

## Mesa Redonda RIIdIM-Brasil

### *Causa nostrae laetitiae* – permanências e transformações nas sucessivas versões de uma iconografia musical mariana

Wellington Mendes da Silva Filho

EMUS – UFBA  
RIIdIM Brasil/BA

#### Resumo

O painel *Causa nostrae laetitiae*, parte do conjunto de painéis marianos que ornaram a sala do Capítulo no convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador – Bahia, constitui um rico elemento de interesse musicológico ligado ao estudo da Iconografia Musical setecentista brasileira e especialmente soteropolitana. Este artigo se propõe a investigar e expor seus modelos de origem, desde as primeiras concepções na forma de emblemas marianos, até a sua versão pintada na primeira metade do século XVIII em Salvador - Bahia. Apon-tado os elementos composicionais e organológicos que perduraram, que foram subtraídos e que foram substituídos ou acrescidos ao longo destas concepções. Apresentando também as versões desta composição pictórica em diferentes sítios da América Latina.

Observemos abaixo o painel *Causa nostrae laetitiae*.



Figura 1 - Painel *Causa nostrae laetitiae*. Atribuído a Estêvão do Loreto Joassar (c. 1737). Foto Sergio Benutti.

Vemos em destaque, no seu centro, a figura da Virgem Maria, entronizada em um espaço celestial e circundada por querubins e anjos músicos. Este espaço está delimitado por uma massa de nuvens sobre a qual ela está sentada. No espaço inferior, terrestre, vemos músicos terrestres, mortais, com seus instrumentos. Podemos interpretar esta cena como uma mariofania, ou seja, uma manifestação da Virgem Maria, entre um louvor evidentemente musical, no qual céu e terra se unem em um só cântico em sua exaltação. Sobre a sua imagem temos o título: *Causa nostrae laetitiae* – Causa da nossa alegria. Abaixo temos um dístico latino, *Non audita fuit suavior orbe cheyls*, significando “Jamais se ouviu na terra tão suave lira”. Na interpretação de Santiago Sebastián López (1985, p. 214), uma alusão à Virgem Maria como o veículo da grande alegria do advento de Cristo, que converteria a morte em alegria universal.

Vemos abaixo o detalhe de sua imagem. Imagem essa muito especial, porque embora seja abundante a iconografia de sua figura rodeada de músicos celestiais e mesmo terrestres, sua figura portando nas mãos instrumentos musicais é raríssima; diríamos, ao longo de nossa pesquisa, não encontramos nada similar, exceto as gravuras relacionadas a esta mesma obra. Sua mão esquerda se apoia em trompetes naturais, a sua destra empunha uma *vihuela*, instrumento associado em sua tradição à classe nobre, instrumento palaciano; ainda à sua direita vemos tubos de órgão. Um anjo se destaca tocando um corneto curvo.



Figura 2 - Painel *Causa nostrae laetitiae*, detalhe. Atribuído a Estêvão do Loreto Joassar (c. 1737). Foto Sergio Benutti.

Ainda no espaço celeste vemos um anjo com um livro de cânticos. Abaixo, mortais tocam respectivamente um virginal e um contrabaixo ou violone – o instrumento apresenta características de ambos. A figura ao teclado está trajada com vestes clericais e de todas as figuras do espaço terrestre, é a única que dirige os olhos para a figura da Virgem Maria, denotando um elemento bastante característico do período contrarreformista, no qual o propagandismo do clero como uma elite de bem-aventurados era usual.



Figura 3 - Painel *Causa nostrae laetitiae*, detalhe. Atribuído a Estêvão do Loreto Joassar (c. 1737). Foto Sergio Benutti.

No lado oposto, vemos no espaço celeste dois anjos, um deles tange uma harpa recurva e o outro uma flauta reta ou de bisel. Abaixo, dois músicos se destacam, um deles envolto em uma túnica clássica, tocando uma flauta transversa; outro tange uma guitarra barroca, de cinco ordens – ou seja, cinco pares de cordas, instrumento associado à classe popular. Seu olhar se dirige para fora da cena, ignorando completamente a presença da virgem Maria, criando um forte contraste com o olhar do clérigo ao teclado, acentuando o sentido de escol da classe clerical; no entanto, mesmo representando sua classe leiga, também é participante do louvor à Virgem.



