

Da rota azulejar às formas visuais como memórias, lembranças e história

From the tile route to the visual forms as memories, remembrances and history

Juliane Petry Panozzo Cescon¹

Resumo: Este artigo caracteriza-se pela investigação das relações existentes entre os contextos de registro e de produção da visualidade, da memória social e dos significados presentes nas imagens. O objeto de estudo da pesquisa constitui-se de painéis azulejares historiados pombalinos que seguem a tradição estética portuguesa, existentes na Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, da cidade baiana de Cachoeira. Este trabalho pretende elucidar a constituição de narrativas pelas imagens em seus respectivos contextos; examinam-se os painéis azulejares como parte integrante da memória de uma sociedade e como registro da visualidade de seu tempo. Para tanto, foram consultados arquivos históricos, bibliotecas e bancos de imagens para realizar um levantamento documental de caráter inédito neste campo de estudo.

Palavras-chave: Azulejaria portuguesa; Narrativa visual; Arte sacra.

Abstract: This article is characterized by the investigation of the existing relationships between the contexts of recording and production of visuality, social memory and the meanings present in the images. The object of study of the research is constituted by Pombaline historical tile panels that follow the Portuguese aesthetic tradition, existing in the Church of Nossa Senhora do Rosário, in the Bahian city of Cachoeira. This work intends to elucidate the constitution of narratives through images, in their respective contexts; The tile panels are examined as an integral part of a society's memory and as a record of the visuality of its time. Therefore, historical archives, libraries and image banks were consulted to carry out a documentary survey of an unprecedented nature in this field of study.

Keywords: Portuguese tiles; Visual storytelling; Religious art.

¹ Doutora em Memória Social e Bens Culturais (UNILASSALE). Professora da Universidade de Caxias do Sul – PPGHIS. Jpanozzo1@ucs.br

Introdução

Considera-se que a pesquisa visual está diretamente ligada a imagens, e seus primeiros dilemas têm a ver com originalidade, veracidade e interpretação das fontes, pois facilmente há possibilidade de manipulação do material visual, seja pela intenção ou pelo modo de descrevê-lo. Reis e Trinchão (1998) lembram que os registros gráficos e a iconografia possibilitam releituras históricas das marcas do passado, mas Michael Baxandall (2006) alerta sobre a descrição (ou explicação) de imagens, pois o que o olho enxerga dificilmente é traduzido em palavras, pelo fato de serem linguagens diferentes. Para que a imagem seja tratada como fonte, é necessário que seja problematizada por perguntas que caracterizam o início de todos os trabalhos científicos. No método apontado por Baxandall, a “formulação de perguntas” precisa incluir as questões adequadas: *Por quê?* e *Como assim?* (BAXANDALL, 2006). Eduardo Paiva (2002) acrescenta *Quando? Onde? Quem? Para quem? Para quê? Como?* a essas perguntas.

[...] deve-se, contudo, acrescentar outros procedimentos. Primeiramente deve-se se preocupar com as apropriações sofridas por esses registros com o passar dos anos e, evidentemente, diante das necessidades e dos projetos de seus usuários. Além disso, temos que nos perguntar sobre os silêncios, as ausências e os vazios, que sempre compõem o conjunto e que nem sempre são facilmente detectáveis (PAIVA, 2002, p. 18).

Por muito tempo a imagem foi utilizada como registro e ilustração. Nessa perspectiva, a leitura visual passou a discutir a utilização das imagens não apenas como ilustrações das pesquisas, mas também como textos passíveis de leitura e de análise. O interesse por imagens como fonte vem, ao longo dos anos, ampliando as fronteiras de pesquisa visual, pois imagens são registro, testemunho de uma época, como dizem Reis e Trinchão (1998), ou, como diz Burke (2004, p. 18), são “testemunhas mudas”. A imagem não se esgota em si mesma; traz consigo traços, aspectos, símbolos, representações, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas (PAIVA, 2002).

Filhas do seu tempo, as imagens, para existirem, estão presas a um suporte, pertencem a um espaço. No caso desta pesquisa, esse lugar específico é ambientado na Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, situada no Recôncavo Baiano.

Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário

Às margens do Rio Paraguaçu, no Recôncavo Baiano, a cidade de Cachoeira teve suas terras ocupadas pelos portugueses no primeiro quartel do século XVI.

