

## Comunicações — Sessão 2

### A iconografia musical na Igreja de São Domingos de Gusmão em Salvador, Bahia

Marcos dos Santos Santos

Pablo Sotuyo Blanco

PPGMUS-UFBA; RiDIM-Brasil/BA

#### Resumo:

Este trabalho busca compreender o significado iconográfico musical da imagem de Sant'Ana que se encontra na Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão em Salvador, Bahia. Esta imagem faz parte do acervo de obras de arte dos séculos XVIII e XIX que estão sob a custódia dessa instituição, representa Sant'Ana Mestra exercendo seu ofício, com um livro no seu colo e Maria ao seu lado. No lado esquerdo do livro pode-se ler o texto *Ave Maria cheia de graça o Senhor é convosco*, enquanto no seu lado direito se observam figuras musicais (semínimas e colcheias) escritas em um pentagrama. Tais aspectos permitem levantar questões relativas ao teor musical dos ensinamentos da santa mestra a sua filha, parecendo fugir à tradição iconográfica de Sant'Anna, tornando esta escultura uma peça singular.

## Introdução

A prática de venerar os mártires cristãos é observada desde o século I quando as perseguições do Império Romano aos cristãos primitivos. Essa prática de reverência se estende quando o então imperador Constantino, no século IV, institui o cristianismo como religião oficial do império (MALUCELLI, 2013, p.11). Durante a Idade Média a prática de canonizar santos e de esculpir imagens que os representassem foi amplamente utilizada pela Igreja. No entanto, Fausto (2010, p.34) aponta que no século XVI a reforma luterana acarretou a destruição sistemática dessas imagens religiosas, assim como uma desestabilização na crença de fiéis. Tal fato contribuiu para que a Igreja pensasse numa forma de restaurar a representatividade das imagens perante os fiéis, convocando em 1546 o Concílio de Trento<sup>1</sup> a fim de se contrapor às ideias da reforma luterana:

Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 5 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas.<sup>2</sup>

A vinda de esculturas dos santos católicos para o Brasil esteve atrelada ao projeto de colonização da coroa portuguesa. De acordo com Nigra (1998) Pedro Álvares Cabral, quando da sua chegada às terras do Brasil, trouxe em seu

---

<sup>1</sup> O Concílio de Trento foi convocado pelo Papa Paulo III, a fim de estreitar a união da Igreja e reprimir os abusos, em 1546, na cidade de Trento, Itália. O concílio Tridentino os teólogos mais famosos da época elaboraram os decretos, que depois foram discutidos pelos bispos em seções privadas. Interrompido várias vezes, o concílio durou 18 anos e seu trabalho somente terminou em 1552, quando suas decisões foram solenemente promulgadas em sessão pública. MONFORT. Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/concilio-ecumenico-de-trento-2/>>. Acessado em: 19 nov 2013.

<sup>2</sup> *A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens*. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/concilio-ecumenico-de-trento-2/>>. Acessado em: 19 nov 2013.

navio uma escultura de Nossa Senhora da Boa Esperança, que segundo o autor “deve ser considerada o protótipo de todas as imagens que durante três séculos se iriam transferir de Portugal para o Brasil” (NIGRA, 1998, p.101). Do mesmo modo, foi notado que a primeira igreja do Brasil, a Sé de Palha, construída a mando de Tomé de Souza, foi dedicada a Nossa Senhora da Ajuda, cuja imagem se encontrava na caravela do então governador da cidade do Salvador.<sup>3</sup>

Durante os séculos XVII e XVIII “as igrejas da América portuguesa passaram a receber esculturas de Sant’Anna com grande frequência” (SOUZA, 2002, p. 323). Segundo a autora, essas imagens, assim como o culto à santa, se popularizaram nas principais capitanias da colônia (Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro), sendo muito frequente a sua presença em paróquias, capelas e oratórios domésticos. Nesse período Sant’Anna chegou a ser a segunda santa mais cultuada da colônia, sobretudo em Minas Gerais e Bahia. Um dos motivos para tal fato pode ser explicado pela devoção dos mineradores e carpinteiros à santa, pois a ela foi atribuído o título de padroeira dessas profissões.