Figura 4 - Painel *Causa nostrae laetitiae*, detalhe. Atribuído a Estêvão do Loreto Joassar (c. 1737). Foto Sergio Benutti.

Expostos e guardados estes detalhes, nos reaproximemos desta obra através de um breve périplo em seu contexto iconográfico. Este painel integra o rico arsenal iconográfico e simbólico mariano que orna a sala do Capítulo da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador – Bahia. Recinto destinado a reuniões administrativas da Ordem. Erigida sob o patrocínio de Jorge Ferreira entre os anos de 1639 e 1642, como capela consagrada a Nossa Senhora da Saúde (FLEXOR, 2009, p. 163). Uma possível margem de tempo da realização das obras situa-se entre os anos de 1735 e 1741 (SOBRAL, 2009, p. 281), anos de chegada e partida dos supostos autores: o pintor português Antônio Simões

Ribeiro e o monge beneditino francês Frei Estêvão do Loreto Joassar (16?, Saint Charmond, França - Olinda, 1745), documentado em Salvador entre 1737 e 1741 (SILVA-NIGRA, 1950, p. 193). O primeiro testemunho das obras da sala do Capítulo se encontra no Novo Orbe Seráfico Brasileiro de Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, publicado em Portugal, 1761. Os painéis das paredes são em número de 8: 4 retangulares e 4 octogonais. Cujas suposta autoria, conforme uma alusão do pesquisador Carlos Ott (1988, p. 50), seria do frade beneditino francês Estêvão do Loreto Joassar, na Bahia entre 1737 a 1741. Estes painéis ilustram a Ladainha Lauretana – mais famosa, antiga e ainda em uso Litanias à Virgem Maria.

O teto, atribuído a Antônio Simões Ribeiro (Lisboa, *circa* 1716 - Salvador, †1755) (SOBRAL, 2009, p. 286), apresenta em seu centro um monograma da Ave Maria A.M. Orbitado pelos ícones de 32 Santas Virgens e Mártires; mais as figuras de 6 anjos músicos. Conforme Frei Pedro Sinzig (1933) o teto seria “um único hino interminável, harmonioso e inebriante”, cuja contemplação seria “como um transporte para o céu” (SINZIG, 1933, p. 275). O professor Luís de Moura Sobral corrobora e reforça a impressão de Frei Sinzig, aludindo à forte impressão causada pela profusão de iconografia musical ali presente: “Fazendo, fundamentalmente, apelo às invocações das litanias ou ladainhas, a decoração da sala é um hino à Virgem Maria” (SOBRAL, 2009, p. 289).



Figura 5 - Disposição dos anjos em torno do monograma A. M. - Ave Maria. Teto da sala do Capítulo da Ordem Primeira de São Francisco, Salvador - Bahia. Atribuídos a Antônio Simões Ribeiro (c.1735). Fotos Sergio Benutti.

Entre os ícones das Santas Virgens e Mártires encontramos Santa Cecília, padroeira dos músicos, com o seu tradicional órgão.



Figura 6 – Santa Cecília. Teto da sala do Capítulo da Ordem Primeira de São Francisco, Salvador - Bahia. Atribuído a Antônio Simões Ribeiro (c.1735). Foto Sergio Benutti.

Os painéis que ornaram as paredes são versões e recomposições dos emblemas do livro *Elogia Mariana*, de 1732. Uma emblemata mariana – coleção de gravuras sobre a Ladainha de Loreto, impressas em Augsburg por Martin Elgelbrecht, sobre desenhos de Christoph Thomas Scheffler (1699 - 1756), por sua vez sobre uma versão do ano de 1700, atribuída ao artista flamengo Augusto Casimiro Redelio (AMARAL JR., 2010, p. 112). Embora lhe tenha sido atribuída a criação dessas imagens, recentes pesquisas da pesquisadora e professora da Universidade de Santiago Compostela Carmen López Calderón (2013), revelaram que as mesmas já existiam anos antes do nascimento desse artista (1656), no livro *Asma Poeticum*, de 1636. Sendo, portanto, prudente atribuímos a Redelio apenas as releituras iconográficas, ou versões daqueles emblemas e não a sua concepção original. Mesmo a edição de 1732, origem dos painéis na sala do capítulo, seria póstuma a Redelio, que morre em 1705. Constituindo assim, a questão autoral, num problema digno de estudos à parte.

