



LEITURAS ICONOGRÁFICAS E ICONOLÓGICAS: OS CRISTOS DO CARMO DE OURO PRETO

Lia Sipaúba Proença Brusadin*
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
liaunesp@hotmail.com

Maria Regina Emery Quites**
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
mariareginaemery@yahoo.com.br

RESUMO: No século XVIII, no Brasil colônia, as igrejas das Ordens Terceiras seguiam um programa iconográfico estabelecido pelas Ordens Primeiras no Reino. Essa arte barroca no interior dos templos era pedagógica e devocional. O presente estudo tem como objetivo analisar a iconografia e os elementos iconológicos das esculturas da Paixão de Cristo dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG). Empregou-se o método iconográfico-iconológico a partir da leitura da interface entre retábulo e imagem de devoção. Portanto, por meio da interpretação da mensagem iconográfica foi possível compreender o imaginário do homem religioso daquele período.

PALAVRAS-CHAVE: Iconografia – Iconologia – Escultura – Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

ICONOGRAPHIC AND ICONOLOGY READINGS: THE CHRISTS OF CARMEN OF OURO PRETO

ABSTRACT: In the 18th century, in Brazil colony, the churches of Third Orders followed an iconographic program established by the First Orders in the Kingdom. This baroque art in the interior of the temples was educational and devotional. The present study aims to analyze the iconography and the iconology elements of the sculptures of the Christs of Passion in the altarpieces of the Church of the Third Order of Ours Lady of Carmen of Ouro Preto (MG). Was employed iconographic-iconology method from the reading of the interface between altarpiece and image of devotion. Therefore, through the

* Mestre e Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. A pesquisa que resultou neste artigo contou com o financiamento da CAPES.

** Professora Doutora do Departamento de Artes Plásticas e do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

interpretation of iconographic message was possible to understand the man's religious imaginary of that period.

KEYWORDS: Iconography – Iconology – Sculpture – Third Order of Carmen of Ouro Preto.

A imaginária devocional no barroco luso-brasileiro foi uma das maneiras de aproximação e ensinamento de bons comportamentos, ou seja, formas exemplares para o fiel na sua relação com a religião cristã. Durante o século XVIII e início do século XIX, no Brasil colônia, especialmente na região das Minas Gerais, a religião cristã foi perpetuada pelas imagens devocionais por meio de um programa iconográfico, pedagógico e devocional, diretamente associado ao ideal da Contra-Reforma.

O presente artigo tem como objetivo estudar a iconografia e a iconologia da Paixão de Cristo representada nas esculturas e em seus respectivos retábulos encontrados na Igreja da Ordem Terceira Carmelita da cidade de Ouro Preto (MG). Com efeito, realizar-se-á a leitura da interface entre imagem de devoção e retábulo enquanto móvel litúrgico. O programa iconográfico das imagens e dos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório dessa ordem, corresponde às seguintes etapas da vida de Jesus Cristo durante a sua Paixão: Cristo no Horto; Cristo da Prisão; Cristo da Flagelação; Cristo Coroado de Espinhos; Cristo *Ecce Homo*; Cristo com a Cruz às Costas e Cristo Crucificado.¹

Contudo, essa investigação teve como foco a decodificação dos elementos iconográficos-iconológicos encontrados em dois de seus retábulos, já que esse padrão é repetido nos demais. Assim, foram analisados as esculturas alocadas no retábulo central do lado da epístola e no último retábulo do lado do evangelho da nave, cujas invocações são as do Cristo da Prisão e o Cristo com a Cruz às Costas.

Desse modo, o método iconográfico-iconológico orienta a decifrar e a analisar os significados conceituais de uma obra de arte e é uma via fundamental de acesso ao conteúdo artístico. Ademais, complementa as investigações da história da arte,

¹ A análise iconográfica de todas as representações das esculturas da Paixão de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto pode ser encontrada em: BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. **Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)**. 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014, p. 68 - 127.

cotejando além de elementos formais, as questões sociais e seu imaginário simbólico.² Desse modo, empregamos essa metodologia tendo em vista compreender o objeto de nossa investigação, o imaginário à respeito das imagens dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, a partir do viés da história da cultura.

