

Comunicações

A melodia de Orfeu: Arte, harmonia e religiosidade nas pinturas da igreja dos jesuítas em Salvador, Bahia

Belinda Maria de Almeida Neves
EBA/UFBA

Resumo

Este trabalho aborda a iconografia e iconologia do mito de Orfeu, presente nas pinturas do teto da sacristia da antiga igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador. A referida obra apresenta 21 painéis de jesuítas mártires e confesores da fé católica, tendo como motivo central o painel de S. Ignácio de Loyola, fundador da Ordem. No centro do programa em forma de uma cruz grega, estão quatro Orfeus com alaúdes e violinos, atributos da música e da poesia, e igualmente quatro gêneros teatrais (comédia, tragédia, drama e tragicomédia). No painel central de S. Ignácio de Loyola identificamos a ópera, gênero dramático que contempla o teatro e a música. Nos dois extremos, a possível presença de dois tensores de corda musical permite-nos a visualização do monocórdio quando interligados por uma linha imaginária. O monocórdio possibilitou o diálogo entre a matemática e a música através de Pitágoras, que com esse instrumento definiu os intervalos musicais. A relação entre a ciência e as artes no discurso artístico do templo estreita-se quando os elementos dialogam igualmente com os sete planetas e seus respectivos metais de referência (Marte/ferro, Vênus/cobre, Saturno/chumbo, Júpiter/Estanho, Mercúrio/mercúrio, Lua/prata, Sol/ouro), e sugere a transformação filosófica do ser humano através das artes. Tema recorrente no pensamento do século XVII, a música e as artes estabelecem a relação direta na consonância entre o Universo (macrocosmo) e o Homem (microcosmo), assim como os princípios da Criação divina, resultando na harmonia entre todas as coisas. Igualmente relevante para os Jesuítas, a música e o teatro constituíram significativos elementos de conversão do gentio, entre os quais discutimos possíveis relações entre o mito de Orfeu, a religiosidade e as missões jesuítas.

Palavras-chave: Orfeu; iconografia musical; Barroco; Catedral de Salvador; Companhia de Jesus.

* Este trabalho foi merecedor de Menção Honrosa na edição 2015 do Prêmio RiDIM-Brasil, realizada durante o 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, entregue pelo Presidente da Comissão Mista Nacional do RiDIM-Brasil, aos 24 de Julho de 2015 em Salvador, Bahia.

Introdução

A antiga igreja do Colégio da Companhia de Jesus na cidade da Bahia, atual Catedral Basílica de São Salvador, foi o quarto templo erigido pelos jesuítas na localidade desde a chegada dos missionários à colônia lusitana da América, juntamente com o governador-geral Tomé de Sousa e sua comitiva em 1549.

A construção do novo templo teve pedra fundamental lançada em 1657 e sua ornamentação foi contínua até o século XVIII, com estilos variados, assumindo inicialmente as linhas geométricas renascentistas até o pomposo Barroco Joanino com matizes do Rococó.

A sacristia da igreja foi decorada ainda no século XVII, pois no ano de 1694 uma carta do P. Alexandre de Gusmão informaria detalhes da ornamentação daquele espaço, inclusive sobre os preciosos paramentos litúrgicos. (LEAL, 2002) Entretanto, apenas “em 1707 foi terminada a pavimentação da sacristia, em mármore italiano enxadrezado”. (LEAL, 2002, p. 119)

A pintura do teto da sacristia, objeto de nosso estudo neste artigo, foi realizada no século XVII, embora não haja precisão e consenso quanto ao efetivo período entre os pesquisadores consultados. Fernando Machado Leal afirma que “o imponente forro de madeira, pintado a têmpera, executado por Irmãos Coadjuutores entre 1673 a 1683, ornamenta a sacristia.” (LEAL, 2002, p. 119) Por sua vez, Luis de Moura Sobral interpreta que “a sacristia de Salvador foi decorada entre 1683 e 1694 com obras importadas ou realizadas *in loco*, azulejos, mármore italianos e portugueses, imaginária e pinturas.” (SOBRAL, 2004, p. 414)

A pintura do teto da sacristia é composta por caixotões artesoados e retratam 21 jesuítas, sendo 14 destes mártires do Ocidente e Oriente, inclusive três religiosos flechados pelos índios no Brasil. O aprofundamento nas pesquisas daquela pintura permitiu a identificação de um amplo contingente simbólico apenas visível através da decifração de códigos, em ampla análise e interpretação das imagens ali presentes (NEVES, 2015).

Entre os elementos identificados em nossa pesquisa anterior estão os pontos cardeais, o navio simbólico da Igreja, as Companhias de Jesus (*Europeia, Africana, Asiática e Americana*), os ventos principais, a latitude e a longitude, o azimuth, os elementos da natureza, os humores e temperamentos, a alquimia, os planetas e os respectivos metais de referência, os animais da fauna americana, as artes, o mito de Orfeu.



FIGURAS 1 e 2 – À esquerda, visão geral da sacristia e, à direita, as pinturas do teto. Fotografias de Belinda Neves.

Embora não tenham sido objeto de nosso estudo as questões autorais, é possível prever que muitos Irmãos jesuítas tenham trabalhado na sua execução. Provavelmente, outro bom número seria o de seus idealizadores, aqueles que conceberam o programa, dificilmente pensado por apenas um jesuíta pela complexidade do conteúdo ali presente, e, igualmente importante, não estava ali para ser visível. Neste caso, ocultar, codificar e permitir a sua identificação somente após a sua decodificação e interpretação parece-nos uma atividade muito mais ampla e complexa para a concepção da obra pictórica, e o ato de decifrar um possível exercício emblemático entre os noviços e religiosos da própria Companhia de Jesus.

O centro do programa é composto por S. Ignácio de Loyola (1491 – 1556), ladeado por S. Francisco Xavier (1506 – 1552), S. Francisco de Borja (1510 – 1572), S. Stanislaw Kostka (1550 – 1568) e S. Luis Gonzaga (1568 – 1591):

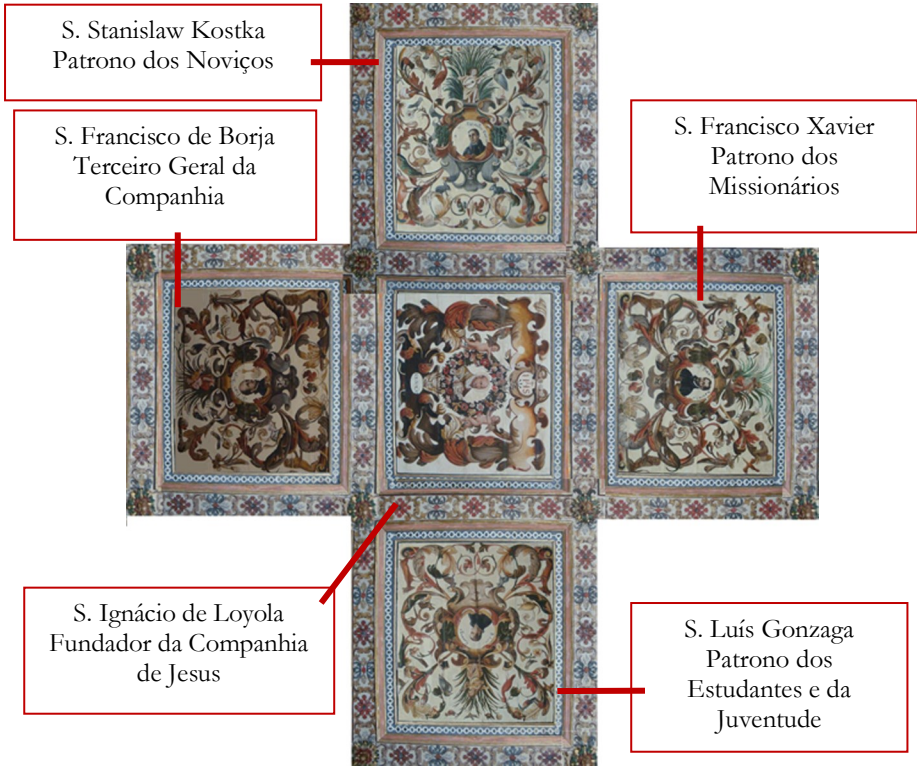


FIGURA 3 – O centro do programa, com cinco painéis. Fotografias e composição de Belinda Neves.