Além da numerosa quantidade de imagens de Sant’Anna que foram transladadas de Portugal para o Brasil, há de se observar a produção de imagens por parte de determinadas congregações instaladas no Brasil. Segundo Fausto (2010), já no século XVII os jesuítas possuíam sua própria oficina onde fabricavam imagens dos seus santos. Da mesma forma, os monges beneditinos e carmelitas possuíam suas oficinas de escultores, abrindo mão de encomendas junto ao comércio português. Ainda, Nigra afirma que,

De 1650 a 1680, encontramos uma imensidade de imagens de santos, que classificamos todas como oriundas da escola franciscana. Sem conhecer nominalmente os seus autores, vimo-lhes contudo as obras de barro cozido, nos conventos de Santo Antonio do Rio, em Cabo Frio, Angra dos Reis, Ubatuba, Ilha de São Sebastião, Santos, Itanhem, Taubaté, Mogi das Cruzes, Itu. Finalmente na capital Paulista nos conventos de São Francisco e da Luz, e na Ordem Terceira da Penitência. (NIGRA, 1998, p.103)

De acordo com Fausto (2010, p.41) o trabalho artesanal desenvolvido por essas Ordens Religiosas no século XVII fazia parte das Oficinas Conventuais. No entanto, a partir do século seguinte, as organizações tais quais as ordens terceiras, confrarias ou irmandades, passam a produzir e comandar esta produ-

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.bahia-turismo.com/salvador/igrejas/se-de-palha.htm>>. Acessado em: 19 nov. 2013.

ção formando uma identidade técnica de estilo próprio em cada centro urbano. O desenvolvimento dessas características resultou no que Fausto (2010) chama de Escolas Regionais, que segundo Freire (2009) foram baseadas em reinvenções das técnicas e estilos europeus, chegando “ao ponto de surgirem nas cidades mais prósperas, preferências e práticas identificadas com a produção local, permitindo que se distinga a Escola Baiana, Escola Mineira, Escola Pernambucana” (FREIRE, 2009 apud Fausto, 2010, p.48).

A fim de reconhecer possíveis características dessas escolas na escultura de Sant<sup>a</sup>Anna que aqui nos ocupa, parece-nos pertinente ressaltar características que as diferenciem claramente.

Acerca da Escola Pernambucana, Ribeiro (2005) observa que a forma como, algumas vezes, são construídas as expressões reproduzem tipos locais.

O tipo caboclo local, com rostos largos, malares salientes, olhos amendoados e carnção escura, [...] a policromia é de grande apuro técnico, incluindo, na maioria dos casos, douramento integral das superfícies coloridas, revelando através de um delicado trabalho de esgrafado, com motivos geométricos ou florais em eruditas composições ornamentais (RIBEIRO, 2005, p. 18 *apud* FAUSTO 2010, p. 48).

Sobre as características comuns à Escola Mineira a autora afirma existir uma ampla diversificação na produção de imagens. O fato de ter havido diversos núcleos urbanos ao redor das jazidas fez com que se desenvolvessem diferentes técnicas de construção de esculturas. Souza (2002, p. 231) aponta que grande parte das imagens do século XVII e XVIII encontradas em Minas Gerais são anônimas, podendo mais ser identificadas a partir de suas características físicas do que de fontes escritas. Segundo as análises feitas por Ribeiro (2000) as imagens da Escola Mineira possui “policromia e douramentos mais discretos, com uma certa uniformidade nas cores e economia no uso de ornatos das padronagens” (RIBEIRO, 2000, p.65 *apud* FAUSTO, 2010, p.48).

Por ter sido a primeira capital do Brasil e sede do primeiro bispado, a Bahia agrupou um vasto repertório de imagens sacras do século XVII e XVIII. D acordo com Ribeiro (2000) a produção baiana de imagens é caracterizada pelo “refinamento dos gestos e atitudes, a movimentação erudita dos planejamentos, [...] as folhas de ouro são aplicadas em superfícies regulares, que aparecem em reserva, configurando grandes florões nas superfícies de coloração uniforme, realçados por punções de desenho variado” (RIBEIRO, 2000, p.61 *apud* FAUSTO, 2010, p. 47).

