

**Francisco de Assis e Antônio de Lisboa: questões acerca da iconografia dos santos franciscanos na igreja de Santo Antônio de Belém-PA**

ALDILENE MARINHO CÉSAR ALMEIDA DINIZ\*

Nos últimos anos os historiadores têm se voltado para o estudo de fontes não escritas, alargando seu leque de possibilidades de investigação histórica com a utilização de fontes primárias de pesquisa que privilegiam, além dos tradicionais documentos escritos, outros objetos da cultura material. Nesse contexto, a utilização de representações visuais como fontes de investigação ganhou destaque, especialmente com o grupo de medievalistas franceses que passou a privilegiar em seus estudos a análise de objetos figurados como forma de produzir novos conhecimentos acerca das sociedades medievais do Ocidente europeu<sup>1</sup>. De forma semelhante, considera-se que o enorme patrimônio artístico constituído por conjuntos arquitetônicos, imagens e demais objetos de uso devocional, deixados como herança cultural da América Portuguesa, contribuíram para a formação social, política e, sobretudo, cultural do Brasil.

Partindo-se, pois, do pressuposto de que as práticas religiosas (e com elas seus objetos e suas imagens) constituem um espaço de produções culturais e, principalmente, de representações sociais, o objetivo do presente trabalho é apresentar o ciclo iconográfico<sup>2</sup> da igreja de Santo Antônio de Belém-PA e discutir brevemente algumas questões que envolvem a escolha de seus temas e suas representações. Pretende-se ainda, destacar as particularidades desta série imagética frente às demais concebidas a partir dos relatos hagiográficos das vidas de São Francisco de Assis (1182-1226) e Santo Antônio de Lisboa (c. 1195-1231), anteriormente produzidas.

Os ciclos iconográficos com cenas das vidas de São Francisco e Santo Antônio, produzidos para as principais igrejas e conventos da Ordem dos Frades Menores desde a Idade Média até

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista Capes.

<sup>1</sup> Exemplos bem conhecidos desses trabalhos podem ser vistos em: DUBY, Georges. *Le temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*. Paris: Gallimard, 1976, e em DUBY, Georges et al. *História artística da Europa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. 2 v.; SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996; SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002 e BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

<sup>2</sup> Por ciclo iconográfico compreendemos uma série de imagens figuradas – frequentemente pintadas, mas também esculpidas ou gravadas – dispostas numa sequência de cenas que formam um conjunto.

o início da Era Moderna, representaram alguns dos principais episódios hagiográficos listados nas vidas dos dois religiosos. Já a partir do século XVII, e durante todo o século XVIII, é possível perceber que as imagens das vidas dos citados santos ganharam novos temas e novas características iconográficas. Na mesma época, a América Portuguesa foi palco da produção ou instalação de um vasto acervo de imagens que representam também temas franciscanos e antonianos. Tais registros iconográficos encontram-se, em muitos casos, distribuídos entre os antigos conventos e igrejas da Ordem franciscana que resistiram a passagem do tempo e se mantêm em algumas localidades brasileiras ainda conservados.

Esse acervo brasileiro de imagens, dedicadas aos dois santos, é constituído principalmente por pinturas e esculturas. Todavia, entre as coleções públicas e particulares nacionais encontra-se também um pequeno conjunto de gravuras – trazidas para o Brasil durante o período colonial, especialmente aquelas oriundas da coleção da Real Biblioteca Portuguesa – que atualmente faz parte do acervo da *Fundação Biblioteca Nacional*. Parte considerável dessas imagens se encontra nas construções franciscanas e é formada principalmente por azulejos. Tais painéis cerâmicos foram trazidos de Lisboa para o Brasil durante o século XVIII para ornamentar as principais igrejas e dependências conventuais de algumas das mais importantes casas franciscanas da América Portuguesa.