Esses religiosos e seus respectivos painéis constituem os pilares e atuação da Companhia de Jesus: Missão, Colegiado, Noviciado e a Igreja em Roma, junto ao Pontífice. O recorte específico dos cinco painéis centrais permite-nos a visualização de uma cruz grega e “esta cruz é usada com mais frequência para sugerir a Igreja de Cristo do que o simbolismo de Cristo e Seu sacrifício para a humanidade.” (FERGUSON, 1961, p. 165, tradução nossa)¹

A supressão de alguns elementos pictóricos de um dos painéis que cir-

¹ “This cross is used more often to suggest the Church of Christ than to symbolize Christ and His sacrifice for mankind.” George Ferguson interpreta desta forma a cruz grega diferenciando-a da cruz latina pela crucificação de Jesus Cristo, que simboliza o Seu sacrifício pela humanidade.

cunda o de Ignácio de Loyola permite-nos observar e destacar o conteúdo ali representado (Figuras 4 e 5).



FIGURAS 4 e 5 – À esquerda, painel de S. Stanislaw Kostka completo e, à direita, o mesmo painel com elementos pictóricos suprimidos. Fotografia e tratamento de imagem de Belinda Neves.

Após executar o mesmo procedimento com os quatro painéis circundantes e analisá-los, identificamos 46 animais da fauna americana e observamos a presença de um músico em cada um dos painéis, dois deles com violinos, outros dois com alaúdes.

A análise e junção dos referidos músicos com os animais nos conduziu à interpretação do mito de Orfeu, assim representado encantando os animais ou bestas, conforme vasta fonte iconográfica pertinente ao mito.

A iconografia de Orfeu apresenta o mito com a lira, cítara, harpa, alaúde, violino, viola, geralmente rodeado por animais ou em companhia de Eurídice, sua amada, em variadas técnicas artísticas. “Teólogo, poeta, músico, grande civilizador dos povos, são os principais títulos de Orfeu”. (SPALDING, 1965, p. 192) Nas referidas pinturas é possível visualizar Orfeu com os atributos da música e da poesia através do alaúde e do violino. A presença do mito na sacristia dos jesuítas possibilita um grande diálogo simbólico e metafórico, embora a literatura clássica fizesse parte da sua formação, e fora estudada nos colégios² e noviciado (Figura 6).

² O ensino jesuítico, regulamentado através da *Ratio studiorum*, incluía textos de Horácio, Cícero, Sêneca, Ovídio, Aristóteles, entre muitos outros autores, e igualmente contemplava o ensino de latim, grego e hebraico.

S. Francisco Xavier S. Luis Gonzaga S. Francisco de Borja S. Stanislaw Kostka



Violino

Alaúde

Violino

Alaúde

Atributo da poesia Atributo da música Atributo da poesia Atributo da música

FIGURA 6 – Os quatro Orfeus nos painéis. Fotografia e composição Belinda Neves.

Efetuatingo um recorte na parte superior do painel completo, observamos a típica representação de Orfeu encantando as bestas:



FIGURA 7 – Detalhe da parte superior do painel de S. Luis Gonzaga. Fotografia de Belinda Neves.

Orfeu, o mito

Orfeu surge na Grécia clássica como o rei da Trácia, filho do deus Apolo e da musa Clío para alguns autores ou de Eagro e de Calíope para outros, embora a versão de filho de Apolo seja a mais comum e aceita. A saga de Orfeu foi

narrada por muitos autores³ e artistas na Antiguidade, que o representaram de diversas formas. A partir do Renascimento, com a retomada da cultura clássica em todos os segmentos, Orfeu volta a ser enfatizado como cantor, músico e poeta, e ainda inspira autores e artistas na contemporaneidade.

A lira⁴, principal atributo de Orfeu nos textos clássicos, teria sido recebida das mãos de seu pai Apolo, sendo anteriormente concebida por Hermes (ou Mercúrio) que a trocou pelo caduceu (em algumas versões). Com a popularização do mito na Antiguidade, outros instrumentos foram incorporados à sua iconografia, sugerindo a música e a poesia na sua amplitude conceitual, atributos divinos. Neste aspecto ressaltamos que ao longo da história o mito perpetuou-se mediante o poder de encantamento de sua melodia, capaz de domar os animais mais ferozes e acalmar, inclusive, os exaltados ânimos entre os argonautas e igualmente afugentar as sereias de canto enganoso e mortal.

Entre os romanos o mito de Orfeu adquiriu grande popularidade através do poeta latino Ovídio⁵ (43 a.C.-17 d.C.) e a obra intitulada *Metamorfoses*, cuja saga de Orfeu é contada em versos nos Livros X e XI.

No Livro X, intitulado *A história de Orfeu e Eurídice*, o autor relata o amor entre Orfeu e sua amada Eurídice, assim como a dor de tê-la perdido após a picada de uma serpente. Inconformado, Orfeu munido de sua lira decide descer ao reino dos mortos e resgatá-la; e, ao passar pelo portal conhecido como Tenaríam, lá cantou:

Eu vim pela minha esposa, de quem anos de vida foram tirados pelo veneno de uma cobra. Gostaria de poder suportar isso; tentei. Mas o amor venceu. [...] Pelo silêncio que impera em seu vasto reino, eu lhes imploro, recriem a vida de Eurídice, que lhe escapou cedo demais. A vocês, nós todos, pessoas e coisas, pertencemos. Mais cedo ou mais tarde, para cá vamos todos vir, nossa última morada. E são vocês que de-

³ “Orfeu foi evocado por Ésquilo, *Agamemnon*; Eurípedes, *Ifigênia em Áulis*, *Alceste*, *As bacantes*; Platão, *A República*, *O Banquete*; Diodoro da Sicília, I, III, IV; Ovídio, *Metamorfoses*; Virgílio, *Geórgicas*”. (MARTIN, 1992, P. 182, tradução nossa)

⁴ Estima-se que a primeira lira foi confeccionada com casco de tartaruga e tripas de mamíferos.

⁵ Públio Ovídio Naso

têm o mais longo domínio sobre a humanidade. Eurídice voltará de novo para ser sua súdita, depois da maturidade; eu estou pedindo um empréstimo, e não um presente. (OVIDIO, 2003, p. 202)

A melodia de Orfeu comoveu a todos, “suas palavras e sua música fizeram os pálidos fantasmas chorar”. (id, ibid.) Orfeu reencontra sua amada e a permissão de novamente conduzi-la ao mundo dos vivos. Entretanto, “um acordo foi firmado: ele não deveria, no caminho de volta, até que passasse Averno, olhar para trás, ou o que conseguiu teria sido em vão”. (id, ibid.)

A trajetória de retorno se inicia com Orfeu à frente, seguido por sua amada, e “quando Orfeu, com medo de que Eurídice pudesse tropeçar, ansioso por vê-la, olhou para trás amorosamente. Ela tinha desaparecido um instante.” (id, ibid.) Assim morreria Eurídice pela segunda vez, deixando Orfeu completamente atordoado e seu coração petrificado.