Em 1971 a cidade foi tombada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), passando a ser “Cidade Monumento Nacional” e tornando-se Patrimônio da Humanidade pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Seu conjunto arquitetônico, depois de Salvador, apresenta a maior concentração de exemplares barrocos na Bahia.

A primeira Igreja Matriz da então Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira foi uma capela dedicada à Nossa Senhora da Ajuda, localizada em um dos pontos mais elevados da Vila, que foi atacada nas sucessivas disputas territoriais entre portugueses e índios. Em 1673, por intervenção do capitão João Rodrigues Adorno, filho de Gaspar Rodrigues Adorno [1], a capela foi reconstruída e se manteve até que se construísse a atual Igreja Matriz.

A data de início da construção da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário é imprecisa. A cidade sofreu, até a década de 1980, enchentes periódicas, que destruíram ou inviabilizaram a maioria dos documentos que poderiam ser fontes de investigação sobre as origens do edifício. O historiador Carlos Ott (1978) fez um pequeno ensaio sobre a historiografia dessa igreja em documentos aos quais teve acesso, na década de 1960/70, e aponta como ano provável de início das obras 1740 e sua finalização entre 40 e 60 anos mais tarde. Esse prolongamento temporal justifica a constatação da diversidade de estilos, tanto na arquitetura como na decoração do interior da igreja.

Em Flexor (2007, p. 16), há o relato do naturalista baiano e juiz do Foro de Cachoeira, Joaquim do Amorim Castro, dedicado ao ministro da Marinha, Martinho de Melo e Castro, em 1792. Esse manuscrito aponta construções prontas na cidade, tais como:

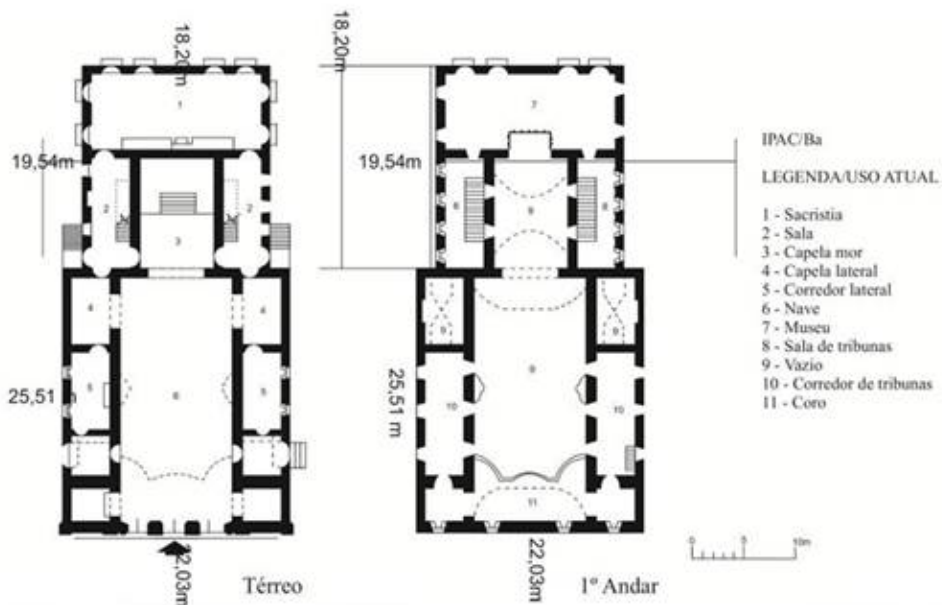
[...] o cais, com parapeito de pedra, que fora construído pelo capitão João Rodrigues Adorno em 1712; o pelourinho; o Largo da Praça; o edifício do antigo Senado da Câmara; o conjunto de edifícios carmelitas; a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, a mais antiga e a já citada primeira sede paroquial da vila; e a *Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário* (grifo nosso).

Como característica peculiar de uma Igreja Matriz construída no período colonial, destaca-se que a de Cachoeira não está defronte a uma praça e sim localizada às margens do passeio, em uma rua secundária.

O edifício da igreja foi tombado pelo IPHAN em 1939. De planta retangular (Figura 1), o edifício da igreja possui naves laterais; sua fachada foi considerada renascentista pelas linhas retas e pelo frontispício triangular (Figura 2). Supõe-

se que, para as obras da nave e da fachada, foi consultado o engenheiro Manoel Cardoso de Santana.