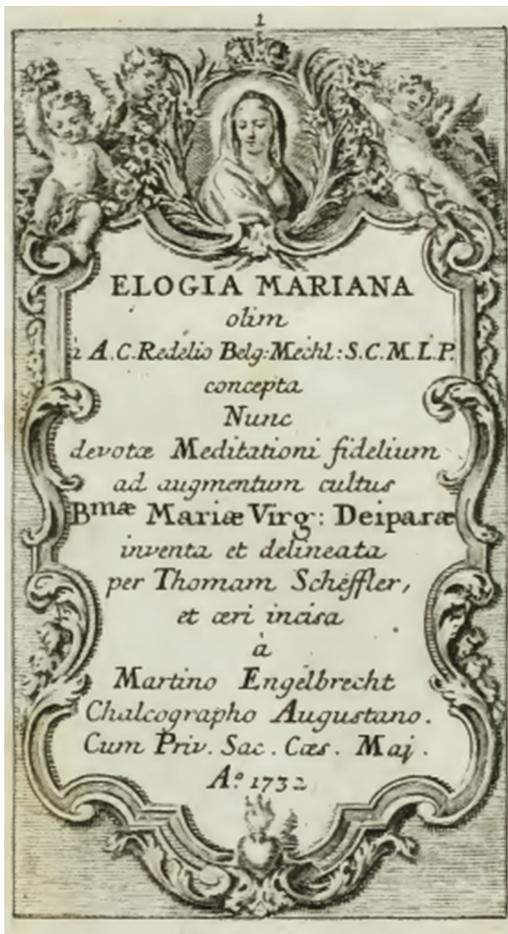


Figura 7 - Frontispício da emblemata *Elogia Mariana* de 1732, impressa por Martin Engelbrecht, Augsburg.

Dois painéis trazem iconografia musical: *Consolatrix Afflictorum* – Consoladora dos Aflitos, do qual vemos abaixo o detalhe do Menino Jesus tangendo um pequeno cordofone e *Causa nostræ lætitiæ*, foco de nosso texto e ao qual voltamos, agora devidamente contextualizado. Aqui reencontramos o painel e lembramos sua disposição e detalhes iconográficos musicais. Passando a considerar as origens dessa imagem e os elementos que prevaleceram e os que foram alterados em sua trajetória.



Figura 8 - Painel *Consolatrix Afflictorum*, detalhe. Possível autoria de Estêvão do Loreto Joassar (c. 1737). Foto Sergio Benutti.

Vemos abaixo a gravura que serviu como modelo para o painel *Causa nostrae laetitiae*, procedimento que no período foi muito usual, a utilização de gravuras como modelos para a pintura sacra ou de cunho moralizante. Percebemos o detalhe da recomposição, pela qual a disposição da gravura vertical foi adaptada para o espaço retangular do painel, aproximando a figura da Virgem Maria do espaço terreno. Ao lado disso, vemos as similaridades da presença do teclado tangido pelo clérigo, que aí também dirige os olhos para a Virgem Maria; o contrabaixo, o flautista que no painel foi deslocado para a porção esquerda da composição, dando lugar ao centro dominado pela figura da Virgem Maria, ladeada pelos tubos de órgão, que compõem a porção central do painel. Um instigante detalhe temos na substituição dos alaúdes da gravura modelo por instrumentos próximos ao contexto colonial soteropolitano, a guitarra e sua aparentada *vibuela*. Num fenômeno que denominamos em nosso trabalho como “regionalização de elementos organológicos”. Já no espaço celeste, percebemos a mesma disposição organológica do painel.