Por sete dias Orfeu ficou sentado na margem [do rio], as vestes imundas, sem tocar em qualquer comida. Infortúnio, tristeza e lágrimas era o que o sustentava. Por fim, reclamando que os deuses do Inferno eram cruéis, foi embora. Passou por Rodope e Hemo, fustigadas pelo vento norte, e por ali ficou três anos. Viveu sem mulher, não se sabe se porque o casamento significara má sorte ou porque havia feito tal promessa. Muitas mulheres quiseram o poeta para si, e muitas ficaram magoadas com sua rejeição. (OVIDIO, 2003, p. 203)

Encontrando uma colina em uma extensa planície, para lá se dirigiu Orfeu e, com sua música, moveu os três reinos: vegetal, mineral e animal. “Então, com seu canto, Orfeu levou as árvores, os animais e as pedras a segui-lo, contemplá-lo”. (id, p. 221)

O Livro XI é intitulado *A morte de Orfeu* e o autor relata outra faceta arquetípica de sua melodia, aquela que incomoda e desagrada, e que o conduziu à morte. Do alto da colina a melodia de Orfeu enfurecia as bacantes que tentaram, de todas as formas, cessar seu canto atirando pedras, gritando, usando tambores e trombetas:

- Olhem lá! Eis o nosso desprezado! E lançou uma seta direto na boca que cantava, mas a ponta passou de raspão [...]. Uma outra podia levantar uma pedra,

mas essa, durante o seu vôo, foi conquistada pela doce harmonia da música, e caiu aos seus pés, como se pedisse perdão. [...] Não havia limite para aquelas mulheres: sua fúria cega imperava. Mesmo assim, todas as armas teriam sido abrandadas pela música do cantor, não fosse por outra orquestração: flautas estridentes, trombetas, tambores, batidas nos peitos e berros, de modo que a lira foi vencida, e as pedras mancharam-se de vermelho com o sangue do cantor não mais ouvido no meio daquela balbúrdia. (id, ibid)

Orfeu, antes de morrer, foi apedrejado e martirizado pelas bacantes. Seus braços foram arrancados e lançados ao chão. Os animais, as pedras e as árvores choraram e lamentaram. “Mas o rio Hebro levou sua cabeça e sua lira e enquanto deslizava lentamente pela correnteza, a lira produzia sons de lamento, e a língua murmurava alguma coisa em triste harmonia”. (OVIDIO, 2003, p. 222)

Apolo impediu que uma serpente investisse contra a sua cabeça e Baco, lamentando a morte do cantor, exigiu castigo para as bacantes, confinando-as a viver na floresta como árvores. Seus corpos foram metamorfoseados em troncos de carvalho e fincados na terra.

Orfeu reencontrou Eurídice nos “campos dos abençoados” e a manteve em seus braços. “Juntos, lado a lado, eles passeiam agora. Orfeu a segue ou caminha à frente dela, e pode, com total segurança, olhar para trás em busca de sua Eurídice.” (id, ibid)

A história narrada por Ovídio é desta forma concluída. Em virtude da ancestralidade do mito e de suas muitas versões, o corpo de Orfeu teria sido enterrado pelas musas aos pés do Monte Olimpo e sua cabeça passou a proferir oráculos. A lira teria como destino o céu, formando a constelação que levaria seu nome.

Orfeu mito teve sua história imortalizada pelos textos clássicos e pela oralidade, sendo sinônimo da imortalidade da alma⁶ e da harmonia universal. A

⁶ Para Édouard Schuré em *Os Grandes Iniciados – Esboço da História Secreta das Religiões*, Orfeu “foi o grande animador da Grécia sagrada, o vivificador de sua alma divina. Sua lira de sete cordas abrange o Universo. Cada uma delas corresponde a uma modalidade da alma humana, contém a lei de uma ciência e uma arte. [...] Orfeu seria o grande iniciador da Poesia e da Música, concebidas como reveladoras da verdade eterna”. (SCHURÉ, 2006, p. 177)

potência desse mito transcendeu as artes e culminou no *Orfismo* e conseqüentes *Mistérios órficos*,⁷ já conhecidos de muitos pesquisadores e teólogos, e originado por volta dos séculos VI e V a.C.



FIGURA 8 – O doce canto de Orfeu dulcifica as feras. Edição de *Metamorfoses*, de Ovídio, Amsterdam, 1606. Gravura de Antonio Tempesta (1555-1630)⁸

Ancorados em supostos textos escritos pelo poeta e músico, os iniciados do orfismo não permitiam a presença de mulheres e promoviam sessões de purificação do corpo e da alma através de banhos e oferendas. O tema ainda inspi-

⁷ Um amplo estudo sobre os Mistérios Órficos e o Orfismo foi realizado pela pesquisadora Gabriela Gazzinelli e intitulado *Fragments órficos* (UFMG, 2007). Neste estudo foi realizada a tradução do Papiro de Derveni, descoberto em 1962 e datado do século V a.C., considerado o documento mais antigo da Europa. No referido manuscrito encontram-se trechos de poemas atribuídos a Orfeu. Os estudos de Gazzinelli também contemplam traduções do Papiro de Gurob, das lâminas de ouro enterradas com os mortos e das placas de osso de Ólbia.

⁸ Disponível em <http://nathanflis.com/portfolio-item/art-collection/> acesso 02/10/13

ra muitos estudos, mas pode-se entender que “o orfismo é, a um tempo, filosofia e religião. Complexas e obscuras são as origens desse movimento de idéias, onde parece se combinarem influências diversas, da Trácia, de Creta e do Egito. No século VI a.C. o orfismo já estava espalhado por toda a Grécia”. (SPALDING, 1965, p. 193)

A ancestralidade dos povos antigos permitiu que suas culturas e religiosidade fossem mescladas em virtude de vários fatos históricos e muitas dessas semelhanças são evidentes quando em contato com alguns fundamentos. No caso do orfismo, “aos iniciados eram ensinadas fórmulas sagradas, que lhes permitiam fazer a viagem aos Infernos em perfeita segurança. Essas fórmulas apresentam notáveis semelhanças com o Livro dos Mortos dos antigos Egípcios”. (id, p. 194)

Orfeu estava inserido em uma sociedade cujos mitos espelhavam e protagonizavam os mais puros e reais códigos morais para orientação do homem e da civilização, evidenciando amplos arquétipos da vida cotidiana como bem/mal, amor/ódio, vida/morte e cujos valores eram vividos intensamente através da junção da parcela humana e divina. “Orfeu era, aos olhos dos antigos, um teólogo por excelência, o professor dos mistérios que assegurava a salvação dos homens e, mais importante, o intérprete dos deuses”. (REINACH, 1914, p. 7, tradução nossa)⁹

Nos primórdios do cristianismo, o mito de Orfeu e as crenças do povo grego, possibilitaram que novas associações fossem feitas, dessa vez entre Jesus Cristo e Orfeu. Assim, “para fundamentar essa retomada do antigo mito, pensou-se na idéia da imortalidade da alma, que se encontrou prefigurada junto aos pagãos, e se constatou certa influência dos Mistérios órficos sobre o cristianismo”. (HEINZ-MOHR, 1994, p. 266)

O martírio e a melodia de Orfeu poderiam facilmente ser associados ao martírio de Cristo e a Sua Palavra, e seus inimigos identificados de forma figurada pelas bacantes. Considerados imortais, promoveriam a harmonia entre todos os reinos. Era a adaptação e ressignificação do mito, apenas um entre vários exemplos identificados na história das civilizações.

⁹ “Orpheus était, aux yeux des anciens, le theologien par excellence, l’instituer des mystères qui assuraient le salut des homes et, chose essentielle, l’interpète dès dieux.”

