido, bem como um princípio ascendente, pois, conforme Chevalier²³, “a torre é um mito ascensional e, como o campanário, traduz uma energia solar geradora transmitida à terra.

Nesse esteio o galo assume uma simbologia solar, e não assustadora como discutido anteriormente, pois se torna pregoeiro do dia, da aurora e, por conseguinte, símbolo do Cristo que anuncia a vida nova, simbologia que acreditamos ratificada pelo pedestal octogonal onde o galo repousa. Para Chevalier²⁴:

Como o Messias, o galo anuncia o dia que sucede à noite. Figura, também, no mais alto das flechas das igrejas e das torres das catedrais. Essa posição, no cimo dos templos, pode evocar a supremacia do espiritual na vida humana, a origem celeste da iluminação salvífica, a vigilância da alma atenta para perceber, nas trevas da noite que morre, os primeiros clarões do espírito que se levanta.

Entretanto, além de tantos símbolos ascensionais e espetaculares já mencionados e analisados, devemos dar atenção também, aos símbolos noturnos rítmicos, pois devida a grande presença de imagens e símbolos do Cristo, a saber: nos painéis do adro, nos animais e no pedestal do cruzeiro, no galo do campanário e no brasão da ordem franciscana que fulgura no frontispício da igreja, supomos uma predominância do mito do Filho, o renascimento e, assim, a vitória sobre a temporalidade. Segundo Durand²⁵:

O Filho manifesta assim um caráter ambíguo, participa na bissexualidade e desempenhará sempre o papel de mediador. Que desça do céu à terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação, participa de suas naturezas: masculina e feminina, divina

²³ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012, p. 889.

²⁴ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012, p. 458.

²⁵ DURAND, 202, pp. 300 e 306.

e humana. [...] São isomórficas deste mito dramático e cíclico do Filho todas as cerimônias iniciáticas, que são liturgias, repetições do drama temporal e sagrado, do Tempo dominado pelo ritmo da repetição. [...] a iniciação é mais que uma purificação batismal, é transmutação de um destino.

Além do mito do Filho como símbolo do domínio do tempo, deve-se dar atenção ao soberbo cruzeiro sobre um pedestal octogonal e circundado por quatro pelicanos e quatro águias bicéfalas. Para Durand²⁶: “a cruz cristã, é uma inversão dos valores tal como encontramos no Regime Noturno da imagem: emblema romano infame torna-se símbolo sagrado, *spes unica*²⁷”. A simbologia da cruz estende-se por uma longa discussão, contudo esse não é o fim de nosso estudo e confiamos tal aprofundamento para trabalhos posteriores.

Inferimos que o ápice da renovação trazida pelos missionários franciscanos está recapitulado no brasão da ordem que domina o topo do frontispício da igreja, emblema que manifesta a identificação do Cristo com São Francisco através do cruzamento das mãos, uma a de Jesus, a outra do fundador da ordem, bem como pela chaga presente nas mãos do santo menor, ou seja, identificação plena com a divindade.

Desse modo, deduzimos haver no imaginário do adro um apelo à iniciação, ao renascimento, ao domínio do tempo por meio dos símbolos cíclicos e progressistas da ressurreição e de uma vida nova, nesse caso particular, pela renovação cristã e franciscana.

Após passarmos e sermos iniciados pelo adro adentramos no templo franciscano pela galilé e nos deparamos com um pórtico extremamente trabalhado, circundado por temas vegetais e com a uma cartela na haste superior figurando dois pelicanos com uvas no bico. Para Durand²⁸: “O “Bifronte” indica o duplo caráter do tempo, a dupla face do dever ao mesmo tempo virado para o passado e para o futuro. [...] A porta é ambigüidade fundamental, síntese das chegadas e partidas”.

²⁶ DURAND, 2002, p. 329.

²⁷ Termo latino que significa: Única Esperança.

²⁸ DURAND, 2002, p. 291.

O tema da porta é caro à tradição litúrgica cristã, pois o Cristo denomina a si mesmo de porta, por onde as ovelhas devem entrar, também existem em algumas igrejas as Portas Santas que são abertas em Anos Jubilares, celebrações especiais do calendário litúrgico, bem como a Virgem Maria é chamada de Porta do Céu na ladainha lauretana. Chevalier²⁹:

[...] insistiu na importância da combinação da porta e do nicho. No nicho, ele acredita descobrir a imagem reduzida da caverna do mundo. Esta corresponde, segundo ele, ao coro da igreja e se torna o lugar da epifania divina, pois ela coincide com o simbolismo da porta celeste que designa um movimento duplo: o de introduzir as almas no reino de Deus, o que prefigura um movimento de ascensão, e o de deixar cair sobre elas as mensagens divinas.

