

Comunicações

A iconografia musical na pintura *São Lourenço de Bríndisi na vitória de Alba Real* da Igreja de São Sebastião em Manaus

Carrie Carolinne Evans Ferreira Rodrigues¹

RIIdIM-Brasil/AM

Resumo

A Igreja de São Sebastião, ligada à ordem dos Frades Capuchinhos Menores foi inaugurada em Manaus em 1888. Em 1912 foi contratado o arquiteto e pintor italiano Silvio Centofanti para supervisionar melhoramentos estruturais e acréscimos na decoração da Igreja. Centofanti trabalhou na equipe de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, para a decoração e execução das pinturas do Teatro Amazonas, ao lado de Adalberto de Andreis e Francesco Alegiani (Páscoa, 1997). Em 1934 foram inseridas quatro telas nas paredes do altar-mor, cuja autoria é atribuída ao pintor Francesco Campanella. O acervo pictórico da Igreja de São Sebastião revela a presença de uma escola de tradição neoclássica italiana de pintura em Manaus. Mesmo contendo obras de períodos diferentes, as pinturas possuem valor artístico e patrimonial, pois esta Igreja é provavelmente a única na cidade que conservou sua decoração interna. Este trabalho tem por objetivo desenvolver um estudo iconográfico e iconográfico musical do acervo pictórico da Igreja de São Sebastião, que desde sua inauguração tem sido um espaço da música na cidade. Uma das telas do altar-mor da igreja, intitulada *São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real*, do pintor italiano Francesco Campanella, contém referência de iconografia musical. Os temas das pinturas presentes no altar-mor estão ligados diretamente à Ordem Capuchinha. Pretende-se efetuar sua descrição e a análise iconográfica considerando o contexto histórico, social e religioso subjacente à representação, segundo os preceitos teóricos de Panofsky (1991) e ainda verificar os aspectos retóricos da tela.

Palavras-chave: Pintura – Manaus – Iconografia musical - Igreja de São Sebastião – Francesco Campanella – Retórica.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, sob orientação da Professora Dra. Luciane Páscoa.

Introdução

A Igreja de São Sebastião foi inaugurada em 7 de setembro 1888, ainda em seu processo de construção não possuía previsão de inserção pictórica no interior da Igreja, porque conforme narra o Padre Machetti, em fevereiro de 1885, o mesmo não havia encontrado “um bom pintor”, conforme o trecho da carta: “*nessuno poi puo lodare le pinture; in Italia farebbero vergogna, ma non vi è un pittore buono, per ora sono sospese le altre che si dovevano fare.*”²

Assim, a igreja permaneceu sem decoração pictórica até 1912, quando foi contratado o arquiteto e pintor italiano Silvio Centofanti para melhoramentos estruturais e acréscimos na decoração da Igreja. Segundo Páscoa, Centofanti trabalhou na equipe de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, para a decoração e execução das pinturas do Teatro Amazonas, ao lado de Adalberto de Andreis e Francesco Alegiani. De acordo com Valladares, Silvio Centofanti era considerado “o assistente predileto de De Angelis” e ganhou maior notoriedade na cidade de Manaus, onde viveu durante algum tempo com um escritório de arquitetura. É atribuída a Silvio Centofanti a autoria de importantes trabalhos, como a pavimentação da Praça de São Sebastião e do grupo de amorinos sobre fundo folheado a ouro, pintura que está entre as colunas do Salão Nobre do Teatro Amazonas.

Sob a direção de Centofanti, a cúpula, outrora de madeira e cobre, sofreu mudanças notáveis, tais como a substituição por cimento armado, encimada por zimbório, também de cimento armado coberto de cobre. Segundo Monacelli, Centofanti encomendou da Itália oito telas para decorar a cúpula, “representando oito anjos intitulados a *Glória do Céu*, nos quatro cantos figuram os quatro Apóstolos-Evangelistas: *São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João*, a qual devemos a autoria ao afamado professor Ballerini, de Roma”.³ (Monacelli, sd. p. 50-51) Em 1917, Silvio Centofanti fora contratado novamente para efetuar outros melhoramentos na igreja, sendo alguns destes: a troca do forro da nave central; no teto central, tela representando *O Martírio de São Sebastião*, obra atribuída a Ballerini; as pinturas de *São Pedro* e *São Paulo* dentre outras, cuja autoria é atribuída também a Ballerini; os vitrais das janelas; a escrita em latim que circunda toda a Igreja; a pintura a óleo de todas as paredes; a construção da có-

² Tradução: “Ninguém pode elogiar as pinturas, na Itália fariam vergonha, mas não há um bom pintor, de momento estão suspensas as outras que se deveriam fazer.”