Figura 1 – Planta baixa da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário.



Fonte: Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia – IPAC/SIC.

Figura 2 – Fachada da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário.



Fonte: Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia – IPAC/SIC.

O altar-mor possui linhas neoclássicas [2] (Figura 3), sua talha e pintura do teto foram produzidas em terras brasileiras e as paredes internas são revestidas por azulejos historiados.

Figura 3 – Altar-mor, Igreja Nossa Senhora do Rosário.



Fonte: Acervo da autora.

Na Seção de manuscritos [3] da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro encontra-se o registro da doação de D. João V à construção da igreja: “Pella ordem da copia junta de doze de Julho de mil setecentos e quarenta e sete, mandou Sua Magestade dar para as obras de Nossa Senhora do Rosario da Vila de Cachoeira oito mil cruzados. [...] Bahia, 17 de julho de 1754”.

Esse mesmo documento comprova a participação, na construção da Igreja Matriz, do engenheiro Manoel Cardoso de Saldanha, contudo não evidencia a utilização do dinheiro para encomenda ou pagamento de qualquer parte dos painéis azulejares, apenas informa que, em 1754, faltavam à construção partes da capela-mor, da sacristia e da casa de fábrica.

O conjunto de azulejos da Igreja Matriz cobre toda a extensão da nave e da capela-mor, alcançando 5 metros de altura. Os dois primeiros painéis, na entrada da

nave, homenageiam santos marianos: São Domingos – “São Domingos recebendo o Rosário” – e São Francisco de Assis – “São Francisco recebendo os Estigmas”. Eles são seguidos por quatro painéis referentes ao Novo Testamento: “A Anunciação do Anjo”, “O Nascimento do Menino”, “A Adoração dos Magos” e “Apresentação no Templo” ou “Circuncisão”. No altar-mor encontram-se mais quatro painéis de 3 metros e 60 centímetros de altura, representando “As Bodas de Caná”, “Lava Pés”, “Última Ceia” e “Jesus em casa de Marta e Maria”. Entretanto, a identificação da iconografia do painel “Jesus em casa de Marta e Maria”, referência de Simões (1965, p. 59) parece incorreta; a cena figura, na verdade, o tema “Jantar na casa do fariseu Simão”, por apresentar a personagem da mulher secando os pés de Jesus com os cabelos (Figura 3).

Figura 3 – Jantar na casa do fariseu Simão.



Fonte: Acervo da autora.

Os azulejos da nave e do altar-mor são caracterizados como Rococó: a moldura que enquadra os painéis possui elementos próprios desse estilo, *rocaille*, folhas, flores e anjos (Figura 4).

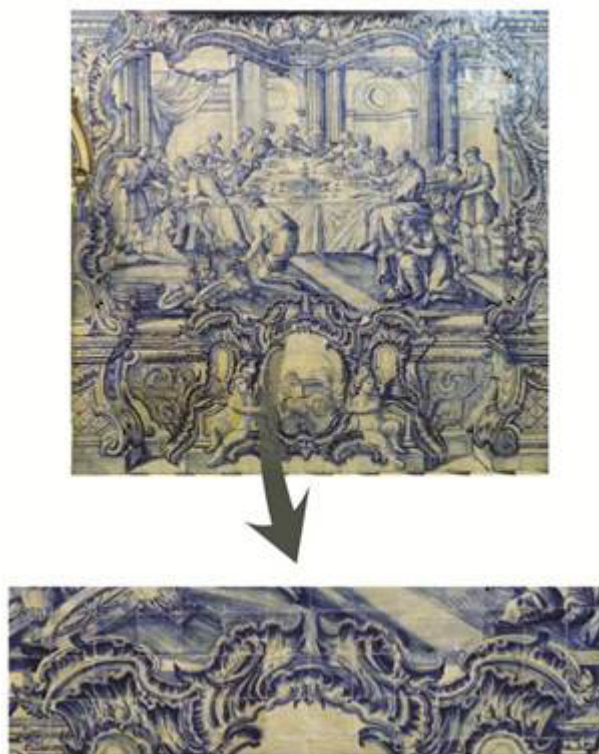
Figura 4 – Adoração dos Reis Magos. Detalhe: moldura rococó.