## A procedência da Imagem de Sant'Anna Mestra

Em meio ao processo de busca por fontes documentais musicais na Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão em Salvador é que se pode notar a presença da Imagem em questão. A partir daí buscamos aprofundar o conhecimento acerca dela, sobretudo quanto a sua procedência e há quanto tempo ela está nesta Igreja.

Para tanto, foram feitas entrevistas com alguns funcionários da Instituição a fim de coletar informações que esclarecesse estas dúvidas. No primeiro momento, foi perguntado ao Administrado do Templo, o Sr. Adailton, que nos respondeu:

Esta imagem existe aqui há quase trezentos anos. Ela veio de Portugal juntamente com os primeiros irmãos dominicanos que construíram esta igreja. Ela é muito antiga e foi trabalhada pelos escultores portugueses. Com certeza não foi doada, veio junto com algumas outras imagens que existem aqui.<sup>4</sup>

Após este esclarecimento fomos ao encontro dos dois funcionários, Sr. Zailton e Sr. Jackson, que há mais tempo trabalham na Ordem, onde fizemos as mesmas perguntas. De acordo com eles:

Essa imagem foi doada por uma senhora, bem velhinha, que costumava frequentar as missas aqui na igreja, isso há muito anos atrás. Não sei dizer se ela tem parentes vivos, sei que ela já morreu há um bom tempo. Essa imagem é a única de Sant'Anna que esta igreja já teve.<sup>5</sup>

Analisando as duas versões da procedência da imagem, observa-se claramente a divergência entre ambas. Dessa forma, foi pedido ao administrador que tivéssemos acesso ao livro de Tombo dos bens da Ordem a fim de encontrarmos possíveis registros acerca da mesma. Assim, encontramos uma nota que trata sobre o assunto e a transcrevemos abaixo:

Offerta – (Cópia) A directoria da Ven.al Ordem 3ª de S. Domingos de Gusmão: Maria José da Silva Valente mim entregou a Ven. al Ordem 3ª de São Domingos de Gusmão deixados pela Sra. D. Ritta Seraphina dos Passos, as seguintes imagens:

---

<sup>4</sup>Entrevista concedida pelo Administrador do templo da Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão.

<sup>5</sup>Entrevista concedida pelos funcionários, zelador e segurança, do templo da Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão.

Um nicho com um Senhor dos Passos na charola, com cruz e resplandor de prata. Um Deus menino no monte, com capella e cordão de ouro, dentro do nicho. Um nicho com o crucificado com resplandor de prata, uma Santa Lusía, uma Conceição, um Sto. Antonio, **uma Sant'Anna**. Todos entregues em mão propria do Sr. Gascia, mui digno Vigario do Culto da Ven.al Ordem 3ª esperando que a mesma as conserve. Bahia, 5 de Dezembro de 1935. (assignada) Maria José da Silva Valente.

Da ata da sessão da comissão Administrativa realizada em 31 de Maio de 1936 conta a oferta acima. (Livro II do Tombo. Folio 161r)