³ Não foram encontrados dados biográficos desse artista até o momento.

pia fiel da gruta de Nossa Senhora de Lourdes; o Batistério e o acabamento da ábside, da abóbada e abertura de mais quatro janelas. Estes melhoramentos foram inaugurados no dia 29 de setembro de 1918.

Em 1934 foram inseridas quatro telas nas paredes do altar-mor, cuja autoria é atribuída ao pintor Francesco Campanella.⁴ Os temas representados nas telas do altar-mor são: *Nossa Senhora Divina Pastora*; *São Francisco recebendo as Chagas*; *São Fidélis de Sigmaringa, Protomártir Capuchinho*; e o objeto de estudo dessa comunicação, *São Lourenço de Bríndisi na Vitória de Alba Real*.⁵ No ano de 1999 a Igreja investiu na restauração das pinturas do altar-mor e do forro da nave, “buscando preservar a fidelidade ao original.” (Chaves, 1999, p. 2)

Fundamentação Teórica

Esta pesquisa parte de uma identificação preliminar dos motivos artísticos, temas e aspectos iconográficos na tela São Lourenço de Bríndisi na Vitória em Alba Real. Para a análise do conjunto pictórico da Igreja de São Sebastião foram consultados os seguintes acervos: acervo particular da Igreja de São Sebastião, Arquivo da Cúria Metropolitana e Arquidiocese de Manaus, Biblioteca Pública do Amazonas e Instituto Histórico e Geográfico do Amazonas.

No que concerne aos métodos de análise têm-se os estudos propostos por Erwin Panofsky, no qual o mesmo estabelece as bases para a interpretação das artes visuais, que são: a descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica.

Dentre os métodos empregados para análise da obra pictórica utiliza-se ainda o conceito de estrutura, defendido por Pierre Francastel onde enfatiza o valor das culturas visuais, ressaltando assim a necessidade de haver um contato direto com as artes visuais, contextualizando-as para maior compreensão. Francastel, sobre a linguagem, afirma que

a arte deve ser estudada como geradora de uma coleção de objetos e como testemunho de um tipo particular de racionalidade. Ela é apresentada como constitutiva de um duplo instrumental material e mental, cujo conhecimento é indispensável ao historiador. (1991, 79)

⁴ Não foram encontrados dados biográficos desse artista até o momento.

⁵ Livro de Tombo da Igreja de São Sebastião, p. 39.

Martine Joly e Laurent Gervereau apresentam seus aspectos conceituais da análise da imagem estimulando assim à compreensões próprias devidamente fundamentadas através do seu repertório sógnico. Enquanto Joly enfatiza a imagem em todos os seus aspectos, Gervereau foca nos métodos para a análise das imagens, reforçando o método adotado por Panofsky, porém apresentando seu próprio procedimento no qual consiste: uma descrição; um estudo do contexto e por fim a interpretação.

Dos textos para uma análise retórica da imagem têm-se os estudos de Quintiliano, (35-aprox. 100 d.C.) onde o mesmo em *Instituto Oratoria* afirma ser a retórica a arte de dizer algo de uma nova maneira, dando mais suavidade, vitalidade e impacto, fazendo com que a mensagem chegue de modo mais atraente e mais efetivo.

Barthes (1990), em *Retórica da imagem*⁶ destaca que a sua significação é sempre intencional e os significados da mensagem devem ser claros, sugerindo dar maior importância à linguística.

Segundo Funari (1995), a retórica, na antiguidade, presente de forma direta, nos discursos dos personagens históricos e na iconografia, aparece, em nossa época, de forma mais mediada. A persuasão se dá pelo uso seletivo das fontes, pelo arranjo dos argumentos, pela seleção de um repertório de imagens e de elementos da cultura material que se conformam à cadeia explicativa posta em marcha pelo historiador. A forma volta a ser importante, a beleza de uma frase ou de título de livro adquire importância e retorna-se, de maneira original, a uma história ancorada na forma, volta-se à forma literária, ainda que em um contexto muito diverso daquele antigo.

