O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus em Macau

Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

CASIMIRO, L.A.E.S. O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus em Macau. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., and LINS, E.Á., eds. *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 18-39. ISBN: 978-85-232-1861-4. <https://doi.org/10.7476/9788523218614.0003>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus em Macau¹

Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro
CITCEM* (Porto - Portugal)

Introdução

Com este trabalho, pretendemos esclarecer os aspetos essenciais do Método Iconográfico de Erwin Panofsky e verificar a sua utilidade na aplicação concreta a uma obra de arte. Apesar de ser mais fácil situarmo-nos no domínio da pintura para demonstrar a eficácia do método na compreensão integral da obra, optámos por um exemplo no campo da arquitetura, não só pelo fato de ser mais invulgar a aplicação do Método Iconográfico ao campo da arquitetura, como porque nos permitirá esclarecer aspetos verdadeiramente intrigantes no que se refere à iconografia presente na obra escolhida.

Este estudo iniciará pela apresentação resumida dos princípios elementares do Método Iconográfico proposto por Erwin Panofsky, explicando passo a passo o que entende Panofsky por Iconografia e Iconologia, bem como as três categorias de significado em que subdivide o método por ele desenvolvido. Os três níveis propostos pelo método serão aqui aplicados adaptando-os à realidade da arquitetura da fachada da igreja da Madre de Deus em Macau.

1 N.E.: Este artigo não foi submetido ao padrão de revisão e normalização de acordo com o manual de estilo da Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), conforme solicitado pelo autor, que se responsabiliza pelos eventuais desvios de ortografia/gramática e das normas da ABNT.

* Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”.

A etapa seguinte consistirá na exposição do historial da igreja, para percebermos alguns aspetos relacionados com a sua construção e as vicissitudes pelas quais foi passando ao longo dos séculos até chegar às ruínas atuais. Em seguida, apresentaremos os traços gerais da sua complexa estrutura arquitetónica. A aplicação do Método Iconográfico iniciará com a leitura e interpretação dos elementos formais mais importantes da fachada, e perceberemos porque tantas vezes é denominada por “Sermão de pedra”. Concluiremos com a síntese iconológica, procurando, assim, dar a nossa interpretação quanto à mensagem global veiculada pela fachada. Como complemento realizaremos o estudo geométrico da fachada dando conta do rigor que foi utilizado na sua construção.

O Método Iconográfico de Erwin Panofsky

Para o historiador de arte alemão, Abraham Moritz Warburg (1866-1929), mais conhecido por Aby Warburg, e os seus seguidores, a Arte não consistia num fenómeno isolado. Ou seja, Warburg olhava para o fenómeno artístico não tanto em si mesmo, mas mais como um reflexo da cultura e da mentalidade de uma época que deixava a sua marca nas obras de arte que produzia as quais o investigador deveria ser capaz de descodificar a fim de perceber a época que lhe deu origem. Aby Warburg entendia cada objeto artístico como um documento que revelava muitas coisas da psicologia humana.² Como tal, a História da Arte deveria ser entendida como o resultado de um processo interdisciplinar capaz de fornecer os meios para a identificação e interpretação da obra de arte na sua totalidade. Deste modo, vai desenvolvendo e ganhando consistência uma nova metodologia de investigação, que consiste num processo convergente, unificador e interdisciplinar, englobando num único corpo orgânico Arte, Literatura, Filosofia, História, Matemática, Geometria, Música, Religião, Mitologia, Simbologia... capaz de permitir a compreensão integral da obra de arte. Esta deveria ser entendida em função da base intelectual e dos condicionalismos culturais próprios do contexto no qual a obra foi criada.

Porém, Erwin Panofsky (1892-1968), um dos seguidores de Warburg, e a quem se fica a dever a sistematização do Método Iconográfico, sem ignorar esta vertente do pensamento do seu mestre, interessava-se mais pela imagem em si, pelo significado dos símbolos e pela mensagem que ela encerrava. Por isso, utilizando o mesmo processo convergente e multidisciplinar de Warburg vai procurar realizar uma leitura e interpretação integral da obra de arte, aquilo que hoje se entende como sendo o objetivo da Iconografia. Segundo Panofsky, a Iconografia consiste na classificação, descrição, estudo, identificação e interpretação do signi-

2 Cf. GONZÁLEZ, M. A. C. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998, p. 78-80.

ficado correto das imagens, fornecendo as bases para a interpretação posterior. A Iconografia é, pois, a ciência que tem como objetivo não somente descrever as imagens, mas também classificar, analisar, identificar (interpretar), justificar as fórmulas adotadas pelos artistas.

Por sua vez, a Iconologia (ou *Iconografia interpretativa*, como inicialmente lhe chamou Panofsky) efectua a interpretação dos valores simbólicos e procura descobrir o significado último da obra de arte (filosófico, histórico, religioso, social...) a fim de explicar a sua razão de ser no contexto da cultura, da civilização e da época em que foi criada, independentemente da sua qualidade ou do seu autor.

Para poder compreender a obra de arte na sua totalidade, Erwin Panofsky propôs uma metodologia de trabalho, habitualmentedenominada por “Método Iconográfico”, sistematizado em 1939, e que engloba três categorias, ou níveis de significado, portanto uma estrutura tripartida:³

1- Nível Pré-Iconográfico

2- Nível Iconográfico

3- Nível Iconológico.

O primeiro nível procura efetuar o reconhecimento da obra no sentido mais elementar, recorrendo à experiência prática. Esta etapa é também designada por Panofsky como “Descrição Pré-Iconográfica”. Trata-se de fazer uma descrição em termos formais a fim de descrever o significado primário e natural presente na imagem. Nesta descrição devem ser enquadrados os aspetos formais representados e facilmente reconhecíveis por qualquer pessoa de qualquer cultura, pois incide sobre o que é perceptível, de modo natural, como seja o número de pessoas, género, posições, aspeto, vestes, objetos, cores etc. Isto significa, portanto, que, qualquer pessoa, de qualquer cultura e nível de conhecimentos pode cumprir esta etapa do Método Iconográfico, pois trata-se de fazer a mera descrição objetiva e “fotográfica” do que se observa.

Reportando-nos a um exemplo tradicional e muito simples de compreender, se estivermos diante da representação da “Última Ceia” (1495-1498), de Leonardo da Vinci, pintada no refeitório do convento dominicano de Santa Maria das Graças, em Milão, o cumprimento rigoroso desta primeira etapa do Método Iconográfico deveria resumir-se à indicação de que no interior de uma sala estão treze homens sentados a uma mesa com alimentos. Poderíamos, ainda, dar indicações precisas quanto aos alimentos sobre a mesa, às vestes das personagens, aos gestos, às características da sala, ou seja, tudo o que, de modo objetivo, qualquer pessoa capta e identifica sem esforço, de forma natural e sem interpretações.