Orfeu e Jesus Cristo vivenciaram os três mundos: a terra, o céu e o inferno. Após a morte de ambos, a semente plantada por eles continuou a ser semeada, gerando frutos, como a lira e cabeça de Orfeu que seguiram pelo rio emitindo sons. Essa é, na verdade, uma grande metáfora à fundamentação da Igreja Católica, que ecoa e frutifica a partir do sangue de seus mártires. Assim, “Cristo substitui definitivamente e positivamente Orfeu como portador da harmonia e ordem divina do cosmo. Os Padres da Igreja ocuparam-se muito com Orfeu, sequer duvidando da sua historicidade;” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 266) Essa idéia reflete a essência e importância do mito e toda a gama de símbolos inseridos em seu contexto, não importando a sua origem e verdade, mas a qual finalidade se destina.

Na continuidade do pensamento de Gerd Heinz-Mohr,¹⁰ esclarece Jean-Michel Roessler, em *Imagens de Orfeu na arte judaica e cristã*,¹¹ que os Padres da Igreja,

em especial Clemente de Alexandria e Eusébio de Cesareia, que estão na origem dessa aproximação entre a palavra de Orfeu e a Palavra de Deus, se serviram precisamente da figura de Orfeu cantor, poeta e músico para explicar aos gregos quem é Deus e como se exerce a atividade de sua palavra. (ROESSLI, 2009, p. 189, tradução nossa)¹²

Jesus Cristo foi retratado como Orfeu em afrescos nas catacumbas de Domitila e São Marcelino e São Pedro, ambas em Roma, juntamente com diversas cenas bíblicas, ainda no cristianismo primitivo, por volta do século III, período em que viveu e atuou Eusébio de Cesareia (265-339), autor da *História da Igreja* – uma de suas obras. Eusébio de Cesareia compreende Orfeu como sím-

¹⁰ “O apologista Justino Mártir admitiu, inclusive, que Orfeu teria conhecido numa viagem ao Egito os cinco livros de Moisés, chegando dessa forma à fé no Deus único”. (HEINZ-MOHR, 1994, p. 266)

¹¹ *Imágenes de Orfeo en el arte judío y Cristiano*. In: *Orfeo y la tradición orfíca: un reencontro*, Madrid, 2009.

¹² “Los Padres de la Iglesia – en especial Clemente de Alejandría y Eusebio de Cesarea –, que están en el origen de esta aproximación entre la palabra de Orfeo y la Palabra de Dios, se servirán precisamente de la figura de Orfeo cantor, poeta y músico para explicar a los griegos quién es Dios y cómo se ejerce la actividad de su Palabra.”

bolo de Cristo: “o redentor dos homens revelou-se, pelo instrumento de seu corpo humano que ele queria unir com sua divindade, como salvífico e benéfico para com todos, assim como Orfeu o foi para os gregos, que pela arte do toque da lira amansou e domesticou os animais selvagens.” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 266)

Orfeu teve uma ampla gama de seguidores, assim como Jesus Cristo, o principal mártir da Igreja Católica. Para os religiosos da Companhia de Jesus - também chamados “soldados de Cristo” - o martírio era a forma mais honrosa de morrer, derramando o sangue pela expansão da fé católica e em defesa da Igreja na Contrarreforma; por esse motivo 14 mártires estão retratados nas pinturas do teto da sacristia da Bahia, entre os confessores da fé católica e pilares de atuação da Companhia de Jesus.

O pesquisador Renato Cymbalista constata que “os jesuítas ansiavam imensamente a morte pela Igreja em todas as partes do mundo, tratando seus próprios martírios como instrumento de conversão das almas e de fundação da Igreja nas novas terras, em uma estratégia global que era documentada, sistematizada, ilustrada.” (CYMBALISTA, 2010, p. 18) Complementando os padrões de propaganda focados no martírio, esclarece o autor citando que os jesuítas “faziam circular imensamente os registros dos martírios de seus irmãos por todo o mundo, em uma verdadeira cartografia espiritual, complementar à cartografia técnica que se fazia naquele momento de todo o mundo”. (id, ibid)

O martirologio jesuítico (TANNER, 1675) relata, em típica narrativa barroca, os ataques dos fiéis católicos aos corpos e pertences dos jesuítas nos locais de martírio - quando a execução era pública - com o intuito de se obter relíquias. Muitos jovens idealizavam-se missionários e sonhavam com isso. Novos colégios e noviciados eram abertos; missionários preparados para as missões nas quatro partes do mundo. Era a expansão da Companhia de Jesus e da Igreja de Cristo.

A metáfora do encantamento

As crenças e mitos produzidos pela cultura dos povos desde a existência da humanidade podem ser entendidos como valiosos tesouros. Daí advém o rico contingente de signos e símbolos, que substituem a palavra escrita e a oratória, mas que ali estão como discurso. Os diversos símbolos e atributos que permeiam a mitologia são espelhos da vivência e exemplificação do pensamento humano codificado, que ao longo do tempo e, a qualquer momento, podem ser reavivados, utilizados e externados como formas potentes de comunicação.

Compreender a importância dos mitos na sua abrangência social, filosófica e antropológica é fundamental para a análise e interpretação do discurso artístico. Neste caso, faz-se necessário dialogar com as diversas camadas simbólicas que envolvem o mito de Orfeu e a sua conseqüente abordagem nas pinturas do teto da sacristia dos jesuítas, entendendo que “o indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles”. (ELIADE, 1972, p. 22)

Os mitos clássicos fundamentam o pensamento da cultura ocidental quando foram assimilados, mas igualmente ressignificados. Para Carl Gustav Jung, “o papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem”. Para o autor, quanto mais antigo for um símbolo, mais este estará incorporado ao inconsciente coletivo da humanidade:

Quanto mais pesquisamos as origens de uma "imagem coletiva" (ou, para nos expressarmos em linguagem eclesástica, de um dogma) mais vamos descobrindo uma teia de esquemas de arquétipos aparentemente interminável que, antes dos tempos modernos, nunca haviam sido objeto de qualquer reflexão mais séria. Assim, paradoxalmente, sabemos mais a respeito de símbolos mitológicos que qualquer outra das gerações que nos precederam. A verdade é que os homens do passado não pensavam nos seus símbolos. Viviam-nos, e eram inconscientemente estimulados pelo seu significado. (JUNG, 1964, p. 81)

Entendendo a metáfora como expressão alegórica e personificação de abstrações, o segundo sentido ou desvio da retórica clássica (sentido próprio e sentido figurado)¹³, é possível identificar no discurso de Orfeu o seu contingente simbólico e arquetípico, interpretando o mito como o bom caminho, as virtudes moralizadas; e as bacantes, a carga viciosa e contrária.

Com a ressignificação da melodia de Orfeu como a Palavra de Cristo, unindo a divindade com o humano, Gerd Heinz-Mohr alega que essa “refinou e amaciou os costumes dos gregos e bárbaros e reprimiu os instintos desordena-

¹³ O tema é amplamente abordado por João Adolfo Hansen em *Alegoria*. Campinas: Unicamp, 2006, 230p. II.

dos e selvagens”; assim, alguns padres, nos primórdios da Igreja, interpretaram os animais selvagens como “símbolos de pessoas levianas, irascíveis e luxuriosas”. (HEINZ-MOHR, 1994, pp. 266-267)

O animal selvagem que para, se encanta e segue a melodia de Orfeu também pode ser interpretado como o homem ainda desprovido de conhecimentos e iluminação, focado nos instintos básicos e materiais, mas penso a evoluir.

É relevante ressaltar que desde os primórdios, o animal representou o homem na sua faceta instintiva e primitiva, que fora lapidada na sua jornada de conhecimentos e que tanto ilustrou textos antigos e bestiários medievais moralizados. No sentido figurado, o animal é o homem ainda inconsciente da sua unidade e composição como corpo, mente e espírito. Desta forma, o animal também é o símbolo do homem e, como símbolo, assume a sua representação sempre que o segundo sentido for necessário e fundamental no discurso e contexto.