De acordo com Nancy Struever, a prática da retórica, em suma, requer uma base na teoria psicológica, porque seu foco não é simplesmente sobre o discurso e técnicas discursivas, mas em efeito discursivo em uma audiência, em fazer coisas com palavras.

⁶ Publicado inicialmente em: Communications. “Rhethórique de l’image”. Paris: Centre d’Études des Commnunications de Masse, École Pratique des Hautes Études, 1970, nº 15.

Contextualização Histórica

As telas que compõem o altar-mor são as mais recentes da Igreja, pois foram trazidas no dia 4 de Novembro de 1933, por Frei Antonino Peverini, de Perúgia. Elas foram encomendadas ao pintor Francesco Campanella, de Roma. Segundo consta no livro do tomo da igreja, inicialmente as telas foram encomendadas ao pintor Henrique de Orcioni, de Spoleto, porém como o valor pedido por ele foi demasiado caro, optou-se por outro pintor. Transcrevem-se aqui as palavras que constam no livro do tomo da Igreja de São Sebastião do mês de Novembro de 1933:

Dia 4: O Reverendíssimo Frei Antonino trouxe-nos quatro grandes quadros artísticos, obra do célebre pintor Campanella Francesco de Roma; serão colocadas nas paredes do altar-mor; o 1º representa Nossa Senhora a Divina Pastora; o 2º São Francisco recebendo as chagas; o 3º São Lourenço de Bríndisi na vitória de Alba Real; e o 4º São Fidelis Protomartyr. Custaram ao todo onze contos. A fábrica da Igreja não podendo pagar logo esta quantia, foram retiradas do banco "Ultramarinos" oito contos da casa. Declaro que eu nunca ordenei estes quadros, mas simplesmente com as devidas e necessárias indicações, pedi ao Secretário Geral das nossas missões em Roma o orçamento ao célebre pintor Henrique Orcioni, de Spoleto. E sendo tido por resposta que precisava uma exorbitante e fabulosa soma, desisti. Mas... entretanto hoje os quadros chegam acompanhados também de uma carta do autor na qual claramente compreende-se que sendo íntimo da nossa Cúria General e achando-se sem trabalhos e em necessidades, quiseram apanhar a ocasião para ajuda-lo. Dia 6: Em relação aos quadros artísticos, o prefeito Municipal, Sr. Tenente Emmanuel Moras, prometeu auxílio na colocação das telas. Dia 18: Hoje foram iniciados os andaimes para colocar os quatro quadros no altar-mor.

A empresa responsável pela colocação das telas no altar-mor foi a firma "Lopes e Cia", cujos trabalhos foram concluídos em 26 de Dezembro de 1933. A benção solene ocorreu somente em 6 de janeiro de 1934.

Essas 4 telas estão diretamente ligadas à Ordem Capuchinha, extrai-se daí o possível motivo de ganharem destaque na igreja. São Francisco de Assis, por ser seu fundador; São Fidélis de Sigmaringa, por ser o primeiro mártir da ordem; São Lourenço, devido os seus feitos em Alba Real; e Nossa Senhora, Divina Pastora, pois Frei Isidoro, capuchinho e um grande propagador da devoção a

este título da Virgem, foi o primeiro a solicitar a um pintor da Escola de Sevilha, Alonso Miguel de Tovar, a primeira representação da Virgem sobre essa invocação.

