



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

A PESTE E A MORTE NO IMAGINÁRIO AÇUCAREIRO COLONIAL: A TELA DE AÇÃO DE GRAÇAS AOS SANTOS COSME E DAMIÃO PELA PROTEÇÃO DA VILA DE IGARASSU CONTRA A PESTE EM 1685

Kalina Vanderlei Silva*

1

Em 1685 uma epidemia de febre amarela assolou as ruas dos maiores núcleos urbanos da Capitania de Pernambuco, atingindo principalmente Olinda e Recife. No entanto, aparentemente a vila de Igarassu não padeceu com o avanço desse surto; o que não impediu, todavia, que sua população sofresse com o medo do contágio. E seu temor se reverteu em fervor religioso, visto que no Ocidente medieval e moderno povo e Igreja comumente significavam as épocas de peste como castigos divinos impostos pelos muitos pecados da população, o que também significava que só o perdão divino poderia garantir proteção e cura para as doenças. E, segundo a religiosidade tridentina que dominava a América açucareira no século XVII, o melhor meio de garantir o beneplácito divino era através da intervenção dos santos.¹

Motivados por essa crença, os moradores da vila de Igarassu se voltaram para seus padroeiros, São Cosme e São Damião, em busca de proteção. E tendo sido sua

* Professora da Universidade de Pernambuco, Doutora em História pela UFPE.

¹ Para a devoção tridentina aos santos e a preocupação com a idolatria, cf. CUSSEN, Celia L. The Search for Idols and Saints in Colonial Peru: Linking Extirpation and Beatification. *Hispanic American Historical Review* 85:3. Duke University Press. Pp. 417-448. P. 419, 424.

população consideravelmente menos atingida que a dos núcleos urbanos vizinhos, após o fim da epidemia ações de graça foram promovidas em honra dos santos benfeitores.² Tais celebrações não eram estranhas à Capitania de Pernambuco que, na década de 1670, já testemunhara uma ação de graças realizada pela derrota do quilombo de Palmares, e que, a partir de 1690, passaria a dar graças anualmente pela vitória contra os holandeses.³ Mas se grandes celebrações eram veículos para a expressão de gratidão pelos favores que a Providência concedia a populações inteiras, por outro lado, as doações votivas de objetos particulares – hoje conhecidas como ex-votos – eram formas mais pessoais de agradecimento aos santos: nas Minas Gerais do século XVIII, por exemplo, todo um gênero artístico foi moldado, seguindo uma tradição artística popular portuguesa, em torno dessas doações votivas que tomavam a forma de tabuinhas pintadas.⁴

Em Igarassu a gratidão dos moradores pela proteção contra o surto de febre amarela tomou uma forma intermediária entre a festa de ação de graças e as tabuinhas votivas: tomou a forma de um óleo sobre madeira, doado à Igreja matriz na primeira metade do século XVIII, que representa a proteção dada pelos santos padroeiros à vila enquanto, fora dela, a Morte dominava a capitania.

² Para as práticas de penitências e procissões associadas à peste colonial, cf. MIRANDA, Carlos. *A Arte de Curar nos Tempos da Colônia – Limites e Espaços de Cura*. Recife: FFCR. 2004. P-285-295.

³ Para as festas de ação de graça em Pernambuco, cf. SILVA, Kalina Vanderlei. Festa e memória da elite açucareira no século XVII: a Ação de Graças pela Restauração da Capitania de Pernambuco contra os Holandeses. In: GONÇALVES; OLIVEIRA (orgs). *Ensaio sobre a América Portuguesa*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2009. Pp-67-80.

⁴ Cf. ABREU, Jean Luiz Abreu. Difusão, produção e consumo das imagens visuais: o caso dos ex-votos mineiros do século XVIII. *Revista Brasileira de História*, vol. 25, nº 49. P. 199.



Tela de Ação de Graças aos Santos Cosme e Damião pela Proteção da vila de Igarassu contra a Peste em 1685. Óleo sobre Madeira, 1729, autor anônimo. Acervo: Pinacoteca do Convento Franciscano de Igarassu-PE.

3

De autoria anônima, e datada de 1729, a pintura retrata cinco núcleos urbanos açucareiros no início do século XVIII, mas se remete ao momento do surto epidêmico em 1685. Dividida em quatro cenas diferentes e simultâneas, que têm como cenário três núcleos urbanos da capitania de Pernambuco e dois da capitania de Itamaracá, a tela traz ainda a seguinte legenda:

“Um dos especiais favores que tem recebido essa freguesia de Igarassu dos seus padroeiros São Cosme e São Damião, foi o defenderem-na da peste, a que chamaram males que infestaram todo Pernambuco, e duraram muitos anos começando no de 1685, e ainda que passaram a Goiana e a outras freguesias adiante, só a toda esta de Igarassu deixaram intacta, porque se bem 2 ou 3 pessoas o trouxeram do Reino, nelas se findaram sem passar a outra, o que tudo é notório. E por memória se pôs este quadro no ano de 1729, e o deu de esmola Manuel Ferreira de Carvalho.”