Orfeu e os missionários jesuítas

As missões jesuíticas na colônia lusitana da América foram fundamentais à consolidação da Coroa portuguesa e instalação da cristandade. Por meio da catequese dos indígenas, os religiosos da Companhia de Jesus objetivavam a abolição de hábitos considerados viciosos e, entre esses, estavam a antropofagia, o alcoolismo, o nomadismo, a luxúria, o ateísmo¹⁴ e a vida desregrada. Foi um árduo período onde a sobreposição entre as culturas do colonizador e colonizado eram efetivadas através dos aldeamentos, da alfabetização, do trabalho indígena, do batismo, da confissão, ações gradativas que ora minimizariam, ora erradicariam os antigos costumes de alguns grupos.

Embora não houvesse retrocesso no processo de colonização, os numerosos grupos naturais que habitavam a colônia precisavam aderir aos novos hábitos. Neste caminho, os religiosos identificaram a música como um elemento de suma importância na aproximação com os indígenas:

Nenhuma outra satisfaz tanto a esta gente como a doçura do canto: nele põe a felicidade humana. Chegou a ser opinião de Nóbrega que era um dos meios

¹⁴ Entende-se, neste contexto, o ateísmo como o não reconhecimento da religião católica como suprema.

com que podia converter-se a gentildade do Brasil, a doce harmonia do canto; e por esta causa ordenou se lhe pusessem em solfa as orações e documentos necessários de nossa santa Fé, porque à volta da suavidade do canto entrasse em suas almas a inteligência das coisas do céu. (LEITE, 2008, p. 60)

Observamos no texto que a música é um elemento integrador, harmonizador, apaziguador. O encantamento (ou sedução) através da música anunciaria o caminho para a socialização e conseqüente estabelecimento da religião católica e da Coroa portuguesa. Um relevante estudo sobre o impacto da música na sociedade foi realizado por Vanessa Agnew¹⁵ e aborda outros paradigmas com relação às práticas musicais: “Poderia o doente ser curado, selvagens civilizados, crianças melhor socializadas, e nações inteiras avançarem através de melhorias de sua música?” (AGNEW, 2008, p. 14, tradução nossa)¹⁶ Complementa a autora sobre uma nova visão acerca da música nas sociedades:

Os interessados em amplas questões antropológicas perguntaram se as pessoas poderiam ser comparadas e contrastadas de acordo com as suas práticas musicais. Se assim for, talvez a música possa tornar-se um índice para categorizar as pessoas de forma que surja um novo olhar sobre a natureza e o desenvolvimento das sociedades humanas. (AGNEW, 2008, p. 14, tradução nossa)¹⁷

No Brasil colonial a música e a dança já eram elementos presentes na cultura indígena. As festas antropofágicas eram regadas a cauim,¹⁸ danças e can-

¹⁵ *Enlightenment Orpheus - The Power of Music in Other Worlds / Vanessa Agnew*. New York: Oxford University Press, 2008, 263p. Il. – Agradeço ao Prof. Dr. Marcio Páscoa a indicação desta obra.

¹⁶ Could the sick be healed, savages civilized, children better socialized, and whole nations advanced via improvements to their music?

¹⁷ Those interested in broad anthropological questions asked whether people could be compared and contrasted according to their musical practices. If so, perhaps music could become an index for categorizing people in ways that shed new light on the nature and development of human societies.

¹⁸ O cauim era chamado “o vinho dos índios” e elaborado a partir de frutas e raízes. A antropofagia e o cauim eram os principais vícios indígenas combatidos pelos jesuítas.

torias, e chegavam a durar dias. Os jesuítas, percebendo a atração dos índios pela música, consideraram ser esse o caminho que os conduziria à interlocução e a via para o Evangelho. Foram contextualizados o ritual e as cantigas, que passaram a ter o fundamento católico, mas a música era o veículo.

Foi no primeiro período colonial que vários jesuítas como Manuel da Nóbrega (1517-1570) e José de Anchieta (1534-1597) se destacaram pela atuação nas missões, e foram parte integrante da história do Brasil. Anchieta ganhou notoriedade não apenas como missionário e Provincial, mas igualmente pelo seu legado na catequese, literatura e dramaturgia.

Após a morte do religioso, processos foram abertos visando à sua canonização¹⁹ e oportunizando publicações de sua biografia pelos integrantes da Companhia de Jesus. Inacianos como Pero Rodrigues (1542-1628) e Simão de Vasconcelos (1597-1671), alguns de seus biógrafos, destacaram em seus textos prodígios do padre, entre esses, o domínio sobre os quatro elementos da natureza (água, terra, fogo e ar), e o hábito de falar aos animais na língua brasílica, a mesma falada pelos índios.

Os textos relatam, de forma alegórica, que Anchieta ofertava bananas às onças²⁰ que faziam companhia ao padre no aldeamento à noite e com ele dialogavam; a cobra e o macaco o ouviam e obedeciam; os guarás faziam sombra sobre sua canoa, protegendo-lhe do sol. Desta forma, podemos interpretar que os textos alegóricos indicam que o jesuíta José de Anchieta encantava animais com suas palavras. Algumas gravuras que circularam pela Europa bem ilustram esses prodígios do religioso, e aqui apresentamos um exemplar:

¹⁹ O jesuíta José de Anchieta foi beatificado em 22/06/1980 pelo Papa João Paulo II e canonizado em 03/04/2014 pelo Papa Francisco.

²⁰ Quando os portugueses chegaram ao Brasil não conheciam a onça pintada e a onça parda, chamadas jaguateté e suçuarana na linguagem dos índios. Passaram a se referir a esses felinos como tigres, leões e leopardos, nomes que se aproximavam dos animais aqui encontrados. Aos poucos o substantivo onça foi incorporado ao vocabulário dos europeus. (NEVES, 2015, pp. 184-189)



FIGURA 9 – Venerável Padre José de Anchieta. Gravura a buril de Giovanni-Girolamo Frezza (1659-1741), entre 1680 e 1740. Biblioteca Nacional de Portugal²¹

A gravura é o discurso artístico das *Cartas* de Anchieta e dos textos de seus biógrafos, mantendo a característica alegórica. Observamos à direita, a canoa com os guarás e o biguá, também chamado corvo marinho. É possível visualizar, ao fundo, um índio sendo batizado e outros dois olham para o jesuíta e para o céu. Um macaco e uma serpente, na base da gravura, parecem inofensivos, apesar de potentes símbolos dos vícios: demônio, luxúria, e homem desprovido de fé. As onças (também chamadas tigras, leões e leopardos) estão desprovidas de ferocidade e são carinhosas com o padre, que afaga uma delas com as mãos. Há o domínio do jesuíta diante do cenário, onde Orfeu, com sua lira, poderia substituí-lo. Neste caso, a melodia do encantamento é a retórica do jesuíta e o Evangelho de Cristo.