Sabe-se ainda que os santos franciscanos encontram-se entre os mais representados do Brasil. O elevado número de conventos da Ordem e a predileção dos frades menores pelo uso de imagens em suas práticas religiosas justificam essa enorme produção imagética ainda carente de estudos na historiografia da arte brasileira, como é o exemplo dos painéis azulejares encontrados no antigo convento de Santo Antônio de Belém.

Inserido entre as fontes visuais arroladas em nossa pesquisa de doutoramento<sup>3</sup>, parte do acervo iconográfico do convento de Santo Antônio de Belém será apresentado neste trabalho com o objetivo de discutir algumas questões que permeiam nosso estudo. Dentre essas, o intuito de verificar algumas lógicas e demandas que determinaram a produção de imagens dedicadas à vida de São Francisco, nas construções da Ordem na América Portuguesa.

Representante do tempo das missões franciscanas na Amazônia<sup>4</sup>, o antigo Convento de Santo Antônio de Belém teve sua construção original iniciada em 1617 (SOBRAL, 1986: 4).

<sup>3</sup> Dedicada à arte franciscana do período colonial brasileiro.

<sup>4</sup> Empreendidas pelo Comissariado da Província de Santo Antônio de Portugal.

Todavia, somente após longo período de construção deu-se a inauguração da edificação atual<sup>5</sup>, em 1743 (DERENJI; DERENJI, 2009: 134). Da singela construção original quase tudo foi destruído, chegando até nossos dias somente a planta baixa da igreja que se conserva conforme o traçado seiscentista. Todo o restante da construção atual foi concebido durante o século XVIII e, uma última parte, já durante o século XIX (SOBRAL, 1986: 4).

Apesar das modificações posteriores, boa parte das dependências do antigo convento franciscano setecentista se mantém conservada desde a instalação no local das Irmãs de Santa Dorotéia de Frassinetti que passaram a ocupar a edificação a partir de 1877. Entre os anos de 1924 e 1927, a capela-mor também sofreu reformas que acabaram por descaracterizar seu aspecto original, mantendo-se apenas o formato geral de sua estrutura arquitetônica e os painéis em azulejo com o ciclo iconográfico das vidas de São Francisco e Santo Antônio, datados de meados do século XVIII e que permanecem assentados sobre as paredes do recinto (SOBRAL, 1986: 6).

Nesta série de imagens estão representados três diferentes episódios das vidas de cada santo, compondo-se ao todo seis quadros figurados, distribuídos em quatro painéis maiores e dois de menor proporção. Estes últimos instalados no interior de dois pequenos nichos, centralizados entre os dois painéis de maior tamanho. As pinturas em azul e branco do interior da capela fazem parte do mais antigo conjunto azulejar de decoração historiada que ainda se encontra completo na arquitetura paraense (DERENJI; DERENJI, 2009: 37) e são considerados os “únicos remanescentes de azulejaria portuguesa de temática religiosa na cidade de Belém” (DERENJI; DERENJI, 2009: 137).

Sobre esses azulejos, Maria de Lourdes Sobral escreveu:

*Os únicos remanescentes intactos da antiga capela do Convento de Santo Antônio [de Belém] são os painéis azulejados da capela-mor, em estilo rocaille. Esses painéis contêm uma profusão de elementos simbólico-ornamentais emoldurando quadros da vida de São Francisco e Santo Antônio: golfinhos, conchas, folhas de acanto, volutas, guirlandas de rosas, vasos, ramalhetes, girassóis, anjos, palmas* (SOBRAL, 1986: 7).

---

<sup>5</sup> Apesar das muitas reformas posteriores.