Fonte: Acervo da autora.

Ressalta-se que, nos painéis do altar-mor, encontra-se a “asa de morcego”, elemento decorativo também característico do Rococó (Figura 5), “que podem ser considerados uma das criações mais notáveis de Valentim de Almeida” [4] (MECO, 1999, p. 68).

Figura 5 – Jantar na casa do fariseu Salomão. Detalhe: asa de morcego.



Fonte: Acervo da autora.

Pode-se supor, também, que os pintores envolvidos na realização dos painéis da nave, apenas por semelhança gráfica, tenham pertencido à oficina lisboeta de Bartolomeu Antunes. Isso se deve ao fato de os azulejos da Igreja e Convento de São Francisco de Salvador/BA, em especial a cena de São Francisco recebendo os estigmas, apresentarem a mesma estampa utilizada por Bartolomeu Antunes, em 1737, no referido conjunto franciscano. Simões (1965, p. 60) afirma, sobre a execução dos painéis da Matriz de Cachoeira, que tenha ocorrido “ao redor de 1750, e tudo conduz a pensar no ciclo oficial iniciado por Bartolomeu Antunes e continuado por vários discípulos, tornados independentes, e que ficaram anônimos”.

Santos (1957, p. 127) explica que muitas vezes a realização da pintura dos azulejos feita nas oficinas era executada por artistas secundários, “copiando as composições de gravuras, copiando uns dos outros as próprias molduras, não era, dentro deste espírito de compreensão da originalidade uma arte muito propícia à revelação de personalidade”. Essa última sentença do autor é, porém, questionável, pois, como demonstrado a seguir, a composição final do painel necessitava de

criatividade para dispor personagens e elementos decorativos, bem como os painéis não eram cópias exatas das gravuras, que serviam mais precisamente como modelo, guia e inspiração.

Cada painel da nave possui cartela [5] com “Litanias da Virgem” (MECO, 1999, p. 68), ou seja, símbolos marianos que incluem os azulejos ao redor das portas de entrada sob o coro e as composições abaixo dos púlpitos.

Na capela-mor existem duas cartelas na parte inferior dos painéis, “Bodas de Caná” e “Jantar na casa do fariseu Simão”, com imagens próprias do ciclo eucarístico: “Uvas do Senhor” e “Arca da Aliança”. Simões (1965, p. 59), ao descrever tais cartelas, explica que elas estão “[...] simbolizando os dois alimentos bíblicos – o cacho encontrado no vale de Askelot e o Maná colhido no deserto e guardado na arca com as Tábuas da Lei – prefigurações das espécies eucarísticas”. As cartelas abaixo, das cenas de São Domingos e São Francisco, são atributos próprios dos santos (Figura 6).

Figura 6 – Cartelas dos Santos: São Domingos (esq.) e São Francisco (dir.)



Fonte: A autora.

As cenas centrais possuem a carga dramática barroca, fato abordado por Oliveira (2003).

As relações do rococó com o barroco tardio e a correta identificação das modalidades formais dos dois estilos na arquitetura e decoração das igrejas da segunda metade do século XVIII constitui [sic] outra dificuldade para os estudiosos do estilo na área luso-brasileira. Isto porque a influência italiana e principalmente romana, incentivada oficialmente na época do reinado de D. João V (1706-1750) persistiu no período posterior, concorrendo com os modelos do rococó francês e germânico. No caso brasileiro é preciso ainda lembrar que a sociedade que deu origem ao rococó foi a mesma que engendrou

o barroco, tendo-se em vista a homogeneidade da cultura colonial, rigidamente enquadrada pelo catolicismo tridentino, bem como o tempo histórico relativamente breve que condicionou a sucessão desses estilos na colônia: o barroco joanino entre 1720 e 1760 aproximadamente e rococó de 1760 em diante (OLIVEIRA, 2003, p. 12-13).

A autora aponta datas que iniciam e finalizam os movimentos artísticos, porém são apenas marcos temporais estabelecidos para nortear o estudo dos estilos e, portanto, é aceitável uma oscilação entre os modelos estéticos.