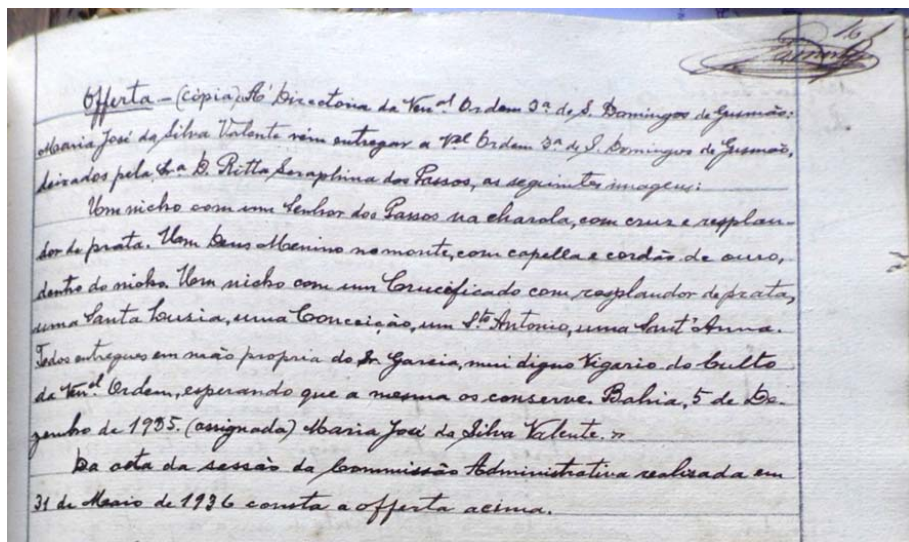


Imagem 1. Reprodução fac-símile do folio 161r do Livro II do Tombo.

A partir desta nota pudemos constatar que houve uma doação de imagens para a Ordem no ano de 1935 incluindo uma imagem de Sant'Anna. Dessa forma é possível conjecturar que esta doação se refira à mesma imagem que estamos estudando, uma vez que essa hipótese já havia sido levantada a partir da afirmação dos funcionários quando disseram que não houve outra imagem da santa nessa igreja, desde que passaram a trabalhar nesse templo.

## Características da imagem de Sant'Anna Mestra

Aportado no conceito de iconografia enquanto descrição e análise de imagens apresentado por Panofsky (1986, p.53), abaixo apresentamos a imagem de Sant'Anna Mestra analisada de acordo com o modelo apresentado por Faus-  
to (2010).

**Tabela 1.** Descrição da figura de Sant'Anna

<b>Objeto</b>	Talha policromada e dourada
<b>Título</b>	Sant'Anna Mestra
<b>Autor</b>	Sem registro
<b>Época Provável</b>	Século XVIII
<b>Dimensões</b>	Altura 58cm - Circunferência ~70 cm
<b>Suporte</b>	Madeira talhada
<b>Propriedade</b>	Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão
<b>Localização</b>	Corredor principal de acesso
<b>Endereço</b>	Largo do Terreiro de Jesus s.n. / Salvador, Ba



**Imagem 2.** Figura de Sant'Anna Mestra da Ordem 3ª de São Domingos de Gusmão

## Descrição sumária do objeto

Imagem feminina, senhora, corpo encoberto por vestido policromado e dourado, boca fechada, lábios finos, rosto arredondado com aparência de cansaço. Sentada sobre um trono vermelho com bordas douradas, na posição frontal, cabeça inclinada para o lado esquerdo e encoberta por um lenço branco com flores douradas.

Os olhos e o dedo indicador esquerdo apontado para o livro que está sobre sua coxa esquerda. Neste mesmo lado, se encontra Maria, apoiada pela mão esquerda de Sant'Anna, está com os olhos e o dedo indicador direito voltados para o livro.



**Imagem 3.** Detalhe da mão de Maria sobre o livro



**Imagem 4.** Detalhe da notação musical na página direita do livro



## O culto à Sant'Anna

Em seu Dicionário Mariano, Roschini (1964, p. 26) afirma que o culto à Santa surgiu no Oriente no século VI quando Justiniano construiu uma igreja em sua honra em Constantinopla. No Ocidente, esta prática só veio ser cultivada a partir do século VIII. Souza acrescenta que o culto à Sant'Anna se desenvolveu em grande escala entre os séculos XII e XVI, tendo como um dos principais argumentos para esse desenvolvimento a "Imaculada Conceição de Maria: a pureza da mãe confirmava a ausência de pecado na concepção da filha". Essa doutrina foi defendida com veemência por alguns franciscanos e jesuítas (SOUZA, 2002, p.236).