3 As indicações relacionadas com o Método Iconográfico foram baseadas nas seguintes obras: PANOFSKY, E. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 31-33; GONZÁLEZ, A. C. *Introduccional método iconográfico*, 1998, p. 86-87; HOLLY, M. A. *Iconografia e iconologia*. Milano: Jaca Book, 2000.

Com efeito, se fossemos tentados a dizer que está representada a Última Ceia de Jesus, já teríamos abandonado o patamar do significado primário e natural e estaríamos a entrar em interpretações convencionais que não seriam possíveis de alcançar por qualquer pessoa sobretudo se fosse de outra cultura e religião.

Deste modo, caso desejemos cumprir na íntegra os três níveis de significado propostos por Panofsky teremos de ter em conta que esta primeira etapa não é analítica ou interpretativa, mas sim descritiva.

A segunda categoria denominada por Panofsky como “Iconografia em sentido estrito”, consiste na análise iconográfica, propriamente dita. A implementação desta fase tem como objetivo descobrir o tema, isto é, o significado secundário ou convencional da obra de arte. Existe, portanto, uma componente já interpretativa: passa-se do mundo natural, objetivo, para o mundo do convencional e do inteligível. Para identificar e contextualizar o tema, os motivos, as figuras, o episódio representado e o contexto em que o mesmo ocorre, é necessário recorrer a diversos elementos resultantes da experiência e da erudição individual, como sejam as tradições culturais, as fontes literárias ou gráficas da época (ou de épocas anteriores) e a símbolos, alegorias, personificações, atributos, portanto, um universo de conhecimentos que, quanto mais vasto for, melhor permite uma interpretação correta dos elementos iconográficos.

Reportando-nos ao exemplo dado anteriormente, a pintura da “Última Ceia”, o cumprimento deste segundo nível do Método Iconográfico deveria tornar possível identificar o tema, o autor, o local onde se encontra pintada, explicar que episódio está representado e o contexto em que ocorre. Reportando-nos às fontes, seria possível identificar cada um dos Apóstolos, com base nas notas dos cadernos de Leonardo (note-se que o fato de identificarmos as personagens como sendo “*Apóstolos*” já é o resultado de uma atitude cultural e de interpretação convencional). Perante os textos bíblicos e os gestos e atitudes das personagens é ainda possível indicar qual o momento específico da Última Ceia plasmado pelo artista. Ou seja, uma série de dados, de explicações, de interpretações que, servindo-nos da nossa experiência pessoal, da investigação de fontes, conhecendo a cultura e a mentalidade da época nos permite interpretar a obra de arte, e explicá-la em si mesma, intrinsecamente, nos seus elementos constituintes.

É oportuno esclarecer que a aplicação destes níveis não constitui nenhum dogma que deva ser seguido sem alterações ou adaptações. Pelo contrário, cada investigador deverá encontrar o seu modo próprio de atuação, sem deixar de continuar a aplicar o Método Iconográfico, na essência dos seus objetivos e princípios. Assim, por exemplo, por questões de ordem prática, os níveis 1 e 2 não necessitam forçosamente de serem separados, podendo ser tratados como um só, evitando a nomeação e repetição dos mesmos elementos iconográficos em dois momentos: primeiro para os descrever no seu significado primário e,

em seguida para apresentar o respetivo significado secundário ou convencional. De salientar que, também para o próprio Panofsky, a descrição e interpretação são dois momentos que se interpenetram. (GONZÁLEZ, 1998, p. 71)

Por último, o Nível Iconológico, que Panofsky designa, inicialmente, por “Iconografia em sentido mais profundo”, ou “Iconografia interpretativa”, vai ser denominado, mais tarde, por “Iconologia” inspirando-se na obra homónima de Cesare Ripa (c.1560 – c.1645), que estava a ser reabilitada no início do séc. XX, por iconógrafos como o francês Émile Mâle. Segundo Panofsky, trata-se de um método de interpretação, mais de síntese que de análise, onde se procura descobrir o significado intrínseco ou conteúdo da obra de arte.

Na sua plena aplicação, esta etapa final permite compreender o significado último da obra no contexto em que foi criada, interpretar a mensagem profunda que o autor quis transmitir, justificar a sua existência num determinado local. Isto pressupõe naturalmente, o conhecimento de dados importantes extrínsecos à própria obra de arte como seja, conhecer o artista, a sua personalidade e formação, saber quem foi o comitente(a sua cultura, gostos pessoais, estatuto social, etc.), saber o local original para onde a obra foi realizada e o programa iconográfico onde se inseria, entre outros aspetos que se mostrem importantes, considerando caso a caso. Naturalmente que se não for possível dar resposta a todas estas questões, pela ausência de documentos ou por haver dados suficientes, continuará a ser possível realizar os dois primeiros níveis, ficando, contudo, neste caso, o conhecimento integral da obra de arte aquém do que seria a situação desejável.

Retomando a “Última Ceia” de Leonardo da Vinci de que nos servimos para exemplificar estas três categorias, no cumprimento deste terceiro nível de significado, deveríamos perguntar quem foi o comitente e porque foi escolhida a representação da Última Ceia? Ou seja, aspetos extrínsecos à própria obra, mas que ajudam a perceber o seu sentido último, as razões da sua existência num determinado contexto. Sabe-se que a obra foi encomendada pela comunidade dominicana para o refeitório do convento de Santa Maria das Graças em Milão, local onde ainda hoje se encontra. Tratando-se de um refeitório era compreensível que a escolha do tema caísse sobre a temática da Última Ceia. Porém, os refeitórios possuíam, igualmente outra temática frequente: a “Crucificação”. Colocava-se, assim, diante do olhar e da presença silenciosa dos religiosos, que tomavam as refeições, dois importantes mistérios da fé cristã para interiorização e meditação: a instituição da Eucaristia que antecedia a morte redentora de Jesus.

Ora acontece que, no mesmo refeitório, a pintura da “Crucificação” (datada de 1495), situada na parede oposta onde está a “Última Ceia”, tinha sido entregue a Giovanni Donato da Montorfano. Isto significava que a opção de Leonardo

se restringia ao tema da Última Ceia. Compreendemos, assim, por explicações extrínsecas à própria obra, os motivos da sua existência e a mensagem que procura transmitir no contexto em que se encontra. Podemos ir ainda um pouco mais longe na compreensão de algumas opções de Leonardo, nomeadamente no que se refere à perspetiva utilizada no esquema de composição da pintura que está situada na parede menor do espaço retangular do refeitório. Com efeito, as linhas de fuga da arquitectura representada na obra de Leonardo, seguem os mesmos eixos que fazem parte da estrutura arquitetônica das paredes maiores do mesmo refeitório dando-lhe, assim, continuidade e que se tornam perfeitamente compreensíveis para um observador situado no centro geométrico do pavimento do refeitório.