Figura 9 - Gravura *Causa nostrae laetitiae*, do *Elogia Mariana* de 1732, versão de Christoph Thomas Scheffler, 1732.

Abaixo temos a representação da gravura de mesmo título na edição de 1700. Podemos perceber as similaridades organológicas do espaço celeste nas figuras dos anjos, porém na figura da virgem vemos diferenças, como a ausência dos tubos de órgão. Suas mãos repousam sobre um arranjo de figuras de instrumentos que sugerem um M; por sua vez, junto à disposição triangular da figura da Virgem, evocando o A do monograma A.M. – Ave Maria. Este arranjo organológico compreende, sob a mão direita da Virgem, uma viola da gamba com seu arco e um aerofone grave (*shamm*), abaixo destes vemos um corneto curvo.

Sob a sua mão esquerda vemos um trompete natural e um alaúde. Nos músicos terrestres percebemos acentuadas diferenças, em sua atitude, indumentária e disposição, assim como no arranjo organológico. Não temos a presença da flauta. Temos uma viola da gamba, um alaúde, um violino e o virginal – este, em comum às versões vistas até agora. Os músicos se trajam como cortesãos. O espaço está fechado por uma composição arquitetônica, com duas colunas, entre as quais se vêm o céu e árvores. Este limite, mais a disposição regular dos músicos, nos evoca os conceitos sobre linearidade na arte renascentista e barroca do iconógrafo Heinrich Wöfflin (1989), pelos quais, nesta gravura, podemos identificar uma rigidez tectônica ainda ligada a uma estética renascentista. Ao contrário da versão posterior de Thomas Scheffler, na qual o espaço se abre amplamente para um horizonte campestre e o infinito. Os personagens se dispõem de forma variada e a sinuosidade da figura do flautista suaviza a rigidez da composição, nos conferindo uma estética mais tipicamente barroca.



Figura 10 - Gravura *Causa nostrae laetitiae* no *Elogia Mariana* de 1700. Gravuras atribuídas a A. C. Redelio, textos de Isaaco Oxoviensis, Augsburg.

Abaixo, vemos a versão, até o momento, mais antiga da composição *Causa nostrae laetitiae*, no livro *Asma Poeticum*, impresso por Johannes Paltauff, em Linz, 1636; sob a atribuída autoria do jesuíta Petrus Stenglerus (Peter Stoergler). Traz similaridades à versão de 1700, exceto no texto, que difere das outras edições nas quais este material literário dos emblemas também comporta anagramas.



Figura 11 - Gravura *Causa nostrae laetitiae* na emblemata *Asma Poeticum* de 1636, autor não identificado, Linz.

Vemos no espaço celeste a mesma disposição organológica das outras versões com relação aos anjos. Já a figura da Virgem, ao contrário das outras versões nas quais aparece sentada sobre as nuvens, aqui é representada de pé e meio ocultada por uma saturação de instrumentos musicais. Sua mão esquerda pousa sobre um trompete natural e um alaúde. Sua mão direita sobre um aro-

fone grave (shawm). Sobre ele se cruza um corneto curvo. Também, sob a mão direita, vemos uma possível viola da gamba com seu arco. A insinuação de um espigão apontaria também para um possível violoncelo. Este arranjo organológico, de um lado e outro, assim como na versão de 1700, configura uma letra M, sugerindo a inicial do nome da Virgem e o monograma da Ave Maria. Todavia, em primeiro plano com relação à figura da Virgem, temos o que podemos considerar como um problema iconográfico musical a ser considerado. Um instrumento cujo corpo aponta também para um aerofone grave (shawm), é apresentado com uma curvatura atípica a esse instrumento e sua família; sendo tal curvatura própria a outro grupo de instrumentos diglóticos (palheta dupla): o Cromorne. Ocorre muitas vezes em iconografia musical a incidência de instrumentos cujas representações são fantasiosas ou atípicas. Devido ao capricho estético, ignorância ou equívoco do artista (ÁLVAREZ, 1992).