Ainda, a autora aponta para os estudos Mariológicos como um dos fatores que possibilitaram destaque à figura de Ana enquanto mãe da Virgem e a avó do Cristo. Segundo ela, os primeiros momentos da vida de Maria foi sua concepção no ventre de Sant'Anna. "Uma festa conhecida como a "Concepção de Anna" era celebrada em Constantinopla desde meados do século VIII e no Ocidente um século mais tarde. A devoção a Sant'Anna era estreitamente vinculada a este papel de concepção da Virgem." (SOUZA, 2002, p. 233).

A primeira manifestação de devoção à santa realizada no Brasil foi feita pelo padre José de Anchieta no ano de 1563. Ali, o padre jesuíta enaltece todas as funções maternas assumidas por Anna, mesmo as mais comuns, como a amamentação. "Os papéis mais importantes de Sant'Anna foram a concepção de Maria, sua educação e sua preparação ao voto de virgindade, ao ser consagrada no Templo." (SOUZA, 2002. p.234).

## Análise iconográfica musical

Sant'Anna Mestra está sempre caracterizada com um livro em seu poder e com Maria ao seu lado. No entanto, há que se perguntar qual o conteúdo recorrentemente encontrado nos livros que as imagens possuem. De acordo com Souza (2002, p.242), é frequente em gravuras e esculturas a ausência de indicação do conteúdo presente nos livros abertos de Sant'Anna. A autora refere ocorrências como "Salmo 24" ou "Deus". Ainda, atenta para exemplos de "gravuras portuguesas que revelam o sentido do ensinamento, por apresentarem inscrições na parte inferior da estampa ("Psal. 118" e "Prov. 4").

O conteúdo representado no livro da imagem que aqui se estuda foge aos exemplos referidos por Souza. Apenas o exemplo incluído no trabalho de Cunha neste mesmo congresso, pertencente ao Museu da Inconfidência (Ouro

Preto, MG), tanto pela presença de notação musical quanto da indicação *Ave M [aria]* na superfície do livro da talha, se alinha na mesma aparente tendência que a da nossa imagem.<sup>6</sup> O texto *Ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco*, escrito do lado esquerdo do livro, mesmo fazendo parte da Bíblia não pertence ao livro dos Salmos, sendo o texto da anunciação do arcanjo Gabriel a Maria. Por sua vez, a melodia, presente no lado direito do livro, pode sugerir alguns dos muitos cânticos ou hinos do repertório cristão.

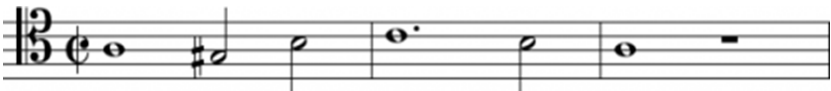
A partir do conteúdo presente no livro podemos conjecturar que o autor buscou representar a Santa Mestra ensinando sua filha a cantar, a solfejar ou até mesmo realizar um ditado melódico. Assim, buscamos corroborar com tais suposições coletando informações que nos levassem a uma interpretação deste conteúdo de forma coerente. Desse modo, depois de transcrever a melodia representada na figura (Exemplo 1) tencionamos a sua identificação através das bases de dados do *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) e da *Global Chant Database*.

**Exemplo 1.** Transcrição da melodia representada no livro da figura



Depois de ter tentado identificar sem sucesso a melodia na sua totalidade, considerando a possibilidade dela não ser mais do que um fragmento, dentre os registros localizados na base de dados do RISM *online*, através da busca por fragmentos do *incipit* musical, e mesmo considerando eventuais transposições, a que mais se aproximou do nosso exemplo foi o moteto a 5 vozes *Tulerunt lapides* do compositor Manuel Cardoso para o Domingo da Paixão (Exemplo 2) coincidindo o contorno a partir da 7ª nota do exemplo 1.

**Exemplo 2.** Manuel Cardoso. *Incipit* de “Tulerunt Lapidés” (RISM ID n. 310002074 )



<sup>6</sup> Nos referimos à imagem de Sant`Ana ensinando à Virgem, talha folhada em ouro, com tinta e policromia, de autoria ainda não identificada, realizada entre os séculos XVIII e XIX. O estudo da notação musical presente no livro dessa santa, ainda será objeto de futura pesquisa.