Como se conclui pela aplicação das três etapas do Método Iconográfico, trata-se de um método cientificamente rigoroso, exigente e que necessita de grande investigação e aprofundados conhecimentos em diversas áreas do saber a fim de poder dar resposta aos requisitos exigidos em cada um dos níveis, mas que, no final, permitem uma compreensão mais completa da obra de arte.

Historial da igreja da Madre de Deus

Macau, que estava sob administração portuguesa desde 1557, recebeu a primeira missão jesuíta em 1563 com a chegada de três membros da Companhia de Jesus, que ali estabelecem a sua primeira residência. Foram eles, os padres Francisco Perez e Manuel Teixeira e o Irmão André Pinto.⁴ Estas instalações não eram mais que simples casas de tabique mas constituiriam o embrião de outros edifícios maiores e mais resistentes que foram construídos ao longo dos anos para albergar uma comunidade cada vez mais numerosa. Com efeito, em 1572 acrescentou-se uma “escola de ler e de escrever”, em 1580 construiu-se uma pequena casa, com capela, para os catecúmenos chineses, situada por detrás da residência e que ocupava, provavelmente, o local onde mais tarde se construiria a grandiosa igreja cuja fachada analisaremos. Em 1594 foi erguido o Colégio e, no ano seguinte, verificou-se o primeiro de diversos incêndios que iriam conduzir os edifícios a ruínas. Em 1601 registou-se novo incêndio que deixou a igreja em ruínas. Nesse mesmo ano iniciou-se a reconstrução da igreja tendo ficado pronta de forma definitiva, em 1603. O fim das obras e as cerimónias de inauguração ocorreram durante as festas natalícias desse ano. Habitualmente atribui-se a autoria do projeto ao matemático e jesuíta Carlo Spinola (1564-1622). A fachada,

4 Todas as indicações relativas à história da igreja da Madre de Deus em Macau foram baseadas nas obras de TEIXEIRA, M. M. *A fachada de S. Paulo*. 2. ed. Macau: Imprensa Oficial, 1987, p. 9-26 (Ilustrações do Barão vonReicheneau) e de COUCEIRO, G. *A igreja de S. Paulo de Macau*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997, p. 61-92.

porém, só será concluída na década de 40 do século XVII, apontando-se os anos de 1640 a 1644 como sendo os mais prováveis para a sua conclusão.

O estado atual da fachada, em ruínas, fica, pois, a dever-se a uma sucessão de acontecimentos, uns de causas humanas, outros resultantes de fenômenos naturais, que foram contribuindo para a degradação que se verificou após o abandono forçado dos jesuítas, na segunda metade do século XVIII. De fato, em 5 de Junho de 1762, os jesuítas foram presos e enviados para Lisboa, devido ao decreto da expulsão do Marquês de Pombal, de 1759. O edifício do Colégio foi ocupado em Abril de 1851 pelo Batalhão do Príncipe Regente. Em 26 de Janeiro de 1865, ocorreu outro violento incêndio com origem accidental que causou imensa destruição. Volvidos três anos, quando o espaço interior era usado como cemitério, foram demolidas as paredes interiores até à altura de 25 pés, por questões de segurança. A destruição porém, não ficaria por aqui, pois em 22 de Setembro de 1874 registou-se na região o maior tufão dos últimos anos, deixando os edifícios em ruínas que se conservaram até aos nossos dias. Não obstante toda a destruição causada, a fachada da igreja da Madre de Deus, permanece firme, como sinal da presença dos jesuítas e das suas missões e constitui, nos dias de hoje, o ex-libris da cidade e foco de grandeatração turística (Figura 1).

Figura 1 – Fachada da igreja da Madre de Deus, em Macau.

Fonte: Igrejas de Macau: coleção de postais editados pelo Instituto Cultural de Macau, 1993.

Estrutura arquitetônica da fachada

A imponente fachada apresenta uma estrutura arquitetônica que não é frequente na sobriedade das fachadas das igrejas construídas pelos jesuítas. No caso da igreja da Madre de Deus, em Macau, verificamos uma distribuição, em altura,

de cinco registros, sendo os quatro primeiros caracterizados pela sobreposição de ordens arquitetônicas organizadas segundo uma estrutura clássica, tendo, como remate, um frontão triangular (Figura 1). As colunas estão justapostas às paredes e o corpo central formado pela porta, janelão e pelos dois nichos com esculturas, são enquadrados por colunas pareadas. O nível inferior é marcado pela presença da ordem jônica, o que se justifica pelo fato desta ser considerada, simbolicamente, uma ordem “feminina” estando, assim, em conexão com o orago da igreja: a *Mater Dei*. As dez colunas deste primeiro registro intercalam a porta central, de maiores dimensões, e duas portas laterais, encontrando-se distribuídas num ritmo 2 – 3 – 3 – 2. As colunas estão apoiadas em pedestal de secção quadrada, possuem fuste liso, arquitrave, friso e cornija ressaltada.

O segundo nível é marcado pela presença da ordem coríntia. Possui três aberturas retangulares, situadas ao nível do coro, no alinhamento vertical das três portas do primeiro registro: um janelão central, de maiores dimensões, e duas janelas laterais (os arcos interiores de alvenaria só foram colocados após 1835 para consolidar a fachada). As dez colunas coríntias mantêm o mesmo ritmo do primeiro registro: 2 – 3 – 3 – 2 e conservam, também, a distância dos intercolúnios. Neste segundo nível, verifica-se um aumento dos elementos decorativos. Assim, em alguns dos espaços entre colunas registramos a presença de quatro nichos que albergam igual número de esculturas de vulto redondo, em bronze, assentes em bases de granito onde se inscrevem as abreviaturas dos respectivos nomes.

O terceiro registro é assinalado pela presença da ordem compósita. O corpo central, possui seis colunas, cuja base está apoiada em pedestais. Colunas estas que ladeiam o nicho central e criam espaços livres para a colocação de diversos relevos decorativos. Também as duas volutas que estabelecem a união do corpo central com os panos laterais acolhem elementos decorativos. Nas extremidades, dois obeliscos com esferas servem de remate às colunas do segundonível e enquadram duas estruturas piramidais.

Continuando a verificar-se uma diminuição da altura entre cada registro, à medida que se caminha em direção ao cimo, deparamos com o quarto andar cuja estrutura arquitectónica é marcada, também, por colunas compósitas, apoiadas em plintos quadrangulares, que delimitam o nicho centrale deixam espaço para os diversos relevos. Nas extremidades, os dois panos laterais, encurvados, terminam em dois pináculos. O corpo central deste quarto registro é rematado por um frontão triangular, com cornija ressaltada, terminando com acrotério e cruz de Jerusalém e quatro pináculos nas empenas, elementos que definem o quinto e último nível da fachada.