A Igreja de São Sebastião também se apresentou sempre como um espaço de prática musical na cidade, conforme consta no jornal *A poliantéia* datado do dia 2 de julho de 1949 recordando a reinauguração da igreja em 1904:

Monsenhor Coutinho anunciou a solene reinauguração da igreja, e a benzeu com toda a pompa litúrgica, revestido dos sagrados ornamentos sacerdotais. Benzeu, ainda as novas imagens de São Sebastião, da Sagrada Família e outras mais, e cantou a Missa Solene, acompanhada a Grande Instrumental. (POLIANTÉIA, p. 71, 1949)

Ainda conforme o Jornal *A Poliantéia*, no ano de 1912 houve a conclusão de mais uma reforma, esta sob o comando de Silvio Centofanti, na ocasião destaca-se:

Depois de ter sido consagrada a nova paróquia ao Sagrado Coração de Jesus, teve início a Santa Missa Solene cantada, presidida pelo novo pároco Frei José, sendo assistido pelos Freis Jucundo e Ludovico. Toda a cerimônia teve a participação de um grande número de pessoas e abrilhantada com os cantos das alunas das Filhas de Sant'Ana e se fez presente também a banda da Polícia Militar que tocou músicas seletas.

Na ocasião da inauguração da 3ª Paróquia no ano de 1888, observa-se:

Às 09h00 foi celebrada a Santa Missa Solene, acompanhada pela Grande Instrumental da cidade, tomando parte na orquestra o Professor Adelelmo do Nascimento, o Maestro português, Roberto de Barros e os amadores Deputados Raimundo da Rocha Filgueiras, Alexandre Rayol e outros. O maestro Roberto de Barros deu prova de seu elevado talento musical, exibindo-se ao violoncelo, sublimando os presentes com a magistral execução do solo do "Agnus Dei" de Beethoven. (Livro de Tombo, 1912)

O acervo pictórico da Igreja de São Sebastião revela a presença de uma escola de tradição neoclássica italiana em Manaus. Mesmo contendo obras de períodos diferentes, as pinturas possuem valor artístico e patrimonial, pois esta Igreja é provavelmente a única na cidade que conservou sua decoração interna.

A Igreja de São Sebastião já foi estudada em seu “aspecto arquitetônico” (Mesquita, 1999), já figurou entre uma relação de igrejas antigas que compõem um “roteiro turístico e patrimonial em Manaus” (Andrade, Filippini, 2009). A realização de um estudo iconográfico do acervo pictórico desta igreja é inédito e pode contribuir com subsídios histórico-artísticos para a história da arte no Amazonas.

Análise

A obra *São Lourenço de Brindisi na vitória de Alba Real* (Figura 1) apresenta uma ação da esquerda para a direita, excedendo ao quadro. Da ação para um objetivo final. Observa-se um conflito entre céu e terra e propõe a vitória da fé. O *locus* no qual a obra se estabelece é o *Testemoniorum*, sendo um testemunho de evidências. A tela possui a técnica de perspectiva e a composição possui movimento com eixo diagonal e superposição de planos, seguindo o estilo acadêmico. A cor que mais se destaca é o marrom e a obra possui aproximadamente 3m de comprimento por 2m de largura.

Lourenço, nascido sob o nome de batismo de Júlio Cesar, em *Brindisi*, no dia 22 de julho de 1559, na infância já era possível observar traços de uma forte religiosidade. Com a morte do pai, Júlio César foi morar com o tio paterno, Padre Rossi, em Veneza, este não demorou em incentivar o menino na vida religiosa, assim Júlio Cesar entrou para a Ordem dos Capuchinhos em Veneza, passando a chamar-se Lourenço.

De inteligência e memória aguçada afirmou a um condiscípulo que seria capaz de reescrever a Bíblia em pelo menos três idiomas se esta, por alguma razão nefasta, um dia fosse extinta.

Apesar dos muitos trabalhos Lourenço escreveu diversas obras, editadas posteriormente em 1928 a 1956 na Edição da “Opera Omnia”. Após o exame das suas obras, João XXIII, em 17 de março de 1959, declarou São Lourenço de Brindisi doutor Apostólico da Igreja.