²¹ Disponível em <http://purl.pt/5690> acesso em 18/12/13

Na cronística colonial os índios eram comumente chamados de bárbaros e selvagens e, no século XVII, P. Simão de Vasconcelos utilizou-se do topônimo “tigre hircano”²² quando se referiu à antropofagia do gentio. (1895; 1943) O poeta latino Horácio, ao referir-se a Orfeu em sua *Arte Poética*, parece fundamentar o texto do jesuíta: “Aquelle sacro interprete dos deoses / Orfeo, porque domara a bruta gente, / Fera no trato, fera no sustento; / Por isso se diz delle, que amañara / De tigres, e leoens a brava sanha (*sic*)” (FLACCO, 1778, pp. 176-177)

Candido Lusitano (1719-1773), ao traduzir a obra de Horácio para a língua portuguesa, comenta o sentido figurado do autor quando se refere aos tigres e leões:

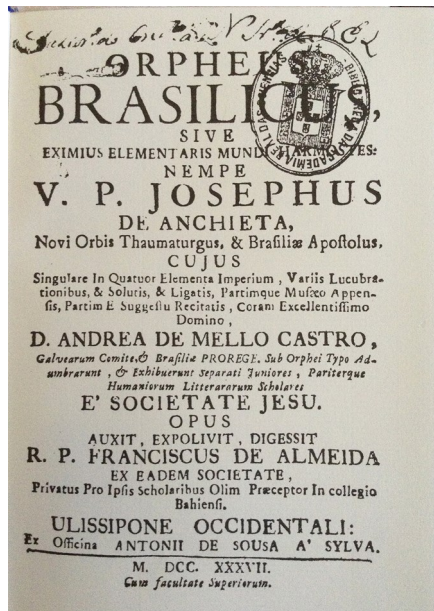
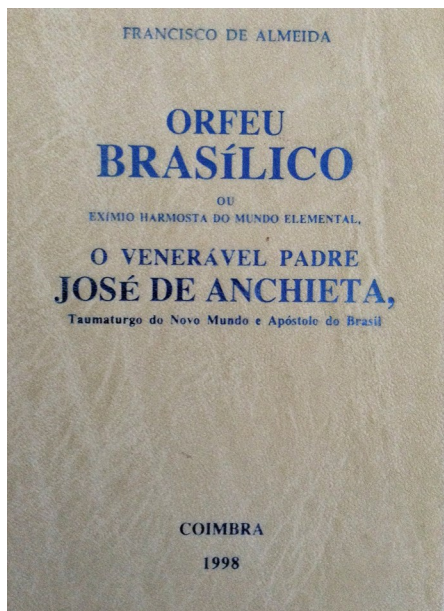
Segundo alguns interpretes, Horacio para dar huma viva idea da **brutalidade e fereza daquelles homens, que se sustentavao de carne humana, compara-os aos tigres, e leoens**. Porém outros fundados em huma authoridade de Palephato, author mui antigo, tem por mais provavel, que os tigres, e leoens signficao aqui as furiosas Bacchantes, as quaes Orfeo amansara com a harmonia da sua lyra. Seguimos a primeira interpretação como mais natural. (*sic*) (LUSITANO In: FLACCO, 1778, p. 176, grifo nosso)

Diante do cenário, somos conduzidos a interpretar que as onças mansas simbolizam o indígena convertido, que abole de seus costumes os vícios e aceita a Igreja.

No século XVIII, precisamente em 1736, a Igreja católica reconhecia P. José de Anchieta como Venerável, uma grande alegria para a Companhia de Jesus. Em comemoração ao feito, P. Francisco de Almeida, professor de Retórica no Colégio da Bahia, reuniu estudantes para a elaboração de um opúsculo poético dedicado a José de Anchieta, sob o título abreviado de *Orpheus brasiliicus*. Posteriormente, em 1998, foi feita uma reedição fac-similar, *Orfeu brasílico*, em comemoração aos 450 anos da matrícula de P. Anchieta em Coimbra.

²² Os tigres hircanos ou bestas hircanas são referentes à Antiguidade Clássica. A Hircânia, localizada ao sul do mar Cáspio, era conhecida pela ferocidade dos tigres que ali habitavam.

Reconhecia-se, portanto, P. José de Anchieta como Orfeu. Não foi o único, mas um notável representante dos Orfeus jesuítas pelo empenho e sucesso das missões na colônia do Brasil. Nas pinturas do teto da sacristia, o jesuíta foi retratado com uma onça no seu respectivo painel, animal que passou a estar presente, com frequência, na sua iconografia.



FIGURAS 10 e 11 – Frontispícios da obra *Orfeu brasílico*. À esquerda, a edição de 1998 e, à direita, a edição de 1737, fac-similada. Fotografias de Belinda Neves

Os Orfeus jesuítas e as artes

Gradativamente a presença de Orfeu na pintura do teto da sacristia vai-se revelando como a Palavra de Cristo propagada pela Companhia de Jesus, em todos os pilares da sua atuação. Com o mesmo empenho, o poder da retórica dos religiosos na conversão dos povos e no combate ao protestantismo, judaísmo, islamismo e os variados cultos praticados no Oriente. Por outro aspecto, revela a importância do ensino jesuítico nos Colégios e das artes como elemento primordial na formação filosófica do homem promovendo o conhecimento. Desta forma, o ensino formal e a iluminação através da Palavra de Cristo, o

Evangelho, conduziram os povos à salvação. Essa era a tônica revelada na sacristia da suntuosa igreja do Colégio dos jesuítas, na capital da Colônia.

Suprimindo novamente alguns elementos de um dos painéis que estão no eixo central, desta vez eliminando os animais e mantendo a efigie do jesuíta na cartela central, observamos:



FIGURAS 12 e 13 - À esquerda, painel de S. Luis Gonzaga completo e, à direita, o mesmo painel com elementos pictóricos suprimidos. Fotografia e tratamento de imagem de Belinda Neves

Este recorte, quando efetuado nos quatro painéis, revelou-nos outros elementos presentes nos mascarões, pertinentes ao teatro: a comédia, a tragédia, o drama, a tragicomédia. No painel central de S. Ignácio de Loyola identificamos a ópera. Assim, os quatro Orfeus que portam atributos da poesia e da música, passam igualmente a dialogar com outras artes, conforme destacamos a seguir (Figura 14).

| S. Francisco Xavier | S. Luis Gonzaga | S. Francisco de Borja | S. Stanislaw Kostka |
|---|---|---|--|
| Poesia | Música | Poesia | Música |
|  |  |  |  |
| Comédia | Tragédia | Tragicomédia | Drama |

FIGURA 14 – Os gêneros teatrais em diálogo com a poesia e música. Fotografia e tratamento de imagem de Belinda Neves

O diálogo entre as artes pode ser ainda amplificado. Nos dois painéis que se localizam nos extremos do teto, identificamos a possibilidade de ali estarem dois tensores de cordas musicais, o que nos conduziu à interpretação da presença do monocórdio quando uma linha imaginária os interliga (Figura 15)

No século VI a.C. Pitágoras (571 a.C.-490 a.C.) utilizar-se-ia do monocórdio para a definição dos principais intervalos da escala musical, estabelecendo a relação direta entre a matemática e a música: “a oitava, expressão pela relação 2:1, a quinta (3:2), a quarta (4:3), bem como a do tom maior (9:8), que exprimiria a diferença entre a quinta e a quarta”. (ELLMERICH, 1977, p. 25)

Pitágoras, como outros filósofos da Antiguidade, acreditava nos efeitos dos acordes musicais e suas influências sobre a mente humana, nas conexões que se estabelecem entre o humano e o divino, as reflexões sonoras do universo sobre o homem terreno. Após o Renascimento e a retomada deste pensamento pelos neoplatônicos e neopitagóricos por alguns, que novamente estreitaria os laços entre a filosofia, a ciência e as artes, o monocórdio seria novamente evidenciado. Entre cientistas e hermetistas destacamos, no século XVII, Robert Fludd (1574-1637) em *Utriusque Cosmi Historia* (1617) e amplas reflexões a partir do divino monocórdio, e o jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680) em *Musurgia universalis* (1650), que também aborda o ancestral instrumento.



FIGURA 15 – Os tensores do monocórdio e a sua identificação no teto da sacristia. Fotografia e tratamento de imagem de Belinda Neves

Relacionamos abaixo os mascarões dos painéis e seus diálogos com os sete planetas e os metais de referência (Figura 16).