Análise das cenas internas dos painéis

Para a realização da análise de cada cena, além do aporte teórico, sentiu-se a necessidade de vivenciar o traço, a linha; por esse motivo, foram redesenhados os painéis em estudo, utilizando o desenho manual, na técnica de nanquim e bico de pena. Em decorrência, percebe-se que o “ver” não está restrito aos olhos, mas o movimento da mão, ao percorrer o papel, contribui na identificação de detalhes muitas vezes despercebidos. Além disso, as ferramentas do desenho digital foram importantes auxílios para manipular as imagens, utilizando os programas *Photoshop* e *CorelDRAW*.

Observou-se, por meio desses recursos, por exemplo, que o traçado das molduras que envolvem cada cena é a expressão máxima do Rococó: uma linha em metamorfose, que ora cria conchas, ora transforma-se em folhas de acanto (Figura 7).

Figura 7 – A Natividade: detalhe da moldura e cópia em desenho.



Fonte: A autora.

Normalmente a regra de desenho da figura humana reza, desde Leonardo Da Vinci, em “Homem Vitruviano” (em torno de 1490), que o tamanho de uma pessoa, no desenho ou na pintura, tenha por medida de referência o tamanho da cabeça, sendo de sete cabeças e meia para uma pessoa adulta. Percebeu-se que essa convenção não ocorre nos personagens dos painéis, pois constatamos a proporção de oito a dez cabeças na maioria das imagens analisadas (Figura 8).

Figura 8 – Contagem de cabeças.



Fonte: A autora.

Outro problema no desenho anatômico são os pés: todos são representados dentro da forma geométrica do losango, o que provoca deformação e cria a aparência do que se ousou chamar de “pé de macaco” ou “pé-mão”, pela relação de semelhança dessas formas. Provavelmente essa desproporcionalidade das personagens ocorre por falta de habilidade ou de conhecimento de seu executor.

As imagens estão repletas de símbolos e são “lidas” de modos diferentes. Baxandall (1991) aborda o funcionamento do cotidiano e o espírito da época em estudo:

É aqui que o estilo pictural é útil. Uma sociedade desenvolve suas próprias capacidades e seus próprios hábitos, os quais têm uma dimensão visual, uma vez que o sentido da visão é o principal órgão da experiência, e essas capacidades e hábitos visuais tornam-se parte integrante do meio de expressão do pintor; da mesma forma, um estilo pictural dá acesso às capacidades e aos hábitos visuais e, através destes, à experiência social típica de uma época (BAXANDALL, 1991, p. 225).

Para esse autor, “o olhar da época” envolve aspectos da percepção visual desde a mais singela identificação de cor, forma e textura a elementos culturais e aos fatos sociais de uma época. Portanto, quis-se conferir como se dava a produção e a reprodução de determinadas obras visuais (de arte) de um meio para outro. Nesse sentido, foi fundamental, dentro da perspectiva teórica, investigar a iconografia de então. As imagens foram inquiridas sob os aspectos formais, estilísticos, iconográficos na construção do significado. As imagens, nesta análise, são, então,

como textos passíveis de descrição, leitura e análise dos processos de constituição de significados e registro.

Desde a perspectiva teórica traçada nesta pesquisa, o aporte em outras fontes sobre os mesmos temas das imagens analisadas foi fundamental, como é o caso da iconografia cristã, a fim de estabelecer um diálogo com a figuração, o construto de um tempo e de uma cultura. Para compreender as imagens e seus símbolos nos painéis de azulejos, todos com temática sacra, buscaram-se referências na Bíblia Sagrada e em estudiosos do tema, principalmente nos autores Maurice Malé (1951), Louis Reau (1959), Chevalier e Gheerbrant (1992) e Sarah Carr-Gomm (2004). O vasto trabalho de Reau sobre a iconografia sacra oferece sustentação para a maioria das imagens e, sobretudo, para a localização das pinturas que serviram de complemento para o estudo dos painéis na rede mundial de computadores.

O conjunto de painéis azulejares da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, em Cachoeira, pode ser dividido em três segmentos bem delimitados iconograficamente: o primeiro ciclo, constituído pela representação dos santos Francisco e Domingos, que tradicionalmente são incorporados à devoção mariana; o segundo ciclo, ligado à Maria e à infância de Jesus, em quatro cenas intercaladas cronologicamente [6]; e o terceiro ciclo, ao qual se deu o nome de ciclo eucarístico, encontra-se na capela-mor, com cenas de ceia, todas ligadas simbolicamente à Eucaristia. Para este artigo, optou-se, como recorte de análise, pelo painel do ciclo dos Santos: São Francisco recebendo os estigmas.