Ainda no que se refere à estrutura desta imponente fachada, apercebemo-nos de que a divisão entre os sucessivos registros é efetuada mediante um

entablamento caracterizado por uma cornija fortemente ressaltada. Este elemento horizontal serve de equilíbrio ao forte sentido ascendente imposto pela verticalidade das colunas e dos obeliscos que se distribuem prodigamente pela fachada. Considerando a altura da cruz, a fachada apresenta as seguintes dimensões: Largura = 23 m x Altura = 25,5 m.

Análise iconográfica da fachada

Eslarecida brevemente a estrutura da fachada, cumpre-nos, neste momento, fazer a aplicação do Método Iconográfico a este mesmo elemento arquitetônico, ou seja, fazer a descrição, análise e interpretação dos principais elementos iconográficos, presentes em cada um dos níveis. Como dissemos, não é muito frequente a utilização deste método no campo da Arquitetura, mas verificaremos que tal é possível de realizar, e mesmo manter a metodologia criada por Erwin Panofsky. Neste processo, por questões práticas, os níveis de significado 1 e 2, anteriormente apresentados na estrutura tripartida do Método Iconográfico, foram englobados numa etapa única. Verificamos que a porta central, de maiores dimensões, está encimada pela inscrição “*MATER DEP*”, numa identificação clara do orago da igreja, a Virgem Maria na qualidade de Mãe de Deus. Por sua vez, sobre as duas portas laterais se inscreve o anagrama “*IHS*” identificador da Companhia de Jesus, desenhado numa cartela envolvida por um resplendor. A letra central “*H*” tem na parte inferior do traço horizontal, o desenho de um coração e na parte superior uma cruz. Este nível não possui relevos figurativos, mas apenas de caráter geométrico e que ocupam os espaços intercolúnios.

O segundo registro é marcado pela presença de quatro esculturas de bronze, albergadas em nichos com remate concheado. As imagens representam quatro santos e beatos da Companhia de Jesus, identificados pelos respectivos nomes inscritos de forma abreviada na base das imagens. Numa leitura da esquerda para a direita figuram o Beato Francisco de Borja, Santo Inácio de Loyola, São Francisco de Xavier e o Beato Luís Gonzaga. Segundo um manuscrito do P. José Montanha, de 1695, sabe-se que, originalmente, as estátuas eram douradas com o rosto e as mãos pintadas a vermelho, o que significará que imitavam as carnações. (COUCEIRO, 1997, p. 120) Nos intercolúnios ladeando a grande abertura central encontramos outros elementos decorativos em relevo: duas palmeiras estilizadas, situadas ao lado das figuras de Santo Inácio e de São Francisco de Xavier. Neste contexto, a palmeira, enquanto árvore do paraíso, pode ser utilizada como indicação de que as personagens representadas superaram o que é terreno e receberam a recompensa eterna dos justos como refere o Salmo 92,13.⁵

5 Cf. BIEDERMAN, H. *Dicionário ilustrado dos símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993, p. 278; LURKER, M. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993, p. 171.

Francisco de Borja (1510-1572) foi o primeiro Vigário Geral da Companhia de Jesus, nomeado pelo Padre Laínez, sucessor de Santo Inácio. Foi eleito Geral da Ordem em 1565, após a morte de Laínez. Tendo sido beatificado em 1624, pelo papa Urbano VIII, veio a ser canonizado em 1721. Santo Inácio de Loyola (1491-1556) foi o fundador da Companhia de Jesus, confirmada pelo papa Paulo III em 1540. Foi beatificado em 1609, por Paulo V, e canonizado em 1622.⁶

Por sua vez, São Francisco de Xavier (1506-1552) fez parte dos primeiros companheiros de Inácio de Loyola que, em 15 de Agosto de 1534, fizeram os votos em Montmartre, Paris. É conhecido por Apóstolo do Oriente, por ter feito a maior parte da sua ação missionária na Ásia, para onde foi enviado por vontade de D. João III que desejava enviar membros da Companhia de Jesus para as possessões portuguesas na Índia. Desembarcou em Goa em 1542, em Malaca em 1545 e, em 1549 entrou no Japão, e morreu na ilha de Sanchão, em 1552. Foi beatificado em 1619 pelo papa Paulo V e canonizado, juntamente com Santo Inácio de Loyola, em 1622.

Por fim, Luís Gonzaga (1568-1591) que entrou na Companhia de Jesus depois de ter renunciando aos seus direitos à herança feudal, como filho primogênito de Ferrante Gonzaga, marquês de Castiglione, entrou na Companhia de Jesus em 1585, pouco tempo depois de ter estado em Portugal durante dois anos, de 1582 a 1584, numa altura em que Portugal se encontrava sob domínio filipino. Foi beatificado por Paulo V, em 1605, ainda em tempo de vida de sua mãe e canonizado em 1726, pelo papa Bento XIII.

Este conjunto dos primeiros Santos e Beatos da Companhia de Jesus que se encontravam beatificados ou canonizados pela altura da conclusão da fachada da igreja justifica-se porque apresentá-los perante os fiéis seria uma forma de engrandecer a Ordem, mostrando a força da expansão, e de atrair os crentes motivados pelo exemplo das suas vidas, reforçando, assim a sua fé cristã.

No que se refere ao terceiro registro, não obstante a altura elevada a que se encontra esta parte da fachada é a que possui um número mais elevado de elementos simbólicos e, ao mesmo tempo, mais complexos (Figura 2). Assim, sobre a abertura central, deparamos com um nicho onde se encontra a imagem da Imaculada Conceição a quem o templo é dedicado como podemos concluir a partir das fontes escritas. Com efeito, Monsenhor Manuel Teixeira refere que António Francisco Cardim, (1596-1659), padre e missionário jesuíta na sua obra intitulada *Batalhas da Companhia de Jesus na sua Gloriosa Província do Japão*, escrita em 1650, indica que ainda em 1640 se trabalhava na fachada e que a imagem do centro é

6 Todos os dados sobre a vida destes quatro Santos e Beatos foram extraídos das seguintes obras: LEITE, J. (Org.). *Santos de cada dia*. 4. ed. Braga: Editorial A. O., 2003, 3 v. e REPETTO, J. L. *Todos los Santos y Beatos del Martirologio Romano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

da Imaculada Conceição, a quem foi dedicada a igreja e o colégio. Relata ainda o P. Cardim que parece ter sido providência divina que, em 1640, se pusesse no nicho do meio uma imagem da Senhora como triunfo da Imaculada Conceição, porque, em 1646, o rei D. João IV pela sua devoção à Virgem Maria proclamou a Imaculada Conceição como padroeira de Portugal e decretou que a igreja da Madre de Deus ficasse com o título de Imaculada Conceição, mantendo-se sobre a porta central a inscrição “*Mater Dei*”. (TEIXEIRA, 1987, p. 13-16) Apesar da ausência do crescente lunar a seus pés e da serpente, elementos iconográficos característicos da iconografia da Imaculada Conceição, parece-nos que a sua identificação se encontra devidamente clarificada e justificada pelo que já foi afirmado e, ainda, devido à presença de diversos símbolos litânicos que iremos ver, e pelo fato da Virgem se encontrar representada com os braços cruzados sobre o peito, atitude própria da iconografia da Imaculada Conceição.