Os sete planetas e os metais de referência estão codificados, assim como os mascarões que identificam as artes e os instrumentos. A temática que envolve os planetas e metais é ainda fundamentada pelos filósofos da Antiguidade e dialoga com um amplo conjunto de conhecimentos pertinente a várias culturas ao longo da história, inclusive com a alquimia ou hermetismo.²³ Embora não tenhamos a intenção de esgotá-los neste texto, vale salientar que para os antigos

²³ Uma relevante abordagem da temática é feita por Juan Esteban-Lorente em *Tratado de Iconografía*. Neste, o autor aborda que os planetas e os respectivos metais foram associados às sete virtudes, fato comum desde o século IX. Destaca o autor uma obra de 1533 atribuída a Martin Schauffner, que envolve as artes, as virtudes, os planetas, e igualmente a vertente alquímica: “Sol/Gramática/Esperança/Ouro; Lua/Retórica/Fé/Prata; Marte/ Aritimética/ Fortaleza/ Ferro; Mercúrio /Lógica (ou dialética)/ Caridade/ Mercúrio; Júpiter/ Geometria/ Justiça/ Estanho; Vênus /Música/ Temperança/ Cobre; Saturno/ Astronomia/ Prudência/ Chumbo;” (LORENTE, 1988, p. 407, tradução nossa)

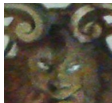

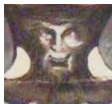



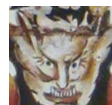
| | | |
|---|---|---|
|  | Tensor do Monocórdio Planeta Marte/Ferro Painel de S. Jacob Kisai | ♂ |
|  | Tensor do Monocórdio Planeta Vênus/Cobre Painel Ir. João de Sousa | ♀ |
|  | Tragicomédia Planeta Saturno/Chumbo Painel S. Francisco de Borja | ♄ |
|  | Drama Planeta Júpiter/Estanho Painel S. Stanislaw Kostka | ♃ |
|  | Tragédia Planeta Mercúrio/Mercúrio Painel S. Luis Gonzaga | ♿ |
|  | Comédia Lua/Prata Painel S. Francisco Xavier | ☾ |
|  | Ópera Sol/Ouro Painel S. Ignácio de Loyola | ♁ |

FIGURA 16 – As artes, os sete planetas e os metais nas pinturas do teto. Fotografia de Belinda Neves.

os metais eram produzidos nos anais da Terra, sob influência dos astros correspondentes, e ali amadureciam. Desta forma, pode-se entender que os metais eram considerados seres vivos, como todos os seres criados, e o ouro seria a perfeição do reino metálico, a partir de uma escala de amadurecimento (HUTIN,1968):

Ferro → Cobre → Chumbo → Estanho → Mercúrio → Prata → Ouro

Fundamentamos a sequência apresentada na FIGURA 16 com base na escala de amadurecimento de metais citada por Serge Hutin. Desta forma, os extremos do painel com os tensores do monocórdio corresponderiam ao Ferro e Cobre; os quatro metais seqüenciais representam os gêneros teatrais; o Ouro, representado pela ópera no painel de S. Ignácio de Loyola, o final da seqüência.

Ao longo da história, o amplo legado filosófico e científico produzido pelos alquimistas ficou reduzido ao que hoje conhecemos como a transformação ou transmutação de metais, do chumbo ao ouro. Para alguns filósofos “a esfera exterior de Saturno corresponde ‘à veste imunda da alma’, ou seja, o metal mais grosseiro, o chumbo”. (ROOB, 2014, p. 19) Neste aspecto, podemos observar que a escala de metais que se apresenta na cruz grega com os quatro Orfeus tem início com o chumbo/Saturno, presente no painel de S. Francisco de Borja, até o painel central do idealizador da Companhia de Jesus, quando se obtém o ouro.

A transmutação de metais, embora fosse praticada por alguns alquimistas como experiência na utilização de elementos químicos, aqui deve ser entendida na sua amplitude filosófica: a lapidação do ser humano em sua jornada; o reconhecimento da sua parcela divina, quando o Homem se vê representado pelo microcosmo e o Universo pelo macrocosmo; a consciência do corpo, mente e espírito. Assim sendo, o chumbo pode ser interpretado como a ignorância e o ateísmo, e o ouro, como o conhecimento e a iluminação, proporcionando mais uma camada nos diálogos simbólicos com os quatro Orfeus.

O jesuíta Athanasius Kircher em *Musurgia universalis* apresenta a transformação dos metais através de Hefestos (gregos) ou Vulcano (romanos),²⁴ nome de um dos deuses do Olimpo, cuja forja divina transformava os metais através do fogo (Figura 17).

²⁴ “Vulcano não era só o deus do fogo, mas dos metais fusíveis: ouro, prata, bronze. [...] Os antigos atribuíam a Vulcano todas as obras que passavam por obras-primas. Citam-se o palácio do Sol, o diadema ou coroa de Ariadne, o escudo de Hércules, o cetro de Agamenão, as armas de Aquiles e Enéias. [...] Ensinou aos mortais a arte de derreter os metais.” (SPALDING, 1965, p. 272)

DEUS UNO E TRINO

QUERUBINS

SERAFIM

ALEGORIA
DA
PERFEIÇÃO

12 SIGNOS
DO ZODÍACO

PITÁGORAS
E O
TEOREMA



9 COROS
ANGELICAIS

Athanasius
Kircher
Musurgia
Universalis
Ars Magna
Consonância e
Dissonância...

EUTERPE
MUSA DA
MÚSICA

HEFESTO OU VULCANO
TRABALHANDO OS METAIS
NO CENTRO DA TERRA

FIGURA 17 – *Musurgia universalis*, de Athanasius Kircher, 1650

A gravura na obra de Kircher demonstra o pensamento e cultura do século XVII, em que estão em relação a matemática, a música, a mitologia, os coros angélicos, os quatro elementos e a conseqüente harmonia entre os reinos terreno e divino. Embora seja uma obra riquíssima e muito abrangente, fundamental à compreensão do pensamento musical e filosófico do período, não temos como esgotá-la neste texto e apenas abordamos alguns dos tópicos que ali se encontram e que venham a auxiliar outras pesquisas semelhantes.

A ópera, identificada no mascarão de S. Ignácio de Loyola, é a junção do teatro com a música e ganhou grande destaque no século XVII. Foi produzida primeiramente por Claudio Monteverdi (1567-1643) e intitulada *Orfeu*, inspiran-

do outras produções ao longo dos tempos, também na música e no teatro.²⁵

O teatro também teve a sua importância para a Companhia de Jesus e foi praticado amplamente no período colonial. "O teatro dos jesuítas se destinava a um tríptico público: o indígena, a ser cristianizado; o colono, a ser reconduzido ao bom caminho e, finalmente, o estudante, a ser educado. Foi um teatro de propaganda por excelência". (NUNES, 2013, p. 101) Complementa Antonieta d'Aguiar Nunes, em *Conhecendo a História da Bahia*, que "no trabalho da catequese dos indígenas os jesuítas se utilizavam de autos e pequenas peças teatrais. Foram eles que escreveram as primeiras peças de teatro que se representou no Brasil".²⁶ (id, *ibid*)

Enquanto nos templos jesuítas a expressão barroca na imaginária e na talha era mais comedida, quando comparada a outros templos do mesmo período, na dramaturgia, nas encenações da tragédia e comédia nos colégios, nos autos de fé, que a estética barroca foi utilizada na sua plenitude.

Desta forma, os diálogos oportunizados entre as artes juntamente com a retórica jesuítica, bem exemplificam a amplitude do mito de Orfeu para as missões, ensino e noviciado, convertendo os povos dos quatro continentes e, consequentemente, contribuindo para a salvação de suas almas.