Baseando-se nas características das pinturas na época da reforma do convento, em meados do século XVIII<sup>6</sup>, e principalmente por encontrar a data de 1746 no painel de azulejos da torre sineira, João Miguel dos Santos Simões localiza como provável data de colocação dos azulejos da capela-mor os anos entre 1740-1746. Isso porque, conforme argumento do pesquisador, as peças cerâmicas da torre sineira seriam da mesma época da ornamentação da capela-mor, assim como seriam desse mesmo período outros azulejos decorativos encontrados no corredor adjacente à igreja e na atual sacristia (SIMÕES, 1965: 205). Ainda sobre a discussão em torno da datação mais precisa para o assente dos citados azulejos, Maria Adelina Amorim apresenta, após a análise de uma vasta documentação inédita sobre as ações dos franciscanos na região<sup>7</sup>, como provável data do assento do revestimento azulejar da capela-mor o período que corresponde ao “fim de 1742 ou início de 1743” (AMORIM, 2011: 473). Sobre a origem lisboeta dos painéis que revestem as paredes laterais da capela-mor, conforme os estudos produzidos por Dora Alcântara, esses teriam vindo de uma das oficinas lusitanas mais conhecidas da época: a do mestre azulejista Bartolomeu Antunes (ALCÂNTARA, 2011). A mesma oficina que executou os painéis que revestem a capela-mor da Igreja do Convento de São Francisco de Salvador, datados de 1737 (SIMOES, 1965: 128). Os azulejos que compõem o ciclo narrativo que conjuga representações de temas franciscanos e antonianos são do tipo monocromáticos, executados em pintura azul sobre fundo branco e estão distribuídos nas paredes da capela-mor, conforme pode ser observado no esquema abaixo:

Capela-mor - lado da Epístola:	Capela-mor - lado do Evangelho:
<i>A visão do Cristo serafim;</i>	<i>A pregação de Santo Antônio aos peixes;</i>
<i>São Francisco transforma água do poço em vinho;</i>	<i>A visão da Virgem com o Menino;</i>
<i>A impressão dos estigmas de São Francisco.</i>	<i>A visão do Menino Jesus.</i>

<sup>6</sup> Época da instalação da primeira leva de azulejos figurativos da casa.

<sup>7</sup> Em sua tese de doutoramento, recentemente defendida em Portugal (2011), dedicada a missionação franciscana no antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará.

Partindo-se de um conceito mais amplo de iconografia, conforme proposto por Jérôme Baschet (BASCHET, 2008)<sup>8</sup>, é possível se proceder ao estudo deste ciclo narrativo indagando-se muito além da identificação de seus tipos iconográficos<sup>9</sup>. Ao colocar-se em prática a abordagem proposta por Baschet, o estudo iconográfico dessas pinturas pode contribuir para a elucidação de outras questões suscitadas pela pesquisa em curso, inclusive no que tange a questão das demandas que levam a encomenda desses painéis e a escolha dos temas e atributos neles figurados. É possível indagar, por exemplo, o fato do ciclo narrativo em questão apresentar uma situação inédita para os conventos franciscanos da América portuguesa, qual seja, a de um ciclo iconográfico misto no qual são apresentadas na mesma série de imagens de vida de santo, tanto passagens da vida de São Francisco (lado da epístola) quanto de Santo Antônio (lado do Evangelho). Para os demais casos de séries de pinturas narrativas do período colonial que temos conhecimento, apresentam-se ciclos iconográficos separados para representar cenas da vida de um de outro santo.

Além da questão anterior, sobre a série azulejar que conjuga episódios das vidas dos dois santos num mesmo ciclo narrativo, a diversidade de tipos iconográficos e a grande quantidade de registros imagéticos produzidos pela Ordem franciscana – desde os primeiros séculos de sua história – possibilita aos pesquisadores do tema melhor apreender as transformações e permanências ocorridas em sua longa trajetória de produção iconográfica. Com isso, torna-se possível identificar, muitas vezes, os momentos de inflexão verificados nessa tradição que levaram à construção de novos tipos iconográficos representando novas cenas da vida do patriarca, Francisco, e dos mais populares santos franciscanos.

---

<sup>8</sup> A proposta de Jérôme Baschet apresenta um conceito mais amplo de iconografia que, dentre outros aspectos, amplia a noção de iconografia aproximando-a do conceito de iconologia, conforme era, este último, defendido por Erwin Panofsky.

<sup>9</sup> Função tradicionalmente atribuída pela historiografia da arte à análise iconográfica conforme preconizada por Erwin Panofsky, vide PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 3ª ed. (Tradução J. Guinsburg et al.). São Paulo: Perspectiva, 1991.