A Virgem Imaculada apresenta-se ladeada por seis anjos cuja fisionomia apresenta traços orientais e se distribuem pelo espaço envolvente de ambos os lados e, aos pares, repetem as mesmas ações: em baixo, dois na atitude de incensar, ao centro outros dois tocando instrumentos musicais e os últimos em adoração (Figura 2). O nicho está emoldurado por uma alternância de elementos florais, envolvidos por duas cordas numa manifestação tardo-manuelina, sendo rematado, no fecho do arco, por uma cabeça alada de anjo.

Figura 2 – Pormenor dos relevos do segundo registo da fachada da igreja da Madre de Deus com a escultura da Imaculada Conceição

Fonte: Igrejas de Macau: coleção de postais editados pelo Instituto Cultural de Macau, 1993.

No espaço intercolúnio, ladeando a Virgem com os anjos surgem dois símbolos imaculistas: a Fonte Selada (*Fons Signatus*) do lado direito da Virgem e o Cipreste, do lado contrário. A fonte tem origem no livro bíblico “Cântico dos Cânticos” (Ct 4, 12) e, tal como o jardim fechado é um símbolo da Virgem Maria,

imagem do Paraíso e dos encantos da “Amada” e da pureza da noiva. O mesmo livro refere os diversos símbolos: a fonte, o jardim e o Poço de Águas Vivas (Ct 4, 15). A verdadeira Água Viva é Jesus que procede da Fonte Selada (referência à virgindade de Maria), fonte esta que é a própria Virgem, prefigurada pela Amada do Cântico dos Cânticos. (LURKER, 1993, p. 107-108) Sob a representação da fonte, ao nível do friso que engloba os pedestais das colunas está representado um candelabro de sete braços (Figura 2).

Por sua vez, o cipreste, árvore sempre verde é também uma árvore presente no Paraíso. A madeira desta árvore tem grande importância nos textos bíblicos. Referimos, apenas, o exemplo de ter sido a madeira que foi utilizada para as paredes do Santo dos Santos do templo construído pelo rei Salomão para guardar a Arca da Aliança (2 Cr 3, 5). Este exemplo em que a madeira de cipreste usada para envolver a presença mais tangível do Deus da Antiga Aliança remete para a simbologia do cipreste associado à Virgem que viria a conter, de forma real, no seu seio o verdadeiro Filho de Deus. (LURKER, 1993, p. 58)

Segue-se novo espaço entre colunas, de ambos os lados da imagem central da Imaculada: do seu lado direito uma caravela que navega sobre mares revoltos onde se encontram figuras mitológicas. A barca é símbolo da própria Igreja, que navega no mar agitado e com perigos constantes, mas assistida pela presença da Virgem Maria que, mais ao alto, em atitude orante, com as mãos postas, olha para a nau parecendo velar para que chegue a bom porto. No friso horizontal situado por baixo da caravela está representada, de forma estilizada, uma videira, simbolizando a Vinha do Senho, aqui entendida como todo o campo de missão que se apresentava aos missionários.

Do lado oposto, isto é, do lado direito do ponto de vista do observador, deparamos com uma escultura de pedra, idêntica à anterior, representando a Virgem Maria, voltada também, para o centro da fachada. A seus pés está um dragão de sete cabeças e dez chifres. Trata-se da Virgem do Apocalipse, na visão de São João (Ap 12, 3) que teve bastantes representações iconográficas, com poucas variantes, e nas quais Maria se encontra diante do dragão. Ao lado, em caracteres chineses encontra-se a inscrição explicativa da figura: “*A Santa Mãe calca a cabeça do dragão*”. (TEIXEIRA, 1987, p. 30) Se pensarmos no simbolismo que o dragão tem para a cultura chinesa, podemos perguntar como compreender então a representação de algo que poderia ser ofensivo e até tentar evidenciar a superioridade da cultura e da religião Ocidental sobre a Oriental? Acontece que, de fato, o dragão em causa não pode ser comparado com o animal sagrado para o povo chinês, pois nada tem de semelhante com ele, razão pela qual os responsáveis pelo programa iconográfico, nesta ação de inculturação, entenderam não haver nesta representação motivos de conflito com as tradições, a cultura e a religião locais. No friso por baixo desta imagem, está a representação de um

ramo florido, rectilíneo, com uma mão segurando uma roseira na extremidade, simbolizando aquele que pretende seguir o caminho da salvação. (COUCEIRO, 1997, p. 125)

Ainda no mesmo registro, deparamos com outros elementos decorativos altamente significativos no conjunto da mensagem iconográfica situados no alinhamento das janelas laterais de menores dimensões e ladeando as imagens da Virgem com a barca e da Virgem do Apocalipse. São dois relevos que preenchem a superfície das volutas de união do corpo central com os panos laterais. Estão dispostos na horizontal devido ao pouco espaço disponível, e representam a figura fantástica de um animal ferido e um esqueleto. Do lado direito da Virgem o estranho animal, com patas de leão e seios de mulher, está deitado e ferido com o tronco atravessado por uma seta. Atendendo à inscrição situada ao alto, debaixo dos seus pés, que se traduz como: “*O demônio tenta o homem para praticar o mal*” (TEIXEIRA, 1987, p. 31), podemos afirmar que simboliza o pecado. Por sua vez, do lado oposto, o esqueleto, símbolo da morte, possui também uma seta que lhe atravessa o peito. Por baixo, na horizontal, está representada uma gadanha que habitualmente acompanha o esqueleto enquanto símbolo da morte, como sinal de que a morte a todos “ceifa” de modo igual, sem atender a condição social, riquezas, cargos etc. Junto dos pés do esqueleto está também uma inscrição em caracteres chineses e que se pode traduzir da seguinte forma: “*A pessoa que se lembra da morte é sem pecado*” podendo também ser interpretado o sentido como “*lembra-te da morte e não pecarás*”. (TEIXEIRA, 1987, p. 30)

Também no friso horizontal que atravessa toda a fachada no sentido da largura pode ver-se por debaixo da representação do demônio algo que poderíamos identificar com um cálice coberto com um véu e rodeado de papoilas e lichias (TEIXEIRA, 1987, p. 31, 35), enquanto por debaixo do esqueleto está representado um círculo com um resplendor rodeado de flores, talvez a estilização de uma custódia. Em nossa opinião, ambas as representações são símbolos eucarísticos.