São Francisco recebendo os estigmas

O painel analisado, que é recorte desta pesquisa, faz parte do ciclo dos Santos na Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário e figura São Francisco recebendo os estigmas (Figura 9).

Figura 9 – São Francisco recebendo os estigmas.



Fonte: Acervo da autora.

Nascido em Assis, na Itália, em 1182, Francisco foi batizado com o nome de João, filho de pai italiano e mãe francesa. Foi apelidado pelo pai de Francesco, o “francês”. Seu biógrafo, Tomás de Celano, diz que, quando seu coração estava alegre, ele sempre cantava em francês.

A iconografia do santo pouco se alterou entre a Idade Média e o século XVI; basicamente italiana, apenas se internacionalizou após o século XVII, especialmente na Espanha e na França. Representado com a túnica marrom, traz na cintura um cordão rústico, com nós, símbolo do voto de pobreza. El Greco introduz um crânio ao repertório da iconografia de São Francisco, que simboliza o despojamento do mundo físico (REAU, 1959). Conforme Chevalier e Gheerbrant (1992, p. 299): “prelúdio do renascimento em um nível de vida superior, e condição do reino do espírito [...] o homem velho se extingue para transformar-se [...] símbolo de perfeição espiritual”.

A estigmatização de São Francisco é tema recorrente na arte. Esse milagre é o episódio mais popular da lenda, narrado por Tomás de Celano como uma visão do Santo no Monte Alverne, em 1224, e transcrito por Reau: “Ele viu, de pé, e acima dele, uma figura com seis asas como um Serafim, braços abertos e pés juntos, preso a uma cruz. Duas de suas asas se elevam acima de sua cabeça, duas outras se destacam para voar, as duas últimas envolvem o corpo inteiro...” [9] (REAU, 1959, p. 526-527, tradução livre).

Frei Boaventura escreveu mais tarde que, no momento do milagre, São Francisco estaria sozinho, entretanto aceitou-se a presença do seu companheiro preferido, frei Leo, pois daria maior credibilidade ao acontecimento. Essa cena foi selecionada no painel azulejar: São Francisco, quase de joelhos, sendo tocado pelos feixes de luz que saem das mãos, pés e peito do Serafim com seis asas, e observado, com espanto, por Frei Leo (Figura 10).

Figura 10 – São Francisco recebendo os estigmas. Detalhe: frei Leo.



Fonte: Acervo da autora.

Segundo Reau (1959, p. 527), os elementos da lenda foram copiados de uma visão de Isaías (6,1-4):

A evolução do tema é muito clara. Os serafins da visão de Isaías se transformam gradualmente em um crucifixo suspenso. É o Cristo aureolado que aparece na cruz para São Francisco, seu devoto especial. Das cinco feridas surgiam raios dourados, como jatos de sangue que imprimem suas marcas vermelhas no corpo do “novo Cristo” [10] (tradução livre).

A agonia de São Francisco recebendo os estigmas é “notadamente inspirada naquela de Cristo no Monte Oliveira” (REAU, 1959, p. 527), por isso fica claro por que essa cena se tornou tão importante para os franciscanos.

Considerações finais

As imagens dos painéis, tais como “testemunhas mudas” de seu tempo, permitem reflexões sobre a maneira como foram concebidas e distribuídas no edifício. Inseridas em um contexto Barroco, sua dimensão grandiosa impõe o diálogo com o sujeito observador enquanto indivíduo e membro de um coletivo. O contexto imagético dos azulejos cria um enredo, cuja narrativa se organiza de forma progressiva de acordo com sua localização no espaço arquitetônico do templo. Pode-se estabelecer uma sequência lógica de conteúdo a partir das temáticas ali expressas e do poder das ideias que carregam, iniciando com os santos marianos, os quais trazem a mensagem e o legado do “dever” da vida dedicada a Deus.

Os azulejos figurados narrativos, de modo geral, eram uma maneira de popularizar as imagens e, juntamente com elas, as ideias carregadas por eles. Pode-se comparar esse efeito de disseminação coletiva de modos de ver o mundo com a mídia contemporânea, pois, enquanto uma pintura era acessível a uma elite e uma gravura, mesmo que mais economicamente em conta, circulava nas mãos de poucos, um conjunto azulejar figurativo, dentro de um espaço coletivo de uma igreja, alcançava um número muito maior de pessoas.