Teve uma vida religiosa bastante notável até morrer em Lisboa. Encontrase sepultado na Igreja do mosteiro das franciscanas descalças, em *Villafranca del Bierzo, Espanha*.⁷

⁷ Cf. o sítio: <http://ordemfranciscanasecularcabofrio.blogspot.com.br/2010/07/sao-lourenco-de-brindise-presbitero-e.html>



Figura 1 – São Lourenço de Brindisi na Vitória de Alba Real (Foto: Acervo pessoal da autora)

O motivo da obra recorre ao episódio em que São Lourenço, por ocasião da fundação do convento de Praga (1601) foi nomeado capelão do exército imperial, então prestes a marchar contra os turcos. A vitória de Lepanto em 1571 tinha apenas temporariamente mostrado a invasão muçulmana que várias batalhas ainda eram necessárias para garantir o triunfo final dos exércitos cristãos. Mohammed III teve, desde a sua adesão em 1595, conquistou uma grande parte da Hungria. O imperador, determinado a evitar um novo avanço, decidiu então enviar Lourenço de Brindisi para cooperar às forças armadas. Eles responderam ao seu apelo, e além disso o duque de Mercoeur, governador da Bretanha, se juntou ao exército imperial, do qual ele recebeu o comando efetivo. O ataque a Alba Real (agora Stulweissenburg) foi então contemplado. Para os 18.000 homens das forças cristãs havia contra 80 mil turcos, tornando isso um empreendimento ousado e os generais, hesitando em tentar fazê-lo, apelaram a Lourenço. Seguro pela vitória, ele comunicou a todo o exército em um discurso brilhante o ardor e a confiança assegurando a vitória. Como sua fraqueza o impediu de marchar, ele montou a cavalo e com o crucifixo na mão, assumiu a liderança do exército, pondo-se a frente deles. Três outros capuchinhos foram também nas fileiras do exército. Embora o mais exposto ao perigo, Lourenço não foi ferido, fato considerado universalmente devido a uma miraculosa proteção. A cidade foi finalmente tomada, e os turcos perderam 30.000 homens. Como, no entanto, eles ainda eram em número mais expressivo que o exército cristão, eles formaram as suas linhas de novo, e alguns dias depois outra batalha foi travada. E sempre o capelão Lourenço se punha à frente do exército gritando "Adiante!" "A vitória é nossa" e mostrava-lhes o crucifixo. Os turcos foram novamente derrotados, e a honra desta dupla vitória foi atribuída pelo Conselho Geral e todo o exército para Lourenço.

A tela pode ser dividida em 4 planos, no mais próximo ao espectador da obra temos as figuras em destaque de um frade capuchinho levando a extrema unção a um enfermo da Santa Cruz próximo ao combatente morto das tropas inimigas e um soldado empunhando uma alabarda. A posição de ataque e a expressão na qual o soldado se embute mostra que a ordem foi recebida e acatada pela figura principal. O soldado convalescente é o único que recebe a unção dos enfermos, pois foi abatido a serviço da conquista de mais um império para a Igreja Católica, sendo também um sacramento cristão conferido apenas aos batizados na religião. A postura franciscana do monge condiz também com a missão da Ordem, a de servir e encaminhar o cristão à passagem do plano terreno ao espiritual. A expressão de horror do soldado morto neste plano pode ser interpretada como a derrota em batalha, da morte sobre a vida e do que a partir de então enfrentaria no plano espiritual.

No segundo plano, à direita da tela temos a batalha sendo travada e mais próximo temos o soldado alquebrado, morto ao chão provavelmente ferido pelo soldado que empunha uma arma de fogo. Novamente temos a representação da vitória sobre o inimigo nessa composição. Observa-se mais ao longe um grupo de combatentes carregando expressões ferozes, num momento de luta intensa. Neste plano temos ao longe duas figuras de soldados da Santa Cruz indo em direção ao castelo, simbolizando a conquista.

Apesar dos soldados turcos estarem em número muito maior aos da tropa de Rudolph II, imperador do Império Sacro Romano, nesta obra eles são representados em número menos expressivo.

Atrás da figura de São Loureço temos o terceiro plano neste estudo representados somente pelos soldados da Igreja Católica, fato confirmado através de suas vestimentas imperiais de guerra e da bandeira com o Brasão. No campo da análise iconográfica musical,⁸ “o simbolismo da música e seu significado dentro do contexto social e teológico” (VIANA, 2011, p. 4) têm um papel importante nesta obra presente na Igreja de São Sebastião. Com base nisso, nota-se que na parte superior da tela há um soldado tocando um clarim (Figura 2), que remete à “vitória.”



Figura 2 – Detalhe soldado tocando trompete.