Caminhando em direção aos limites da fachada, este terceiro registro termina com dois obeliscos encimados por esferas que rematam as colunas das extremidades e enquadram duas pequenas pirâmides, também elas encimadas por uma esfera. Na base das pirâmides encontra-se um espaço quadrangular emoldurado lateralmente por volutas e que serve de suporte à representação de outros elementos iconográficos. Assim, do lado esquerdo do observador observa-se a figuração de uma pomba de asas abertas, em posição frontal. Por baixo da pomba e ao nível da base do obelisco encontra-se um novo símbolo que associamos à Virgem Maria: a representação da fachada de um templo clássico rematada com frontão triangular, mas em que a porta se encontra aberta. Do lado oposto, também sob a respetiva pirâmide está representada uma coroa atravessada por duas setas que ocupam as diagonais do quadrado onde se insere este relevo.

Monsenhor Manuel Teixeira interpreta esta figuração como símbolo da realza de Cristo conquistada pelo sofrimento. (TEIXEIRA, 1987, p. 31) Também ao nível da base dos dois obeliscos existe outro símbolo associado à Virgem Maria: a representação de uma porta simples em arco, mas que se encontra fechada, ao contrário da que está representada no lado oposto. Em nossa opinião, a representação da porta aberta e da porta fechada, constitui uma referência à visão do Profeta Ezequiel (Ez 44, 2), habitualmente associada à figura da Virgem Imaculada. Com efeito, a Igreja vê nesta porta fechada uma imagem (prefiguração) de Maria Virgem, pois tal como na passagem bíblica a porta da cidade se abre para passar o Senhor, permanecendo depois fechada, também a Virgem Maria permanece intacta na sua virgindade antes, durante e após o parto.

Como se pode comprovar, a leitura iconográfica deste terceiro registro é muito complexa e nele se coloca em destaque a figura da Virgem Maria, que surge por três vezes através da sua representação direta: ao centro com a imagem da Imaculada, e depois em duas pequenas figuras de pedra voltadas para o centro, uma sobre a barca, outra sobre o dragão apocalíptico de sete cabeças e dez chifres. Porém, diversos elementos litânicos estão, também, associados à figura da Virgem Maria: a fonte selada, o cipreste e as duas portas da visão do profeta Ezequiel e que a Igreja interpreta como símbolos da virgindade da Mãe de Deus. A Virgem Maria surge neste registro como a Nova Eva, a mulher corredentora que com a sua intercessão vela sobre a Igreja e, em colaboração com seu Filho (que estará representado no nível seguinte) vence o pecado e a morte, aqui representados por símbolos, como vimos.

Continuando a verificar-se uma diminuição em altura de registro para registro, deparamos com o quarto nível dominado pela escultura de bronze representando o Menino Jesus (Figura 3). A imagem encontra-se situada num nicho central aberto na estrutura da fachada e rematado por uma forma concheada. Trata-se da representação do Menino Salvador do Mundo. A sua mão direita estendida para a frente aponta para o alto, enquanto a esquerda sustentava, originalmente um globo, hoje desaparecido. (TEIXEIRA, 1987, p. 28)

Quanto aos elementos decorativos podemos salientar as formas vegetalistas dos relevos das pilastras que emolduram o nicho da escultura do Menino Salvador do Mundo. Por sua vez, distribuídas pelos diversos panos laterais encontram-se representadas as “*Arma Christi*”, ou seja os instrumentos da Paixão de Cristo. Assim, do lado direito do Menino e, numa leitura ascendente, estão presentes a coroa de espinhos, o azorrague de três cordas, o martelo destinado a pregar os cravos e a turquês para os arrancar. Estes quatro instrumentos estão ladeados pela lança que abriu o lado de Cristo já morto e pela cana com a esponja destinada a dar de beber a Jesus enquanto estava suspenso na cruz. Do lado oposto do nicho estão presentes os três cravos e a cana que foi colocada nas mãos de Cristo no

decorrer da Paixão, pelos soldados que, assim, em atitude de zombaria para com o proclamado Rei dos Judeus, lhe entregaram o “cetro da realeza”. Estes dois elementos estão ladeados pelo estandarte, provável referência ao exército romano) e pela escada (Figura 3). Esta última, figurando em inúmeras representações das “*Arma Christi*” deve a sua presença, em nossa opinião, não só à escada destinada a descer o corpo de Jesus depois de morto, como também a ser erguido para a cruz, segundo algumas representações, nomeadamente na do *Hortus Deliciarum* de Herrade de Hohenburg.⁷

Figura 3 – Pormenor dos relevos do terceiro registro da fachada da igreja da Madre de Deus com a escultura do menino Jesus Salvador do mundo

Fonte: Igrejas de Macau: coleção de postais editados pelo Instituto Cultural de Macau, 1993.

A estas superfícies seguem-se dois espaços intercolúnios marcados pela representação de anjos, com fisionomia oriental, voltados para a figura central. Cada um deles carrega um outro instrumento da Paixão de Cristo. O do lado esquerdo do observador, carrega a cruz rematada pela inscrição “J. N. R. I.”, enquanto o do lado direito transporta a coluna na qual Jesus fora atado durante a flagelação. Nos panos curvos que se seguem aos anjos, podemos ver a corda por detrás do anjo coma cruz e do lado oposto um feixe de varas que, no contexto da decoração deste registro, interpretamos como sendo também usado durante a flagelação segundo uma iconografia muito frequente. O remate deste nível é fei-

⁷ A representação da escada juntamente com outros instrumentos da Paixão, antes da crucificação de Jesus pode ver-se em HOHENBOURG, H. *Hortus Deliciarum*. La Broque: Éditions Les Petits Vagues, 2004, p. 128. A este propósito ver também as representações da subida de Cristo à cruz em SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. London: Lund Humphries. 1972. v. II, imagens 301-304.

to por dois pináculos altamente simbólicos, pois na sua base encontra-se inscrito na pedra o nome de São Pedro, do lado direito do Menino, e de São Paulo no lado contrário, formando, assim, verdadeiras “Colunas Apostólicas”.

Neste quarto nível, a presença da imagem de Jesus rodeada exclusivamente por diversos instrumentos da Paixão, evidencia a intenção do autor do programa decorativo em salientar Jesus como Salvador do Mundo através da sua Paixão bem destacada pela representação das “*Arma Christi*”.