Detectou-se que o conjunto imagético participou de um diálogo com seus modelos em gravura e continua a dialogar com o espectador de diferentes épocas, pois se constitui como desenho-registro, desenho-memória fixado nas paredes da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário em Cachoeira.

Referências

- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular** – história e imagem. Bauru: EDUSCS, 2004.
- CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte**. Bauru: EDUSC, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio, 1992.
- FLEXOR, Maria Helena (Org.) **O Conjunto do Carmo de Cachoeira**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2007.
- MALÊ, Maurice. **L'art religieux dela fin Du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle** : Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Paris: Librairie Armand Colin, 1951.
- MECO, José. **O azulejo em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa S.A, 1989.
- OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. A França e o Rococó. Origens, Características evolução do estilo. *In*: OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OTT, Carlos. **História da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira**. Salvador: Centro de estudos Baianos nº 82, Gráfica Universitária, 1978.
- PAIVA, Eduardo. **História & Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- REIS, Lysie; TRINCHÃO, Gláucia Maria. **A História contada a partir do Desenho**. Anais do Graphica 98.
- REAU, Louis. **Iconographie de l'arte chétien**. Tome III. Iconographie des Saints II. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- SANTOS, Reynaldo. **O azulejo em Portugal**. Lisboa: Editorial Sul Limitada, 1957.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Fundação Caluste Gulbenkian. Lisboa, 1965.

Notas

- ¹ Nomeado por carta régia em 1651 como capitão para combater os índios que atacavam os moradores.
- ² Movimento artístico do final do século XVIII e início do século XIX que retoma os ideais clássicos greco-romanos e do Renascimento, utilizando linhas verticais e horizontais. Caracteriza-se pela retomada das ordens arquitetônicas; Dórica, Jônica e Coríntio, as formas lisas e polidas adquirem um desenho preciso, indo contra os exageros do Barroco e do Rococó.
- ³ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, seção de manuscritos, Nossa Senhora de Cachoeira, II, 33, 27, 26, documentos 1 e 2.
- ⁴ “[...] a de que um ‘lançamento da décima da cidade de Lisboa’ se alude, em 1762, a um Valentim de Almeida ‘pintor de azulejo, morador ao Mocamo’ e proprietário de um prédio, na capital, na ‘Rua do Capelão’. Há pois a certeza de que Valentim de Almeida era ‘pintor de azulejo’ ... em 1727, já pintor, pertenceu à Irmandade de S. Lucas em Lisboa” (GONÇALVES, 1972, p. 266).
- ⁵ Uma cartela normalmente possui forma ovalada e contém um símbolo, sendo utilizada inicialmente pelos antigos egípcios nos desenhos em papiros ou nas paredes das edificações para destacar o título de nobreza do faraó. No caso dos painéis da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, as cartelas serviram para destacar os símbolos marianos e o atributo dos santos.
- ⁶ Ressalta-se que, até o final do século XVIII, as igrejas possuíam bancos para poucos, o que permitia livre acesso ao interior da nave e a disposição desses painéis facilitava a apreciação e o entendimento das cenas.
- ⁷ Disponível em: http://www.allposters.com.br/-st/A-Alta-Renascenca-posters_c7301_p2_.htm. Acesso em: 14 jun. 2022.
- ⁸ Disponível em: http://www.flg.es/revista_goya/contenido/ult_numero_resumenes/288/288c.htm. Acesso em: 14 jun. 2022.
- ⁹ “*Il vit, se tenant au-dessus de lui, une gomme ayant six ailes comme un séraphin, les bras étendus et les pieds joints, attaché à une croix. Deux de ses ailes s’élevaient au-dessus de sa tête, deux autres se déployaient pour voler, les deux dernières lui voilaient tout le corps...*”
- ¹⁰ “*L’évolution du thème est très nette. Le séraphin de la vision d’Isaïe se transforme peu à peu en Crucifix volant. C’est le Christ nimbé qui apparaît sur la croix pour laquelle saint François avait une particulière dévotion. De ses cinq plaies partaient d’abord des rayons dorés ; puis ce sont des jets de sang qui viennent imprimer leurs marques rouges sur le corps du ‘nouveau Chris’.*”