⁸ “Os estudos de iconografia musical tiveram início em 1967, quando o Centre d'Iconography Musicale in Paris foi criado por Geneviève Thibault e em 1972 o Research Center for Music Iconography foi fundado por Barry S. Brook e Emanuel Winternitz na City University of New York, com o objetivo de realizar pesquisas sobre assuntos musicais representados em obras de arte. A partir de então, foi criada no âmbito da musicologia histórica uma nova linha de pesquisa que procurou estabelecer um diálogo entre a música e as artes visuais.” (VIANA, 2011, p. 4)

O mundo ocidental, durante o fim da Idade Média, sofreu grande influência da cultura oriental, parte significava desta dos árabes, ainda neste período a principal função de um trompetista era militar, não era difícil para um músico itinerante conseguir um emprego temporário em algum dos vários exércitos que iam para as Cruzadas. Segundo Fábio Simão:

No início, serviam apenas em batalhas, executando sinalizações militares, depois também serviram em cerimônias. De acordo com o *The new Grove of Music and Musicians* (SADIE, 2001, s.v. “trumpet”), o “trumpet-kettledrum” tocava num certo estilo, chamado na Idade Média de *classicum*.² Trata-se, segundo o TNG,³ de uma “mistura improvisada de vários sons” que servia para assustar a tropa inimiga. (SIMÃO, 2007, pg. 10)

Houve uma profusão de tipos e nomes de trompete, dentre estes cita-se o *bñq al-nafir*, que era um grande trompete de metal utilizado em bandas militares a partir da segunda metade do século VII. A palavra *nafir* dá o sentido de ‘guerra’.

Durante a Antiguidade o trompete era utilizado somente como instrumento de sinalização, nas campanhas de guerra, sinalizando manobras militares aos soldados que lutavam no campo e em cerimônias religiosas, tradição que perdurou até o fim da Idade Média. Todos os trompetes vistos até o fim da Idade Média eram retos. Ressalta-se aqui a tradição da representação de instrumentos de metal relacionados às batalhas e guerras.

Ao centro da tela temos a figura de São Lourenço que no momento da batalha ao perceber que as tropas estavam esmorecidas e desacreditadas da sua vitória põe-se a frente dos soldados munido apenas com um crucifixo gritando e os incentivando a avançarem. Seu gestual guia os soldados a luta, a conquista maior, sua postura verte-nos ao castelo. Carrega à mão a cruz, esta simboliza o objetivo máximo de todo cristão, o amor do filho de Deus crucificado e ressuscitado. Em sentido figurado, a cruz é usada para significar um sofrimento, tribulação ou agonia. Além da crucificação, ela representa também a ressurreição e a vida eterna. Na obra ela simboliza essa recompensa a todo cristão. Frei Loureço apresenta-se com expressões naturalistas, pois seu rosto está sereno em meio a uma batalha.

A intervenção divina da tela perpassa do plano físico, o combate, ao espiritual, o céu e mais ao longe a fortaleza, através de uma corrente de areia ligando-a ao céu, a terra prometida ao bom cristão. Representado pelo castelo, o abrigo

e o descanso aos combatentes, a Jerusalém celeste, a recompensa do bom cristão.

A criação/ intervenção humana na tela representa-se também através do castelo de estilo românico no qual suas igrejas reafirmavam a religiosidade cristã com base nas estruturas maciças com poucos vãos, nos arcos redondos, nas abóbadas de arestas (constituídas pela penetração de duas abóbadas), em grandes portais e capitéis esculpidos - cujos motivos principais são os esquemas geométricos e os bestiários, isso reforçava a necessidade de meditação espiritual em tempos de diversas incertezas.

Fato importante ainda a ser mencionado é a expressão dos animais representados na obra, todos possuem o olhar de horror, porém como cumprem ordens ao contrário dos humanos retratados esses anseiam possivelmente pela fuga da batalha, dos barulhos dos canhões e armas de fogo.