²⁵ Conforme René Martin "Orfeu, canção francesa de Rameau (1721); Orfeu e Eurídice, ópera de Gluck (1762); Orfeu e Eurídice, ópera de Haydn (1791);" (MARTIN, 1992, p. 184, tradução nossa)

²⁶ A autora, baseando-se em Lothar Francisco Hessel e Georges Readres, informa as principais peças jesuítas: "1577 – *Diálogo* (Conversão do Gentil), de Nóbrega; 1564 – *Auto de Santiago*; 1567 – *Auto da Pregação Universal*; 1573 – *Diálogo* (em Pernambuco e na Bahia); 1574 – *Diálogo* (na Bahia); *Écloga Pastoril* (Pernambuco); 1575 – *O rico avarento* (Pernambuco); 1576 – *Écloga Pastoril* (Pernambuco); 1578 – *Auto* (em Pernambuco e no Rio de Janeiro); 1581 – *Tragicomédia* (na Bahia); 1583 – *Auto das Onze Mil Virgens* (Bahia); 1583 – *Auto de São Sebastião* (Rio de Janeiro); 1583 – *Auto Pastoril* (Aldeia do Espírito Santo); 1584 – *Auto da Pregação Universal*, de Anchieta; 1584 – *Auto das Onze Mil Virgens* (Bahia); 1584 – *Diálogo* (Pernambuco); 1586 – *Auto da Vila da Vitória ou de São Maurício* (Brasil), de Anchieta; 1586 – *Auto de São Lourenço* (Bahia), de Anchieta; 1587 – *Diálogo* (Guarapari); 1589 – *Assuerus* (Bahia); 1591 – *Auto de Santa Úrsula* (Espírito Santo); 1596 – *Espetáculos* (Pernambuco); 1598 – *Auto da Visitação de Santa Isabel* (Brasil), de Anchieta." (HESSEL; RAEDRES, 1972, p. 19-20, nota 8).

Considerações finais

A interpretação do mito Orfeu e a sua presença na pintura do teto da sacristia não se esgotam neste texto, pois muitas outras questões podem ser ainda abordadas na atualidade. Com o mesmo empenho, salientamos que o universo simbólico e metafórico no discurso artístico dos templos da Companhia de Jesus ainda possibilita um vasto campo para a pesquisa iconográfica, um contingente ainda à espera de novos olhares para os antigos templos.

Seja na ancestralidade ou na contemporaneidade, o mito de Orfeu ainda é o mensageiro, aquele que mostra e oportuniza ao Homem, através das linguagens artísticas, a sua conexão com a sua essência divina.

Referências

- AGNEW, Vanessa. *Enlightenment Orpheus - The Power of Music in Other Worlds / Vanessa Agnew*. New York: Oxford University Press, 2008, 263p. Il.
- ALMEIDA, Francisco de. *Orfeu brasileiro ou Exímio Harmosta do Mundo Elemental, o Venerável Padre José de Anchieta, Taumaturgo do Novo Mundo e Apóstolo do Brasil. Pelos Juniores do Recolhimento de Jesus. Edição fac-similada com introdução de Maria Aparecida Rêbeiro, no 450º aniversário da matrícula de Anchieta em Coimbra*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1998. 92p.
- ANCHIETA, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões do Padre Joseph de Anchieta S. J. (1554-1594)*. Publicações da Academia Brasileira. II História. Cartas Jesuítas, III. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1933. 567p. Il.
- CYMBALISTA, Renato. *Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII. An. mus. paul.* [online]. 2010, vol.18, n.1, pp. 43-82. ISSN 0101-4714. Acesso 05/06/2013 – Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0101-47142010000100003
- ELLMERICH, Luis. *História da música / Luis Ellmerich*. São Paulo: Fermata, 1977. 364p. Il.
- FERGUSON, George. *Signs & Symbols in Christian Art / George Ferguson*. London: Oxford University Press, 1961. 192p. Il.
- FLACCO, Quinto Horácio. *Arte poética / traduzida e ilustrada em português por Candido Lusitano*. Lisboa: Officina Rollandiana, 1778. 290p.
- GAZZINELLI, Gabriela G. *Fragmentos órficos / Gabriela Guimarães Gazzinelli (organização e tradução)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 117p.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria / João Adolfo Hansen*. Campinas: Editora Unicamp, 2006. 230p. Il.
- HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário de símbolos: imagens e sinais da arte cristã / Gerd Heinz-Mohr*. São Paulo: Paulus, 1994. 393p. Il.
- HESSEL, Lothar Francisco; RAEDERS, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: UFRS, 1972. 109p.

HUTIN, Serge. *A Alquimia*. Lisboa: Oficina gráfica Livros do Brasil, 1968. 184p. Il.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos / Carl G. Jung*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. 316p. Il.

KIRCHER, Athanasius. *Murgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni: In X. Libros Digesta : Quà Vniuersa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur*, 1650.

LEAL, Fernando M. *Catedral Basílica de São Salvador da Bahia / Apresentação Antonio Carlos Magalhães, César Borges, Paulo Gandenzi, Maria Adriana Almeida Couto de Castro (direção IPAC), texto de Fernando Machado Leal, versão para o inglês Sabrina Gledhill (coordenação)*. Salvador: IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural; Solisluna Design e Editora Ltda, 2002. 200p.: Il.

LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Natal/RN: Sebo Vermelho, 2008. 328p.

LORENTE, Juan F. Esteban. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 1988. 479p. Il.

MARTIN, René. *Dictionnaire Culturel de la Mythologie Greco-romaine sous la direction de René Martin*. Paris: Éditions Nathan, 1992. 296p. Il.

NEVES, Belinda M. A. *O Bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador*. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2015. 273p.

NUNES, Antonietta d'Aguiar. *Conhecendo a História da Bahia – da Pré-história a 1815*. Salvador: Quarteto editora, 2013. 466p.

OVIDIO. *Metamorfoses. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar*. São Paulo: Madras Editora, 2003. 335p.

REINACH, Salomon. *Orpheus – Histoire Générale des Religions / Salomon Reinach*. Paris: Publications Alcides Picard, 1914. 625p.

ROOB, Alexander. *O museu hermético – Alquimia & Misticismo / Alexander Roob*. Colonia: Taschen, 2014. 575p. Il.

RODRIGUES, Pero. *Vida do Padre José de Anchieta da Companhia de Jesus, quinto Provincial que foi da mesma Companhia no estado do Brasil / escrita pelo P. Pero Rodrigues*. São Paulo: Ed. Loyola, 1978. 157p.

ROESSLI, Jean-Michel. *Imágenes de Orfeo en el arte judío y Cristiano*. In: *Orfeo y la tradición orfíca: un reencontro*. Madrid: Bernabé & F. Casadesús, 2009, pp.179-226.

ROSA, Ronel Alberti da. *A sombra de Orfeu: o neoplatonismo renascentista e o nascimento da Ópera / Ronel Alberti da Rosa*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. 160p.

SCHURÉ, Édouard. *Os Grandes Iniciados – Esboço da História Secreta das Religiões. Tradução de Augusta Garcia Dórea*. Edições eletrônicas Lumensana – Luiz Edgar de Carvalho, 2006. 441p.

SOBRAL, Luis de Moura. *Espiritualidade e Propaganda nos programas iconográficos dos jesuítas portugueses*, pp. 385-415. COLÓQUIO INTERNACIONAL, Porto, 2004 - A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII : Espiritualidade e cultura : actas. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa; Universidade do Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2004. - ISBN 972-996670-0-8

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia Greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia: 1965. 286p. Il.

TANNER, Mathias. *Societas iesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans, in europa, africa, asia, et america, contra gentiles, mahometanos, judaeos, haereticos, impios, pro deo fide, ecclesia, pietate. Sive vita, et mors eorum, qui Ex Societate Jesu in causa Fidei, Virtutis propugnatae, violentâ morte toto Orbe sublati sunt. Auctore R. Patre mathia tanner e Societate Jesu, SS. Theologiae Doctor E*. Pragae: Universitatis Carolo-Ferdinandae, 1675.

VASCONCELOS, Simão de. *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil. In: Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil... pelo Padre..., da mesma Companhia [1663]*. Lisboa: A.J. Fernandes Lopes, 1865. V. 1. 360p.

_____. *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. 270p.