Um texto que ressalta a função comemorativa da obra, em honra ao dito milagre, ao mesmo tempo celebrando também a memória de seu encomendador, Manuel Ferreira de Carvalho, que certamente pertencia aos quadros da elite açucareira de Igarassu. Mas a legenda também deixa transparecer a permanência da memória da *peste negra*, que no

século XIV assolara a Europa ocidental, no imaginário do mundo açucareiro colonial, transplantada pelos colonos ibéricos.⁵

Por outro lado, o texto enfatiza ainda a origem da doença: migrantes reinóis infectados que haviam chegado ao porto do Recife, de lá espalhando a febre. Assim, além de agradecer a proteção dos santos, os autores – pintor e encomendador – não deixaram de reforçar um discurso já então bastante presente nas *relações* e crônicas escritas na América açucareira colonial: o da salubridade da terra. Cronistas da passagem dos Quinhentos para os Seiscentos, como Gabriel Soares de Souza e Ambrósio Fernandes Brandão, já faziam questão de lembrar o quanto a terra era salubre, e o quanto quaisquer problemas encontrados eram quase sempre de origem externa.⁶ Um discurso que permaneceria século XVIII a dentro, reproduzido inclusive em uma outra importante fonte sobre a epidemia de febre amarela em Pernambuco: a *Narração Histórica das Calamidades de Pernambuco*.

Essa obra, que foi escrita em 1749 pelo cirurgião português radicado no Recife, Manuel dos Santos, para descrever o conflito mais tarde conhecido pela historiografia como *guerra dos mascates*, traz descrições urbanas e demográficas além de políticas, e oferece pistas para a relação da capitania com as doenças, elaborando um discurso no qual as calamidades que assolavam a terra aparecem como punições divinas pelos pecados da população:

“É Pernambuco uma das melhores partes da América, e bem pudera dizer, que de todas elas era a melhor parte, se os pecados e desordens de seus habitantes o não puseram no miserável estado, em que hoje se acha (...) é contudo o seu clima tão benigno e análogo à natureza de seus moradores, assim naturais como estrangeiros, que era **raro accidens** até o ano de 1686, em que padeceram uma epidemia, a que chamaram os males, da qual morreu abundância de povo, adoecer alguém nele de febre maligna (...).”⁷

Assim, a crônica de Manuel dos Santos também compartilhava daquele imaginário, o mesmo do pintor anônimo do óleo sobre madeira de Igarassu, que atribuía

⁵ Para o medo da peste negra na Europa ocidental, cf. DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009. P. 14-17, 43, 154.

⁶ Para os discursos fundadores de uma memória sobre a América açucareira em Gabriel Soares de Souza e Ambrósio Fernandes Brandão, cf. SILVA, Kalina Vanderlei. O Sertão no Obra de Dois Cronistas Coloniais: A Construção de Uma Imagem Barroca (Sécs. XVI-XVII). *Estudos Ibero-Americanos*. v.XXXII, p.43 - 63, 2006.

⁷ SANTOS, Manuel dos. *Calamidades de Pernambuco*. Recife: Gov. do Estado de Pernambuco. 1986. p 11.

aos pecados populares a razão de ser das doenças. Por outro lado, na pintura a peste é representada pela alegoria da morte, o esqueleto armado de foice, que aparece como personagem principal dessa obra.

As quatro cenas da tela correspondem, em ordem decrescente, às vilas de Goiana e Itamaracá – ambas no mesmo quadro –, Igarassu, Olinda e Recife. E apesar da pintura ser dedicada a Igarassu e seus padroeiros, é de fato Olinda quem ocupa o maior espaço, talvez por ser então, nas primeiras décadas do século XVIII, o mais importante núcleo urbano da região – apesar de estar perdendo rapidamente espaço para o Recife. Em sua cena a cidade foi retratada com ruas espaçosas, ordenadas e com amplos espaços, encimada pela torre de Duarte Coelho, na localização mais privilegiada, e tendo as fontes do Varaodouro em primeiro plano. Fontes essas que, construídas para abastecer de água potável a cidade e a vila vizinha do Recife, já haviam ganhado, na década de 1680, fama de ‘pântano’ reprodutor de doenças.⁸