Foi encontrada uma referência iconográfica à tela de *São Lourenço de Brindisi na Vitória de Alba Real* na Pinacoteca Vaticana de autoria ao pintor Giuseppe Grandi, este escultor e pintor egresso da Accademia di Belle Arti di Brera, Milão. Em 1869 integrou o grupo *Gli Scapigliati*, este um movimento artístico e literário que se desenvolveu no norte da Itália em meados do século XIX, dentre os artistas integrantes pode-se citar o compositor brasileiro Carlos Gomes. Observando a foto tirada em 1941 hoje depositada no Archivi Alinari, em Florença, nos demonstra que Campanella, um artista íntimo da Ordem dos Frades Capuchinhos Menores e encontrando-se em dificuldades, no ano de 1931 optou por realizar uma cópia da obra de Giuseppe Grandi. *S.Lorenzo da Brindisi all'assalto di Alba Reale* (Figura 3) foi confeccionada por Grandi entre os anos de 1858-1894.



Figura 3 - S.Lorenzo da Brindisi all'assalto di Alba Reale. Obra de Giuseppe Grandi conservada na Pinacoteca Vaticana

Bibliografia

ANDRADE, Nara Lucy Leal Silva de; Filippini, Elizabeth. **As Igrejas do Centro Antigo de Manaus como atrativos culturais**. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2009. (Relatório final de pesquisa de iniciação científica)

BARTHES, Roland. **“A retórica da imagem”**, In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução pelo Centro Bíblico Católico, mediante versão dos monges de Maredsous, Bélgica. São Paulo: Editora Ave Maria, 1987.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1993.

CHAVES, Elisabete Edelvita. **Relatório da restauração das pinturas do altar-mor da Igreja de São Sebastião**. Manaus, 1999.

CLANSEN, Jaime. **Quem é quem na Bíblia / [Reader's Digest]**; tradução de Jaime Clansen... [et al.]. – Rio de Janeiro: Reader's Digest, 2005.

DERENJI, Jussara. **Arquitetura Nortista: a presença italiana no início do século XX**. Manaus: Secretaria de Estado de Cultura e Estudos Amazônicos, 1998.

F.L. Cross and E.A. Livingston, **The Oxford Dictionary of the Christian Church**. Oxford University Press, 1989 p. 1333.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. 2º. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FUNARI, P.P.A. **A Antigüidade Clássica: a História e a cultura a partir dos documentos**. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JANSON, H. W. **História da Arte**. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1992.

- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1994.
- LAURENT, Gervereau. **Ver, Compreender, Analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- MESQUITA, Otoni. **Manaus: história e arquitetura (1852-1910)**. Manaus: Editora Valer, 1999. (2ª ed.)
- MONACELLI, Fulgêncio. **Histórico da Igreja de São Sebastião de Manaus: memórias de Frei Fulgêncio Monacelli**. Manaus, sd. (Documento manuscrito)
- MONTEIRO, Mario Ypiranga. **História da Igreja de São Sebastião**. Manaus, 1999.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PÁSCOA, Márcio. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997.
- PÁSCOA, Márcio. **Domenico de Angelis**. Série Memória, nº 16, Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto, Coleção nº1, 2000.
- PINHEIRO, Raimundo Nonato. **Jornal Poliantéia**. Manaus: Julho de 1949.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Fontes Primárias:

Lettera del P. Machetti al R.P. Benardino da Portogruar, Min. Gen. Dei minori francescani, Roma, S. Antonio, 8 de febbraio 1885. Archivio Frati Minori in Roma, vol. 1, SK 162.

Livro de Tombo da Igreja de São Sebastião. (Documento manuscrito)

Fontes Eletrônicas:

FIDALGO, António, **“O poder das palavras e a força das imagens”**, Disponível em <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/fidalgo-antonio-retorica-era-televisao.pdf>) – acesso em 01 de agosto de 2015.

FERREIRA, Ivone, **“Psicologia da Imagem: Um retrato do discurso persuasivo na Internet”**, Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferreira-ivone-psicologia-imagem.pdf> – acesso em 26 de julho de 2015.

QUINTILIANO, Marco Fábio. **Instituto de Oratória**. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/quintiliano-institutio.pdf> - acesso em 03 de agosto de 2015.

STRUEVER, Nancy S. **Rhetoric**. Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0443> - acesso em 8 de Agosto de 2015.

SIMÃO, Fábio. **A história do trompete**. Disponível em: http://www.amarildonascimento.com.br/artigos/historia_trompete.pdf - acesso em 12 de agosto de 2015.

TERRAROLI, Valerio. **Giuseppe Grandi**. Disponível em: Grove art.