**Figura 1.** Anônimo. *Cenas da vida de São Francisco*, c. 1736-1743. Azulejo. Capela-mor da igreja de Santo Antônio, lado da Epístola. Belém-PA. Foto: Aldilene César.



**Figura 2.** Anônimo. *Cenas da vida de Santo Antônio*, c. 1736-1743. Azulejo. Capela-mor da igreja de Santo Antônio, lado do Evangelho. Belém-PA. Foto: Aldilene César.

Em especial as imagens de Francisco de Assis constituem um dos casos em que é possível verificar importantes variações e permanências iconográficas que se relacionam diretamente com os rumos da história da Ordem e até mesmo da história da Igreja. Em um longo percurso produtivo desde a Idade Média até a Era Moderna, é possível identificar na iconografia franciscana seus modelos considerados fundadores, as múltiplas transformações sofridas por

esses modelos e a inserção de novas cenas e atributos que por séculos não fizeram parte de sua tradição imagética.

Uma primeira questão que se coloca em torno das imagens apresentadas, é o fato de que Francisco de Assis e Antônio de Lisboa apareciam na primeira tradição iconográfica franciscana (iniciada ainda no século XIII) como exímios representantes de uma santidade ativa, dinâmica, associada aos diversos relatos de viagens, pregações, curas e outros milagres. Neste sentido, o que se representa nos azulejos da igreja de Santo Antônio de Belém, em quatro das seis cenas figuradas, é um São Francisco e um Santo Antônio identificados com uma concepção de santidade contemplativa, extática; representando-se os santos em situações aparentemente passivas, de visões e êxtases. Tais representações, a nosso ver, parecem demonstrar uma inflexão na iconografia franciscana da época, que abandona muitos dos temas hagiográficos tradicionais e passa a representar cenas de visões e êxtases conforme vinha sendo privilegiado pela iconografia ibero-italiana do período, chamada por alguns estudiosos do tema como “iconografia pós-tridentina” (RÉAU, 1958; MÂLE, 2001).

Outra questão fundamental sobre esta série de imagens é justamente a divisão do espaço entre as cenas da vida de São Francisco e Santo Antônio. Isto porque, mesmo se considerando a primazia do lugar de Francisco na Ordem por ele fundada, não se pode esquecer que Antônio, além de ocupar um lugar de destaque na piedade popular no mundo luso-brasileiro, é o orago do templo e que, naturalmente, as cenas figuradas no espaço da capela-mor deveriam ser preferencialmente a ele dedicadas. Diante disso, nos interrogamos acerca das lógicas que orientam a divisão do espaço entre as cenas dedicadas às vidas dos dois santos; como também nos interrogamos sobre possíveis funções atribuídas a essas imagens, que em virtude de ocuparem um espaço destinado exclusivamente aos religiosos deveriam interagir de forma dialógica com os papéis por eles desempenhados.



Frontão da igreja com a imagem de seu padroeiro, Santo Antônio de Lisboa.  
Foto: JD. Fonte: DERENJI, Jussara; DERENJI, Jorge. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009, p. 134.

No que concerne às cenas representadas, pode-se afirmar que encontramos exemplos de permanências da tradição iconográfica medieval franciscana nas pinturas em que Santo Antônio aparece pregando aos peixes e tendo a visão do Menino Jesus; como também naquela em que São Francisco aparece tendo a visão do Cristo serafim. Nesses três casos, os temas já eram bastante conhecidos das imagens medievais e nos painéis azulejares em questão tais passagens hagiográficas foram representadas de acordo com essa mesma tradição.

Em relação às outras três cenas (A impressão dos estigmas de São Francisco; São Francisco transformando água em vinho, ou aquela em que Santo Antônio tem a visão da Virgem Maria com o Menino), pode-se afirmar que representam exemplos de variantes da tradição iconográfica franciscana. Tais imagens podem ser assim consideradas, posto que, os temas representados emergiram como tipos iconográficos somente a partir do século XVII, principalmente na produção imagética cristã da arte ibero-italiana da época.