Recife, por sua vez, foi apresentado como uma povoação com edifícios verticalizados e aglomerados ao longo de duas ilhas. E, diferente dos outros núcleos urbanos, principalmente Olinda e Igarassu, surge caracterizado por espaços planos e pelos limites que o mar e os rios lhe impõem. Entre os elementos arquitetônicos retratados que se destacam na cena está, em primeiro plano e no centro da tela, a ponte que interligava as duas ilhas sobre as quais estava construída a cidade. Já Goiana e a vila de Itamaracá, pintadas no alto da tela, receberam muito menor espaço que as vizinhas, espremidas que foram nas margens de uma cena onde o cenário urbano não ocupa o primeiro plano; e nesse ponto se destacam dos outros núcleos urbanos retratados. Igarassu, por sua vez, aparece em um retrato bem semelhante à Olinda, com ruas espaçosas, situadas em morros; com a igreja matriz, sem torre, em estilo quinhentista, destacada no topo da colina.

Todos esses elementos pictóricos foram postos para compor o cenário no qual atuam os personagens principais: os santos Cosme e Damião e, é claro, a Morte. É ela quem domina todas as cenas, com exceção de Igarassu onde aparece como personagem secundário, e onde os dois esqueletos, um em cada lado da tela, são barrados pelos santos padroeiros. Assim, no conjunto da pintura, a peste foi encarnada pela alegoria barroca da morte, o esqueleto com foice. Uma representação que, no século XVII

⁸ GUERRA, Flávio. *Nordeste – Um Século de Silêncio*. Recife: CEPE. 1984. P. 99-100.

ibérico, significava, antes de qualquer coisa, a brevidade da vida: o esqueleto, ou só o crânio, que aparecia muitas vezes junto a uma ampulheta, era um símbolo que deveria lembrar os fieis da passagem do tempo e da importância da obediência à Igreja, então considerada a única forma de garantir a salvação.⁹

Os símbolos artísticos da morte eram, dessa forma, representações de conceitos abstratos mais arraigados: a efemeridade da vida e a igualdade na morte que a todos buscava; *vanitas*. Um conceito amplamente traduzido na arte barroca e facilmente compreendido pelos espectadores que partilhavam do mesmo conjunto de representações. Mas o esqueleto era também a morte súbita, inesperada, e, por isso mesmo, mais temida, por não deixar tempo para a preparação da alma. Talvez por isso associada à peste.¹⁰



In Ictu Oculi. Juan de Valdéz Leal. 1671-1672. “Jeroglífico de las Postrimerías”. *Acervo*: Hospital de la Caridad de Sevilla, Espanha.

⁹ Para a alegoria barroca da morte e seus significados, cf. ABREU, Jean Luiz Abreu. *Morte Barroca e Cristianização: As estratégias da Igreja Tridentina em Minas Gerais no século XVIII*. Ouro Preto: UFOP/Dep de História (Monografia), 1997. P. 35 e 37. E para a função pedagógica dessa emblemática, cf. FRONER, Y. *Vanitas: Uma Estrutura Emblemática de Fundo Moral*. *Revista de História* 136 (1997), pp. 83-100, p. 84-85.

¹⁰ Para a *vanitas* nas obras de artes do XVII, cf. BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. *A Vanitas na arte seiscentista: entre a emblemática e a Bíblia*. *Língua e Literatura*. Vol 5, No 2 (2010). E também ARRANZ, José Julio García. *Una Empresa de Julio de Cepeda en Azulejos: La Decoración Cerámica de la Capilla Bautismal de la Catedral de Braga (Portugal)*. *Norba-Arte*, vol. XXV, 2005. Pp. 129-148. P. 138.

Nesse afresco seiscentista do espanhol Juan de Valdéz Leal transparecem todos os sentidos alegóricos da morte barroca como lembrete constante da efemeridade da vida: em um piscar de olhos, *in inctu oculi*, a morte apaga a chama da vida e ceifa os poderes da terra, representados por mitra, coroa, globo, livros e espadas aos pés do esqueleto.¹¹ Uma representação que se repete no óleo sobre madeira de Igarassu:



Detalhe da Tela de Ação de Graças aos Santos Cosme e Damião pela Proteção da vila de Igarassu contra a Peste em 1685. Óleo sobre Madeira, 1729, autor anônimo. Acervo: Pinacoteca do Convento Franciscano de Igarassu-PE.