A porta principal é ricamente trabalhada com formas geométricas de losangos e triângulos apontando para cima e para baixo, de tal maneira que lembra uma carapaça de tartaruga. Para Chevalier³⁰ o losango é um símbolo feminino, pois lembra a vulva. Além disso, os triângulos presentes na porta são isósceles e estão adjacentes na base, mas interpostos com os losangos, para esse autor, essa disposição pode significar o intercâmbio entre o céu e a terra, bem como a união entre os dois sexos.

Assim, supomos por tais símbolos a ambigüidade característica do bifronte e a tendência a uma harmonia dos opostos, próprio do regime noturno sob uma disposição mística, destarte indicando a identificação da igreja como um útero, como uma gruta, em um movimento de descida à intimidade.

Nesse liame, é interessante perceber que na igreja de São Francisco, após se atravessar a porta principal, o ingressante põe-se debaixo do coro onde os frades recitavam a liturgia das Horas, e é recepcionado por duas pias de água benta, assim, resgatando a simbologia apresentada

²⁹ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012, p. 736.

³⁰ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012.

por Chevalier³¹. Contudo, um sinal importante é que a pintura do vestibulo está virada para quem sai da igreja, enquanto a pintura do forro da nave central está voltada para quem aí entra.

Desse modo, entendemos ser o vestibulo um lugar ambíguo de entrada e de saída, de acolhida e de envio, pois a pintura retrata a Virgem Maria refugiando sob seu manto membros da ordem franciscana e do clero enquanto a pintura da nave retrata traços da vida de São Francisco e a atividade missionária da Ordem.

Conclusão

Partindo do pressuposto que o homem é um ser capaz de criar símbolos, que deles necessita³² e de que a religião é um universo simbólico sem o qual não pode ser compreendida³³, julgamos que o nosso estudo da simbologia religiosa revela aquilo que é mais íntimo e próprio da humanidade, seus desejos e seus medos, neste caso, seu anseio de vida, de renascimento e de perenidade.

Assim, acreditamos que por meio da análise simbólica da igreja de São Francisco percebemos a vitória do ser humano sobre a angústia causada pela finitude do tempo por meio da significação que os símbolos deram à vida do homem, elevando-o dos simples mecanismos de pagar e gastar, ou seja, da fruição estéril dos bens materiais.³⁴

Desse modo, julgamos que a arte é acesso à verdade e à realidade vivencial do ser humano, haja vista que nosso conhecimento não é imitação do real, mas sua compreensão, segundo um prisma adotado pelo observador³⁵. Isso implica um entendimento experiencial da arte

³¹ CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012.

³² FRANKL, Viktor E. **A vontade de sentido: fundamentos e aplicações da logoterapia**. Tradução: Ivo Studart Pereira. São Paulo: Paulus, 2011

³³ MARDONES, José Maria. **A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião**. Tradução Euclides Martins Balancin. São Paulo: Ed. Paulinas, 2006.

³⁴ JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

³⁵ GOMES, 2011.

e exige de nós um trabalho próprio de construção, além de reconhecer que a arte não remete para algo fora de si, mas deve ser encontrada nela mesma sua mensagem e a chave de sua compreensão³⁶.

Por fim, supomos que as imagens simbólicas presentes no adro da igreja de São Francisco, apreendido por seu patrimônio simbólico pictórico e escultural, apresenta-se sob o mito do renascimento, o mito do Filho³⁷, em uma estrutura dramática de progressão e de amadurecimento que evoca a *parusia* do Cristo e a glorificação dos seus eleitos no último dia.

Referências

- BURITY, G. M. N. **A presença dos franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio**. João Pessoa: Ed. JB, 2008
- OLIVEIRA, C. M. S. A “Glorificação dos Santos Franciscanos” do Convento de Santo Antônio da Paraíba: Algumas questões sobre pintura, alegoria barroca e produção artística no período colonial. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 3, nº 4, 2006. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 1 de maio de 2013
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. 3ª ed. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo, Martins Fontes, 2002
- FRANKL, Viktor E. **A vontade de sentido: fundamentos e aplicações da logoterapia**. Tradução: Ivo Studart Pereira. São Paulo: Paulus, 2011
- GADAMER, Hans Georg. **La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997

³⁶ GADAMER, Hans Georg. **La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997

³⁷ DURANDA, 2002.

GOMES, Eunice Simões Lins. **A Catástrofe e o Imaginário dos Sobreviventes: quando a imaginação molda o social**. 2ª ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.

IPHAN. http://www.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1493. Acesso em 8 de maio de 2013.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

MARDONES, José Maria. **A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião**. Tradução Euclides Martins Balancin. São Paulo: Ed. Paulinas, 2006.