A cena da *Pregação de Santo Antônio aos peixes* tem inspiração hagiográfica e é bastante conhecida no mundo luso-brasileiro. O episódio aparece desde as primeiras narrativas de vida

dedicadas ao santo e suas imagens fazem parte das representações visuais antonianas produzidas desde a Idade Média. Na América Portuguesa podem ser encontradas em outras casas franciscanas outras representações deste tema tanto em painéis azulejares como em pinturas sobre painel.

A cena que representa *A visão do Menino Jesus*, protagonizada por Santo Antônio, remete a uma passagem hagiográfica considerada a mais importante nos relatos da vida do santo português, passando a visão do Menino a ser considerada a principal representação iconográfica antoniana. Apesar da importância do tema, sua representação imagética apresenta algumas variações figurativas, podendo o Menino Jesus aparecer figurado em pé ou sentado sobre o livro. A este último elemento, acrescenta-se a figuração do lírio (também chamado de açucena) para formar o conjunto principal dos atributos antonianos (MÂLE, 2001: 176).

A fim de apontar uma possível motivação para a emergência do tema d'*A visão da Virgem com o Menino* que – conforme afirmamos anteriormente – não fazia parte da iconografia antoniana até inícios do Seiscentos, apresentamos um comentário feito por Émile Mâle sobre a frequência das representações de visões e êxtases nas imagens dos santos canonizados durante a Era Moderna:

*“(...) en el siglo XVII los grandes santos contemporáneos fueron representados casi siempre en los momentos excepcionales del éxtasis. Pero, por un curioso fenómeno, los santos de otros tempos también aparecieron bajo este aspecto. Precisamente fueron estos instantes de sus vidas, en otros tempos ocultos, los que salieron a plena luz”* (MÂLE, 2001: 168).

As considerações de Mâle nos levam a inferir que existe uma relação entre a emergência de novos temas na iconografia de São Francisco e Santo Antônio com a forma de representação dos santos da Era Moderna<sup>10</sup> em voga na época, que associavam a concepção de santidade à realização de experiências místicas, que seria também representado nas imagens da época ressaltando tais experiências como manifestação de um contato entre as esferas divina e terrena<sup>11</sup>, através das experiências pessoais dos santos. Dessa forma, de acordo com Mâle,

<sup>10</sup> Dentes esses, citamos Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, São Filipe Néri e Santa Teresa de Ávila.

<sup>11</sup> Considerações análogas podem ser verificadas também nos estudos de Louis Réau e Santiago Sebastián, especialmente para a produção de pinturas na arte ibero-italiana a partir do século XVII.

Santo Antônio também passa a ser representado pelos artistas do século XVII como “um contemplador extático” (MÂLE, 2001: 174), de forma semelhante aos demais santos do período. Corroborando essa relação, Mâle afirma que “en el siglo XVII se representa a san Francisco de Asís y a san Antonio de Padua casi únicamente en los momentos sobrenaturales de la visión y del éxtasis” ((MÂLE, 2001: 174).

Para as pinturas com tema da vida de São Francisco Mâle acrescenta:

*En el siglo XVII los pintores ya no siguen la vida del santo episodio por episodio; ya no representan más las escenas ilustradas por Giotto; se contentan con resumir la vida de san Francisco en dos o tres escenas de éxtasis que se repiten sin cesar. Parece como se los franciscanos hubieran querido demostrar que san Francisco podía rivalizar con santa Teresa y san Ignacio de Loyola y que había disfrutado de los mismos favores que ellos. Pues don estos favores excepcionales, esos instantes de anonadamiento en Dios, los que en estos momentos indican el estigma de la santidad ((MÂLE, 2001: 169).*

Uma vez que as hagiografias medievais relatam apenas a visão do Menino Jesus, o acréscimo na arte Seiscentista da figuração da visão de Santo Antônio incluindo-se a Virgem na cena<sup>12</sup> pode indicar ainda uma possível relação entre um dos tratados artísticos pós-tridentinos e a produção de imagens religiosas no século XVII. Neste sentido, vale salientar que um dos mais conhecidos desses tratados artísticos que usam como base de seus direcionamentos o texto do Concílio tridentino<sup>13</sup> é o tratado produzido pelo então bispo de Milão, Carlos Borromeu que justamente discrimina entre suas indicações para a arte da Reforma Católica a primazia das representações do Cristo e da Virgem Maria nos temas iconográficos que deveriam ser representados (SÉNÉCAL, 2000).