Por sua vez, busca semelhante na base de dados *Global Chant Database* retornou um conjunto de melodias gregorianas que, ainda que transpostas, possuem relação com as mesmas notas do exemplo anterior (Imagem 4).

GLOBAL CHANT DATABASE

275019 visitors since 011012009

TRANSPOSITIONS:

	Advenit ignis divinus non		re 8 WA 153
	Aleluia Spes nostra salus nostra		al Schlager 332 MMA7 462
	Contra spem in spem		co 2 GR 426 LU 1353v
	Deus creator omnium indulge		hy 4 ST 144
	Domine dominus noster quam		co 2 GR 117 GS 49 SYG 87 *GB 77
	Jesu nostra redemptio amor et		hy 4 PM 95
	Laudemus Dominum quod docuitis		an 4 WA 291
	O Nazarene dux Bethlehem		hy 1 ST 117
	Quicumque Christum quaeritis		hy 4 LR 445
	Specie tua et pulchritudine		gr 5 GB 42v GR [60] GS 226 LU 1226 SYG 39
	Spiritus Dei ornavit caelos		alv SYG 185
	Te tu cis ante terminum verum creator poscimus ut		hy 4 AR 59 LU 267
	Tristes erant apostoli de		hy 4 LR 163

Imagem 4. Reprodução da lista dos resultados obtidos na *Global Chant Database*

Analisando a melodia através de uma perspectiva modal poderíamos supor que, tomando como base algumas das formas de se identificar um modo eclesiástico, esta melodia pertenceria ao VII modo, o modo de Sol. Isso devido à nota predominante na melodia (Dó) e a sua final (Sol). Pensando ainda no teor do texto e sua característica de anunciação (esperança, festividade), a citação de Dom Gajard corrobora esse pensamento quando diz que o VII modo é um modo “claro, quente, vibrante; modo dos voos alegres, dos movimentos de entusiasmo e de triunfo; modo da certeza, das afirmações solenes, da alegria perfeita, da plenitude” (GAJARD, apud HERNÁNDEZ, 2006.).

Por outro lado, para se pensar essa melodia como baseada num possível modo eclesiástico é preciso atentar para a questão das regras de composição desse tipo de música. Aqui, observa-se um salto de quinta (do Dó para o Sol) que ao invés de ser compensado a melodia sobe para a nota lá. Do mesmo modo, há em seguida um solto de quarta aumentada (do Fá para o Si) novamente sem compensação, um intervalo bastante evitado nesse tipo de composição musical. Com apenas esses exemplos analisados podemos perceber as contradições entre o estilo composicional do cantochão e essa melodia.

## Considerações Finais

Diante dessas constatações preliminares percebemos que há muito o que compreender acerca desta iconografia enquanto representação do ofício de mestra de Sant'Anna. Estaria de fato a Santa ensinando música para Maria? E quanto ao significado desse conjunto de notas musicais, estaria o autor com intuito de registrar alguma melodia própria do seu contexto? Até agora tudo parece indicar o contrário: a simples intenção representacional simbólica de elementos musicais.

Desse modo, consideramos que a presença do elemento musical ligado à imagem de Sant'Anna (como também no caso ainda por estudar da imagem no Museu da Inconfidência) poderia apontar para uma possível tradição na iconografia desta santa, o que nos instiga a questionamentos que pretendemos apreciar em futuras e aprofundadas pesquisas.

## Referências

- FAUSTO, Claudia Maria Guanais Aguiar. Padrões, Cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX. Salvador: Dissertação Mestrado. 2010.
- MALUCELLI, Laura. TOMATI, Sergio. FO, Jacopo. *O livro Negro do Cristianismo: Dois mil anos de crime em nome de Deus*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- NIGRA, Clemente da Silva. *Escultura colonial no Brasil. O universo mágico do barroco brasileiro*. Curador Emanuel Araújo. São Paulo:SESI, 1998.
- ROSCHINI, Padre Gabrieli. *Dicionário Mariano*. Barcelona. Editorial Litúrgica Espanhola. 1964.