Também o frontão triangular com que a fachada é rematada, é suporte de diversos relevos. Assim ao centro do tímpano encontra-se uma escultura de bronze, de grandes dimensões, representando a pomba, como símbolo do Espírito Santo, de asas abertas e dominando todo o espaço central. Ao seu redor diversos símbolos astrológicos: o sol, a lua e as estrelas, os quais podem ser também associados à Imaculada Conceição com base no texto do Apocalipse de São João (Ap 12, 1), mas que podem, igualmente, representar o universo, isto é toda a Terra, cujos habitantes devem receber a Boa-Nova seguindo o mandamento de Jesus: “Ide por todo o mundo e proclamai o Evangelho a toda a criatura” (Mc 16, 15).

Concluída a descrição e análise iconográfica da fachada da igreja da Madre de Deus, podemos confirmar a sua originalidade tanto no que se refere à profusão decorativa que não é frequente ser utilizada em fachada das igrejas construídas pelos Jesuítas, como na complexidade dos elementos simbólicos presentes.

Para sistematizar esta descrição, facilitar a leitura de conjunto e dar uma ideia mais clara no que se refere à disposição e número dos elementos iconográficos, apresentamos a Figura 4, cuja legenda aqui esclarecemos. Nesta figura, no nível A, assinalamos com o número 1 a inscrição “*MATER DEI*”, sobre a porta principal e, com os números 2 e 3 os anagramas do nome de Jesus “*IHS*”. No segundo nível, identificado pela letra B, assinalamos com os números 4 e 5 as duas palmeiras e com os números 6, 7, 8 e 9 os santos e beatos da Companhia de Jesus.

O terceiro registro, identificado pela letra C, reúne, como vimos, o conjunto mais significativo de elementos iconográficos. Assim, ao centro, colocada num nicho, a imagem escultórica da Virgem Maria segundo a invocação da Imaculada Conceição (número 10), ladeada por um coro de seis anjos. Este conjunto está, por sua vez, ladeado pela Fonte (número 11) tendo na base o candelabro de sete braços, e pelo Cipreste, identificado com o número 12, com o ramo florido na base. Segue-se, com o número 13, a representação escultórica da Virgem e da caravela, tendo na base a figuração da Vinha do Senhor. Do lado oposto, com o número 14, está a Virgem Apocalíptica calcando o dragão de sete cabeças e dez chifres da visão do Apóstolo São João. Na base desta imagem o ramo rectilíneo de flores. Ambas as imagens da Virgem possuem inscrições com caracteres chineses. Em direção à extremidade da fachada encontra-se assinalado com o número 15 o demônio com seios atravessado por uma seta e, no friso da base,

o cálice. O número 16 representa a morte através do simbolismo do esqueleto com a gadanha. Na base o círculo com resplendor (custódia estilizada), símbolo eucarístico tal como o anterior. Também estes dois relevos estão acompanhados de inscrições em caracteres chineses. Por fim, ladeadas pelos obeliscos das extremidades, as duas pirâmides, identificadas com os números 17 e 18. Na primeira figura a pomba de asas abertas tendo na base, ao nível do friso horizontal, a porta aberta da visão do profeta Ezequiel e na segunda está representada a coroa atravessada pelas duas setas, tendo na base a porta fechada.

Figura 4 – Diagrama da fachada da igreja da Madre de Deus, com indicação dos cinco níveis e dos respectivos elementos iconográficos

Fonte: Teixeira (1987).

Reportando-nos agora, ao quarto nível identificado pela letra D, deparamos, ao centro com outro nicho contendo uma escultura, neste caso representando o Menino Jesus, na iconografia de Salvador do Mundo, com a mão direita apontando para o alto e o globo na esquerda (número 19). Ladeando este nicho está a representação de dez instrumentos das “*Arma Christi*” figuração esta que prossegue com dois anjos segurando a cruz e a coluna, respectivamente números 20 e 21. Por fim, os dois últimos relevos desta série são a corda (número 22) e as varas (número 23). Este registro conclui-se com referência ao nome dos dois apóstolos, São Pedro (número 24) e São Paulo (número 25) inscritos na base dos obeliscos das extremidades.

O frontão triangular que remata a estrutura da fachada, identificado pela letra E, possui a representação da pomba do Espírito Santo (número 26) rodeada de diversos símbolos astrológicos, o sol, a lua e as estrelas, simbolicamente associados à Virgem Imaculada e identificadores de toda a Terra.

Síntese Iconológica

Depois de ter sido esclarecido cada um dos elementos simbólicos em si mesmo, embora tendo em conta o seu significado na globalidade do conjunto iconográfico, podemos, perguntar qual seria, em última instância, a mensagem final que está encerrada neste complexo programa? Como se compreende a presença de tal iconografia naquele contexto? Isto é, exactamente, o que se pretende fazer com a síntese iconológica, ou seja, buscar o sentido último da iconografia presente e que justifica a sua presença naquele lugar e naquele contexto. Em nossa opinião o conjunto destes elementos simbólicos permite uma leitura de conjunto que dá sentido ao programa. Numa leitura ascendente e tendo por base as letras da Figura 4: podemos fazer a seguinte interpretação:

A- A Companhia de Jesus (“IHS”), alicerçada nos Apóstolos Pedro e Paulo (colunas da Igreja);

B- Tendo como principais modelos de santidade: Santo Inácio de Loyola, São Francisco de Xavier, São Francisco de Borja e São Luís Gonzaga;

C- Com a intercessão da Mãe de Deus, continua na Igreja (nave) a obra da Redenção, Salvação e Libertação do Pecado;

D- Cumprindo o mandamento de Cristo Salvador e Redentor (pela sua Paixão) anunciando a Boa-Nova a toda a criatura;

E- Sob a assistência do Espírito Santo.

Análise Geométrica

Sendo o Padre Carlo Spinolao autor mais provável do risco arquitetônico da igreja da Madre de Deus e sendo ele um conhecedor das ciências exatas, nomeadamente da matemática, é natural que tenham sido usadas regras e cálculos geométricos muito precisos também no traçado da fachada da igreja. Com tal pressuposto procurámos encontrar qual seria o esquema geométrico utilizado pelo autor do projeto para definir as proporções dos vários registos e dos elementos arquitetónicos e escultóricos que integram a fachada.

Após diversas tentativas que aqui seria moroso explicar, deparámos com um esquema geométrico que, em nossa opinião, poderá ter servido de base para a organização e proporção dos principais elementos da fachada. Apresentamos na Figura 5 o resultado final deste estudo que passaremos a explicar.