Já para as cenas dedicadas à vida de São Francisco, pode-se dizer que foram escolhidos para os painéis maiores temas que aludem ao episódio mais importante da hagiografia do santo: aquele que representa a sua estigmatização. Sobre este episódio, é preciso destacar que a impressão das chagas do Cristo crucificado tornaria Francisco de Assis o primeiro santo estigmatizado da história da Igreja e o único a receber todas as cinco marcas da Paixão do

<sup>12</sup> E que continuaria a ser representado também nas imagens do século XVIII.

<sup>13</sup> Para ver parte do texto conciliar direcionado à produção e aos usos das imagens ver CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais* – vol. 2: A Teologia da Imagem e o estatuto da pintura. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 65-69.

Salvador em seu próprio corpo. Tal feito foi amplamente divulgado pela Ordem dos Frades Menores, desde 1228 (ano da canonização de Francisco), através da carta encíclica do Frei Elias de Cortona (c. 1180-1253)<sup>14</sup> e interpretado como sinal da aprovação divina da intensa imitação do Cristo levada a cabo pelo santo assisense durante a sua vida.

Imediatamente após este anúncio começaram a aparecer as primeiras imagens de Francisco de Assis figuradas com o tema de sua estigmatização. Com isso, buscavam os franciscanos difundir – através das imagens – o milagre conferido ao seu patriarca, que passava a ser representado portando as cinco chagas da Paixão. Ainda no episódio da recepção dos estigmas, os frades menores encontrariam a legitimação final para a classificação de seu patriarca como *Alter Christus* (CÉSAR, 2010).

Para o painel menor, instalado no interior do nicho, representa-se o episódio de *São Francisco transformando a água do poço em vinho*. Esta cena não faz parte da tradição iconográfica franciscana medieval, assim como também não fazia parte da mesma tradição a cena d'*A impressão dos estigmas de São Francisco* destacado no outro painel maior. Entretanto, podemos adiantar que o ponto em comum entre as três cenas franciscanas da capela-mor reside no paralelismo entre as vidas de Francisco e do Cristo, destacando-se, especialmente, o primeiro milagre de Jesus – nas *Bodas de Caná* (Jo 2: 1-11) – e a sua morte de Cruz. Ambas as passagens aparecem nas imagens como se “revividas por Francisco” quando o santo aparece figurado transformando água em vinho e recebendo a impressão mística dos estigmas do Cristo crucificado em seu próprio corpo.

Diante das questões apresentadas, destacamos que uma das muitas dificuldades de se investigar motivações e demais condições de possibilidade para a produção de imagens religiosas e a escolha de seus temas é o longo espaço temporal que separa a época atual do período da execução das obras. Isto porque este longo espaço de tempo nos separa também dos códigos de significação que não estão mais presentes nas sociedades contemporâneas, que atribuem na atualidade usos e sentidos muito distintos das sociedades do passado. Com isso, ocorre, muitas vezes, o esvaziamento dos sentidos anteriormente atribuídos e o desaparecimento das práticas dirigidas às imagens em seu tempo de produção.

---

<sup>14</sup> Então ministro geral da Ordem dos Frades Menores.

Entretanto, não obstante tais dificuldades o estudo das imagens com suas iconografias e características formais nos permite ainda verificar diversos aspectos que contribuem para a construção de uma história das imagens do passado. No caso das pinturas azulejares em questão, existem aspectos que permitem a investigação de possíveis sentidos, usos e funções pretendidos por seus comitentes através da escolha dos seus temas, dos atributos figurados, dos materiais utilizados e de seus locais originais de exposição.