A alegoria da morte barroca serve, nessa obra, para retratar a própria peste. Ou seja, se a peste grassava pelas duas capitânicas isso significava que a própria morte dominava a região. Não havia, para esse imaginário, nenhuma distinção.

E essa morte retratada pelo artista anônimo de Igarassu é, de fato, a morte barroca. Se no século XVIII o número de artistas e artífices mestiços já era considerável no mundo do açúcar, tornando provável que o autor desse óleo sobre madeira também o fosse, isso não impedia que ele compartilhasse do imaginário ibérico, ao menos conhecendo e assumindo aquela parcela deste imaginário responsável pelas

¹¹ Para o afresco de Valdez Leal e as leituras de suas alegorias, cf. ARRANZ. Op. cit. p 141.

representações da morte.¹² Fenômeno possível, inclusive, pelo acesso dos artistas coloniais a modelos artísticos europeus, retirados de gravuras achadas em obras impressas, e os quais usavam para elaborar suas pinturas. Um acesso facilitado pela intensa circulação de ideias e imagens entre os núcleos urbanos americanos e as cortes ibéricas. De fato, segundo Jean Luiz Neves “desde o século XVI, no Brasil, artífices e pintores tinham um enorme material de inspiração nas estampas e gravuras e “copiavam” obras de Dürer, Ticiano e Rafael e outros artistas consagrados pela tradição artística européia.”¹³

Por outro lado, havia uma diferença entre os artistas que seguiam esses modelos mais eruditos e aqueles que se inspiravam na tradição das pinturas votivas populares portuguesas, uma vez que estas seguiam mais regras de costume do que quaisquer regras livrescas.¹⁴ Quais fórmulas inspiraram o autor da tela de Igarassu é difícil definir, apesar de ser possível identificá-lo como integrante de um grupo de artífices e artesãos que estavam se multiplicando nas vilas açucareiras de Pernambuco setecentista e que passavam a ganhar a vida com as encomendas de trabalhos decorativos para os templos das ordens religiosas e das irmandades leigas.¹⁵

Esses elementos fazem com que a tela de ação de graças pela proteção contra a peste de 1685 não seja uma obra isolada, um exemplo único de obra de arte colonial que dialogava com o imaginário popular ibérico, já que o século XVIII veria a multiplicação de pinturas no mundo do açúcar, principalmente dentro das igrejas.¹⁶ Além disso, a

¹² Para as origens mestiças dos pintores da América açucareira setecentista cf. PEREIRA, José Neilton. *Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense – 1701-1789*. Dissertação de Mestrado – UFRPE. Recife, 2009.

¹³ ABREU. *Difusão, produção e consumo das imagens visuais*. Op. cit. 202-203. Um exemplo bem estudado dessa inspiração nas obras impressas é o pintor mineiro Manuel da Costa Ataíde, que copiou gravuras de edições francesas da Bíblia. Cf. LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 8, Rio de Janeiro, 1944, p. 149. Ver também SANTIAGO, Camila F. G. Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores coloniais: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação. *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG*, vol. 3 n. 1. Janeiro/Julho de 2011. Pp. 185-198.

¹⁴ ABREU. *Difusão, produção e consumo das imagens visuais*. Op. cit.

¹⁵ OLIVEIRA, C. M. Circulação de Artífices no Nordeste Colonial: Indícios de Autoria do Forro da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Out/Nov/dez de 2009. Vol 6, ano VI, n 4. p 16.

¹⁶ Entre os estudos que analisam pinturas e pintores na América portuguesa setecentista ressaltamos OLIVEIRA, Carla Mary S. *O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003; e ORAZEM, Roberta Bacellar. As Pinturas na Sacristia da Igreja de Ordem Terceira do Carmo. *História, Memória e Justiça – Revista Eletrônica do Arquivo Judiciário*. Ano II, Ed. 3, 2008. ;

própria tela não foi a única obra sobrevivente de seu autor. De fato ela faz parte de um conjunto de quatro peças, todos óleos sobre madeira, datados de 1729 e doados à Igreja matriz de Igarassu e ao Convento Franciscano de Santo Antônio. Todas celebrando diferentes momentos da história da vila: desde a chegada dos portugueses e a vitória desses sobre os tupi – eventos retratados nas primeiras duas telas –, até a invasão da vila pelos holandeses, em 1632. E se as duas primeiras são construtoras de uma memória histórica dos colonos como vitoriosos, a tela que retrata a invasão holandesa e a ação de graças pela proteção contra a peste falam sobre os medos recorrentes do imaginário popular da Europa ocidental medieval e moderna transplantados para a América açucareira na esteira dos migrantes reinóis: o medo da guerra e o medo da peste.¹⁷