Assim, considerámos a existência de um *Retângulo de Ouro* identificado pelas letras [ANQV] que define a altura máxima dos dois primeiros andares da fachada, retângulo este sobrepujado por dois quadrados. Na figura, o quadrado da esquerda está sombreado a rosa. Este seria, em nossa opinião, o esquema geométrico básico da fachada. As características dos *Retângulos de Ouro* permitem

divisões dinâmicas no seu interior. Dividimos, pois, o retângulo [ANQV] em quatro novos *Retângulos de Ouro*, justapostos e sobrepostos, sendo os da esquerda marcados pelas verticais A e G e os da direita delimitados pelas verticais G e N e que destacámos na figura por meio de sombreados alternados em amarelo e azul. Ao desenharmos as divisões harmónicas destes pequenos retângulos, verificamos que as linhas internas servem de apoio a diversos elementos da estrutura da fachada. Assim, por exemplo, os segmentos verticais identificados pelas letras C, E, I e L, dividem o interior de cada um dos *Rectângulos de Ouro* em quadrados e novos *Rectângulos de Ouro*, contabilizados nos dois sentidos, o que constitui uma particularidade desta excecional figura geométrica. Como facilmente se pode constatar estas linhas servem de eixo de simetria das portas mais pequenas do primeiro nível e das janelas menores do segundo andar e das duas estátuas mais próximas da janela central. Salienta-se o fato de que os segmentos a traço interrompido amarelo assinalados pelas letras C e L, servirem de alinhamento para os pináculos visíveis sobre as duas volutas. Também as linhas verticais, assinaladas a verde, e identificadas com as letras D e J, que passam pelo centro geométrico dos *Retângulos de Ouro*, servem de orientação às colunas dos três primeiros registros e dos obeliscos com que são rematadas.

Figura 5 – Diagrama da fachada da igreja da Madre de Deus, com indicação do esquema geométrico básico e respectivas estruturas internas.

Fonte: Teixeira (1987).

Por sua vez, a linha horizontal amarela, identificada pela letra P e que atravessa o centro geométrico dos dois *Retângulos de Ouro* superiores constitui o limite dos nichos das quatro esculturas dos Santos e Beatos da Companhia de Jesus, proporcionando, portanto, a respectiva altura bem como a localização do lintel das janelas menores.

Quanto aos dois quadrados situados na parte superior da fachada podemos salientar, também, alguns elementos principais das suas divisões internas que serviram de apoio para elementos da estrutura arquitetônica. As linhas horizontais, desenhadas a pontilhado vermelho e assinaladas pelas letras R e T constituem, respectivamente, a divisão em quatro e em três partes da altura de cada quadrado. Divisões estas obtidas pelo simples traçado das diagonais e outras linhas oblíquas dos quadrados assinaladas pelos segmentos a vermelho. Facilmente se conclui que a horizontal R serve de delimitação, não apenas das esferas de remate dos dois obeliscos situados nas extremidades de cada um dos lados da fachada, como ao entablamento do terceiro registro. Por sua vez, a linha T atravessa o centro geométrico da figura formada pelos dois quadrados, centro esse onde se encontra situada a cabeça do Menino Jesus Salvador, o que mostra a importância deste ponto e da figura geométrica formada pelos dois quadrados justapostos.

As horizontais desenhadas a pontilhado azul e identificadas pelas letras S e U, promovem, respectivamente, a divisão dos quadrados, em altura, em $1/3$ e em $2/3$. Elas servem de apoio a fortes elementos da estrutura do quarto registro e do frontão triangular, como se pode verificar pela Figura 5, o que justifica plenamente a sua existência.

Quanto às linhas verticais B e M, desenhadas a traço interrompido azul, e F e H, desenhadas a traço interrompido vermelho, elas resultam das divisões internas dos dois quadrados (obtidos através das diagonais dos quadrados, desenhadas a vermelho), e servem de orientação às colunas e aos obeliscos dos registros por onde passam, resultando, pois, em linhas de grande importância no traçado da estrutura da fachada.

Conclusão

Através deste trabalho pudemos comprovar a aplicabilidade dos princípios que constituem o Método Iconográfico de Erwin Panofsky, na análise iconográfica de um exemplar de arquitetura religiosa dos séculos XVI-XVII: a fachada da igreja jesuíta da Madre de Deus, em Macau. Estas ruínas, constituindo hoje o ex-libris da cidade, resistindo ao longo dos séculos a imensas vicissitudes, continuam a erguer bem alto, desafiando o tempo, uma iconografia que revela a mistura de culturas, de símbolos e de religiões, numa clara inculturação que constituía uma preocupação dos missionários jesuítas.

A análise iconográfica dos diversos relevos revelou uma riqueza simbólica sem igual nas construções arquitetônicas dos jesuítas cuja mensagem tentamos desvendar através da interpretação dos principais símbolos presentes. A síntese iconológica revela-nos a mensagem última deste conjunto iconográfico, apresentando a fachada como um farol que proclama a heroicidade dos Santos e a

vitória da fé cristã sobre o demônio e a morte e salienta a dimensão missionária da Companhia de Jesus em toda a Terra, nomeadamente no Oriente.

A análise da fachada foi concluída com um estudo geométrico elementar. Pudemos constatar que foram aplicadas, na sua estrutura, duas figuras básicas: o *Retângulo de Ouro* e o quadrado. O traçado de algumas linhas internas destas figuras revelou que serviram de suporte, orientação e proporção de diversos elementos importantes da estrutura arquitetónica e escultórica. Este estudo das proporções geométricas mostrou o elevado cuidado da sua elaboração e a preparação matemática do autor do risco.

Colocada no término de uma imponente escadaria, que assinala o sentido ascendente da caminhada de qualquer cristão, a fachada da igreja da Madre de Deus, em Macau, apresenta-se majestosa e a sua iconografia obriga a olhar para o alto, transformando-a num verdadeiro “Sermão de pedra” que perdura e perdurará ao longo dos séculos.

Referências

- BIEDERMAN, H. *Dicionário ilustrado dos símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- COUCEIRO, G. *A Igreja de S. Paulo de Macau*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.
- GONZÁLEZ, M. A. C. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- HOHENBOURG, H. *Hortus Deliciarum*. La Broque: Éditions Les Petits Vagues, 2004.
- HOLLY, M. A. *Iconografia e iconologia*. Milano: Jaca Book, 2000.
- LEITE, J., S. J. (Org.). *Santos de cada dia*. 4. ed. Braga: Editorial A. O., 2003. 3 v.
- LURKER, M. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993.
- PANOFISKY, E. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- REPETTO, J. L. *Todos los Santos y Beatos del Martirologio Romano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- (AS) RUÍNAS de S. Paulo. Um monumento para o futuro. Lisboa, 1994. (Catálogo de Exposição).
- SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. London: Lund Humphries, 1972. v. 2.
- TEIXEIRA, M. M. *A fachada de S. Paulo*. 2. ed. Macau: Imprensa Oficial, 1987.