Figura 12 – Detalhe da gravura *Causa nostrae laetitiae* na emblemata *Asma Poeticum* de 1636, autor não identificado, Linz.

Vemos então, abaixo, os músicos do plano terrestre, dispostos sobre um fundo de característica arquitetônica e fechado. Sobre eles paira um livro aberto com música escrita. Os instrumentos são os mesmos da versão posterior de 1700: um virginal, um violino, um alaúde e um contrabaixo ou violone. Concluímos assim o périplo pelas gravuras anteriores à versão soteropolitana e abordamos então as versões existentes em outros sítios da América Latina.



Figura 13 - Detalhe da gravura *Causa nostrae laetitiae* na emblemata *Asma Poeticum* de 1636, autor não identificado, Linz.

Abaixo temos outra versão da mesma composição, no México (Figura 14). Como parte dos relevos de madeira dos antigos espaldares dos silhares do coro na antiga Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, com temas adaptados a uma narrativa da tradição religiosa local, a aparição da Virgem Maria para o ameríndio Juan Diego; esculpidas em 1756 por Francisco Antonio de Anaya (ETCHELECU, 2008, p. 5). Nela podemos perceber uma grande fidelidade à gravura da edição de 1732 – mesma fonte relacionada à pintura na sala do Capítulo em Salvador, Bahia.

Outro local onde também encontramos uma versão de *Causa nostrae laetitiae* é na catedral de Cuzco, no Peru, com as pinturas de Marcos Zapata (ativo entre 1748 e 1764). O ciclo lauretano de Zapata data de 1755 e consta de meia centena de telas sobre quase todas as gravuras da emblemata de 1732. (Figura 15)



Figura 14 – Entalhes dos espaldares do coro na antiga Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe. Francisco Antônio de Anaya, 1756 (Etchelecu, 2008).

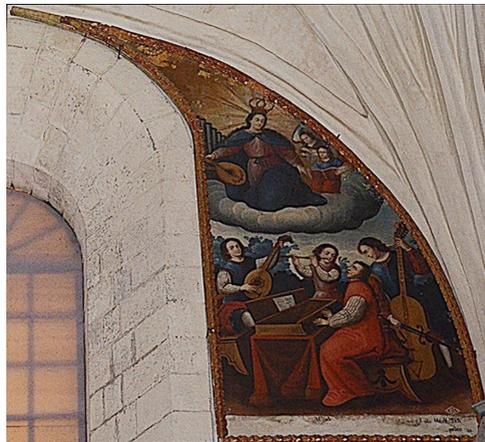


Figura 15 - *Causa nostrae laetitiae* no ciclo lauretano de Marcos Zapata. Catedral de Cuzco, Peru, 1755.

Vemos no espaço celeste a Virgem ladeada pelos tubos de órgão e opostamente pelos anjos: com o livro de cânticos e com o corneto curvo. O espaço exíguo do qual o pintor dispunha, por sobre um portal, não o permitiu representar os outros personagens neste plano. Também omitiu os trompetes da mão esquerda. A figura apenas empunha um alaúde.



Figura 16 – Detalhe de *Causa nostrae laetitiae* no ciclo lauretano de Marcos Zapata. Catedral de Cuzco, Peru, 1755.

No plano terrestre vemos uma grande fidelidade à gravura de 1732, com a composição e disposição organológica correspondentes à mesma.



Figura 17 - Detalhe de *Causa nostrae laetitiae* no ciclo lauretano de Marcos Zapata. Catedral de Cuzco, Peru, 1755.

O ciclo cuzquenho de Marcos Zapata data de 1755. O entalhe mexicano de Anaya data de 1756. Considerando a faixa de tempo entre 1737 a 1741, na qual teriam sido realizadas as pinturas da sala do Capítulo e segundo o pesquisador Luís de Moura Sobral, temos na versão soteropolitana a mais antiga representação daquela composição pictórica, conjuntamente às outras versões das gravuras contidas na emblemata mariana de 1732. Não apenas isso, mas também o testemunho mais antigo até o momento localizado da influência das gravuras europeias na pintura sacra do novo continente (SOBRAL, 2009, p. 285).