Assim, se um imaginário é um conjunto abstrato de ideias que dá origem às imagens pictóricas e discursivas que cada grupo usa para representar seu mundo, o óleo sobre madeira de Igarassu, essa pintura com função de celebração de ação de graças, assume, nesse sentido, um significativo papel como fonte privilegiada para a análise das representações açucareiras, intercambiáveis, de epidemias e morte, e do quanto elas eram devedoras do imaginário medieval da *peste negra*.¹⁸

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Jean Abreu. Difusão, produção e consumo das imagens visuais: o caso dos ex-votos mineiros do século XVIII. *Revista Brasileira de História*, v. 25, nº 49.

ABREU, Jean Luiz Abreu. *Morte Barroca e Cristianização: As estratégias da Igreja Tridentina em Minas Gerais no século XVIII*. Ouro Preto: UFOP/Dep. de História (Monografia), 1997.

e para a relação dessas obras com o imaginário ibérico, cf. LEVY. Op. cit; e SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e Impactos de Impressos Europeus na Configuração do Universo Pictórico Mineiro (1777-1830)*. Belo Horizonte, Tese de Doutorado, PPGH-UFMG, 2009.

¹⁷ As poucas informações disponíveis sobre os quatro óleos sobre madeira de Igarassu podem ser encontradas em D'ARAUJO, Antonio Luiz. *Arte no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Revan. 2000. P. 118.

¹⁸ Os conceitos de imaginário e representação empregados nesse trabalho são aqueles elaborados por Le Goff em seu estudo sobre o imaginário medieval. Cf. LE GOFF, J. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa. 1994.

ARRANZ, José Julio García. Una Empresa de Julio de Cepeda en Azulejos: La Decoración Cerámica de la Capilla Bautismal de la Catedral de Braga (Portugal). *Norba-Arte*, vol. XXV, 2005. Pp. 129-148.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. A *Vanitas* na arte seiscentista: entre a emblemática e a Bíblia. *Língua e Literatura*. Vol 5, No 2 (2010).

CUSSEN, Celia L. The Search for Idols and Saints in Colonial Peru: Linking Extirpation and Beatification. *Hispanic American Historical Review* 85:3. Duke University Press. Pp. 417-448.

D'ARAUJO, Antonio Luiz. *Arte no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Revan. 2000.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

FRONER, Y. Vanitas: Uma Estrutura Emblemática de Fundo Moral. *Revista de História* 136 (1997), pp. 83-100, p. 84-85.

GUERRA, Flávio. *Nordeste – Um Século de Silêncio*. Recife: CEPE. 1984.

LE GOFF, J. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa. 1994.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 8, Rio de Janeiro, 1944

MIRANDA, Carlos. *A Arte de Curar nos Tempos da Colônia – Limites e Espaços de Cura*. Recife: FFCR. 2004.

OLIVEIRA, C. M. Circulação de Artífices no Nordeste Colonial: Indícios de Autoria do Forro da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Out/Nov/dez de 2009. Vol 6, ano VI, n 4.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003.

ORAZEM, Roberta Bacellar. As Pinturas na Sacristia da Igreja de Ordem Terceira do Carmo. *História, Memória e Justiça – Revista Eletrônica do Arquivo Judiciário*. Ano II, Ed. 3, 2008.

PEREIRA, José Neilton. *Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense – 1701-1789*. Dissertação de Mestrado – UFRPE. Recife, 2009.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores coloniais: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação. *Temporalidades – Revista Discente do*

VI Simpósio Nacional de História Cultural
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Teresina-PI
ISBN: 978-85-98711-10-2

Programa do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol. 3 n. 1. Janeiro/Julho de 2011. Pp. 185-198.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e Impactos de Impressos Europeus na Configuração do Universo Pictórico Mineiro (1777-1830)*. Belo Horizonte, Tese de Doutorado, PPGH-UFMG, 2009.

SANTOS, Manuel dos. *Calamidades de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco. 1986.

SILVA, Kalina Vanderlei. Festa e memória da elite açucareira no século XVII: a Ação de Graças pela Restauração da Capitania de Pernambuco contra os holandeses. In: GONÇALVES; OLIVEIRA (orgs). *Ensaio sobre a América Portuguesa*. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 2009. Pp-67-80

SILVA, Kalina Vanderlei. O Sertão no Obra de Dois Cronistas Coloniais: A Construção de Uma Imagem Barroca (Sécs. XVI-XVII). *Estudos Ibero-Americanos.* , v.XXXII, p.43 - 63, 2006.