Um desses aspectos, conforme destacado acima, se relaciona diretamente com as variantes iconográficas verificadas, que rompem mesmo que parcialmente com as permanências da tradição iconográfica verificada nos primeiros séculos da história franciscana. Um desses aspectos se refere a grande novidade deste programa iconográfico paraense que é associar num mesmo ciclo iconográfico, e no mesmo recinto, cenas das vidas dos dois santos franciscanos: o patriarca, Francisco, e seu santo mais devotado pela sociedade luso-brasileira, Antônio; constituindo assim o único exemplo desse tipo de ciclo narrativo que temos notícia.

Um caso semelhante em que poderíamos fazer algum tipo de relação é o do ciclo iconográfico da igreja inferior da Basílica de São Francisco em Assis, onde foram colocados dois pequenos conjuntos de imagens, nas paredes laterais da nave da igreja, formando-se um único ciclo narrativo associando passagens análogas das vidas do Cristo e de Francisco. Todavia, neste caso o objetivo maior era o de apresentar (através das imagens) passagens relacionais da vida de Jesus e de Francisco buscando-se ressaltar o caráter extraordinário da imitação plena dos passos do Salvador efetivada na vida do santo de Assis. Já para o caso da representação conjunta com cenas das vidas de Francisco e Antônio na igreja de Belém ainda não encontramos elementos que apontem para uma justificativa segura, a não ser o desejo por reunir num mesmo ciclo iconográfico o patriarca dos frades menores – e por isso o maior entre todos os franciscanos – e Santo Antônio, por ser o número um na piedade popular do mundo luso-brasileiro.

Para finalizar, destacamos que para as questões aqui apresentadas ainda não encontramos respostas fechadas, posto que as ditas questões se relacionam com outras problemáticas que envolvem a produção iconográfica franciscana encontrada na América Portuguesa. Assim sendo, salienta-se que a investigação acerca do papel dessas imagens em seu contexto de produção carece ainda de uma análise mais aprofundada em algumas de nossas fontes escritas para podermos apontar com maior coerência alguns dos possíveis sentidos, usos e funções que

lhes foram pretensamente atribuídos e que justificam a sua produção e a escolha dos seus temas. Para isso, necessita-se investigar com mais atenção a emergência dos novos modelos e as motivações que se relacionam com a criação de novos temas, o que implica lidar com um campo de investigação de grande complexidade no que diz respeito à história das representações, dos usos e funções das imagens.

### Referências bibliográficas

ALCÂNTARA, Dora. “Azulejaria no Norte do Brasil”. Comunicação apresentada no *VIII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte e II Reunião do Fórum Landi*, Belém, Pará, abril de 2011.

AMORIM, Maria Adelina. *A missão franciscana no Estado do Grão-Pará e Maranhão (1622-1750): agentes, estruturas e dinâmicas*. 2011. Tese (Doutorado em História – Especialidade: História e Cultura do Brasil) - Universidade de Lisboa / Faculdade de Letras, Lisboa, 2011.

BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2003.

CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais: a estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. 2010. 191 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais – vol. 2: A Teologia da Imagem e o estatuto da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 65-69.

DERENJI, Jussara; DERENJI, Jorge. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009.

MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 3ª ed. (Tradução J. Guinsburg et al.). São Paulo: Perspectiva, 1991.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Iconographie des saints. Paris: PUF, 1958,

Tomo III, v I.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SÉNÉCAL, Robert. *Carlo Borromeo's Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiae and Its Origins in the Rome of His Time*, Papers of the British School at Rome, vol. 68, (2000). p. 241-267.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Corpus de Azulejaria Portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SOBRAL, Maria de Lourdes Sampaio. *As Missões Religiosas e o Barroco no Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986.

TEIXEIRA, Celso Márcio (Org.). *Fontes Franciscanas e Clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.