## Referências Bibliográficas

ÁLVAREZ, Rosário. **La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco**: su importancia y pautas para su estudio. Washington, D.C.: OEA, 1992. Colección INTERAMER, n. 26.

*Asma Poeticum litaniarum lauretanarum*. Linz, Typis Joannis Paltauf, 1636.

AMARAL JR., Rubem. Emblemática Mariana no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus. **Revista Lumen et Virtus**: revista de cultura e imagem, vol. 1, n.3, p. 107-130, dez. 2010. ISSN 2177-2789. Disponível em: <[http://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero3/rubemamaral.html](http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero3/rubemamaral.html)>. Acessado em: 20/05/2011.

CALDERÓN, Carmen López. *Quién es quién en la Elogia Mariana de A. C. Redelio*. In: **Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un império**. Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2013. Vol I, p. 51 – 63.

*Elogia Mariana Ex Lytaniis Lauretanis Deprompta, Ac Sacro Poemate Rhythmico, Biblicis Sententiis, ac Figuris, solidis sanctorum Patrum efatis, ac variis probatorum Auctorum Discursibus. Quae omnia In Annotationibus post quaelibet Poemata apponuntur ad longum, luculenter explanata. Opus non solum fovendae devotioni erga Beatissimam Virginem per opportunum, sed etiam Panegyricis de Eadem sermonibus eformandis accommodatissimum/ Auctore P.F. Isaaco OXOVIENSIS, Capucino Concionatore, Cum variis igris aereis, iam olim ingeniose inventis, nunc denuo cum additione novorum Versuum excusis, & ad singula Elogia concinne accommodatis. Augustae Vindellicorum, Apud Joann. Philippum Stendnerum, Typis Antonii Nepperschmidii, 1700*. Disponível em: <<http://books.google.es/books?id=fxz4dTbuJS0C&printsec=frontcover>>

ETCHELECU, Leontina. Reseña sobre Guadalupe, arte y liturgia: La sillería del coro de la colegiata, de Nelly Sigaut. Vol. I y II. **Prohal Monografico**. Revista del Programa de Historia de América Latina. Vol. I, Primeira seção: Vitral Monografico n.1. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008. Disponível em: <<http://www.filo.uba.as/contenidos/investigacion/institutos/ravignani/prohal/pdf/poretcelecuc.pdf>>. Acessado em: 17/10/2012.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Construção do Monumento Franciscano. In: **Igreja e Convento de São Francisco da Bahia**. Cap. 4. FLEXOR, Maria Helena Ochi; FRAGOSO, Hugo (Orgs.). Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 159-211.

JABOATÃO, Antônio de Santa Maria. **Novo orbe seráfico brasílico** ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil. Volume I. Rio de Janeiro: IHGB, 1858.

OTT, Carlos. Igreja e Convento de São Francisco. **Revista Alfa Editora**. Salvador, 1988.

SEBASTIÁN LOPEZ, Santiago. **Contrarreforma y Barroco: Lecturas Iconográficas e Iconológicas**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. **Construtores e Artífices do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Salvador-Bahia: Tipografia Beneditina Ltda., 1950.

SINZIG, Frei Pedro. **Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja de São Francisco da Bahia**. Revista do instituto histórico e Geográfico Brasileiro, v. 165, 1ª de 1932. Diretor Dr. B. F. Ramirez Galvão. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.

REDELIO, Augusto Casimiro. ***Elogia Mariana** Olim A. C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P concepta Nunc devota Meditatione idelium ad augmentatum cultus Bmae Mariae Virg: Deiparae inventa et delineata per homam Scheler et aeri incisa à Martino Engelbracht Chalcographo Augustano. Augsburgo, s.n., 1732.* Disponível em: <<http://archive.org/details/elogiamarianaoli00enge>>

SOBRAL, Luís de Moura. Ciclos das pinturas de São Francisco. In: **Igreja e Convento de São Francisco da Bahia**. Cap. 7. Organizadores: FLEXOR, Maria Helena Ochi; FRAGOSO, Hugo. Rio de Janeiro: Versal, 2009. p. 269-312.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.