A história da arte é ramo da história da cultura. Com essa abordagem teórica e metodológica, buscou-se observar as esculturas dos Cristos como fontes iconográficas e históricas, pois além de serem objetos artísticos, faziam parte das práticas religiosas e do sentimento devocional daquele período. No entanto, a obra de arte não é “espelho social de seu tempo”, ultrapassa essa contingência, porém, a partir dela, possibilita notar as mentalidades e o encadeamento histórico de uma dada sociedade.³

Para Chartier,⁴ a história cultural tem como principal objeto identificar de que maneira em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é formada, pensada, e dada a ler, uma vez que as representações levam às práticas sociais. Ainda, vamos nos alicerçar no método empregado por Warburg (1866 - 1929), o qual estudou o mundo das imagens do ponto de vista de como se inscrevem e como se dilatam no mundo real. Warburg fez uma história da arte anacrônica, baseada na sensação, queria compreendê-la a partir da história das imagens, em que utilizou testemunhos figurativos como fontes históricas.⁵

Com essa teoria da cultura, passa-se a privilegiar a análise iconográfica até torná-la um instrumento de reconstrução histórica geral, na decifração de um programa iconográfico, em que a iconografia torna-se ferramenta de pesquisa histórica por si só. De acordo com Réau,⁶ o termo iconografia, que vem do grego e significa a descrição de imagens, não se limita apenas em descrever os monumentos figurados e seus temas, a pesquisa iconográfica pretende classificá-los, localizar e datar sua execução facilitando sua atribuição e interpretação.

² SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**: lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 7 - 8.

³ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução: Artes, Religiosidade, Iconografia. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2), p. 359 - 364.

⁴ CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa / Rio de Janeiro: Difel / Bertrand, 1990, p. 16 - 17.

⁵ GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais**: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 47 - 57.

⁶ RÉAU, Louis. Iconografia da Arte Cristã. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: textos essenciais. Editora 34, São Paulo, 2005 (Vol. 8: Descrição e interpretação), p. 69 - 70.

Panofsky⁷ faz a distinção entre uma camada “pré-iconográfica” que remete a meras experiências sensíveis; uma camada iconográfica que trata de determinados conhecimentos literários; e, uma última camada, a mais alta, que define como “região do sentido da ‘essência’”, que mais tarde será chamada de iconológica. Desse modo, Panofsky comprova que até as camadas mais elementares de toda descrição pressupõem uma interpretação e que toda obra possui em si um valor simbólico. Para o autor, a iconografia é o ramo da história da arte que aborda o tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma.

Gombrich,⁸ outro estudioso influenciado por esse método, também trabalha com o valor simbólico das imagens. Nos seus estudos, o autor menciona que o artista pode copiar a realidade referindo-se unicamente a outros quadros, e ainda que a leitura de uma imagem nunca é óbvia, e passa uma mensagem ambígua. Essa ambiguidade é o problema da leitura da imagem, pois deve-se escolher dentre várias interpretações a correta.

Com isso, o autor relaciona as artes visuais com a ideia de mentalidade e visão de mundo de determinadas civilizações, argumentando que, como os povos, a arte tem uma história muito ampla e complexa. Este estudioso propõe a reconstrução dos vínculos entre as obras de arte e como o “estilo artístico” se modifica com as transformações sociais e culturais, ou seja, com a mudança da mentalidade.

Dessa maneira, a iconografia e a iconologia são ferramentas essenciais para a compreensão da história, e, particularmente da história da arte, haja vista que são subsídios para o estudo de uma arte presente no interior dos templos religiosos das ordens terceiras instaladas no Brasil colônia durante o século XVIII.

Posto isto, é sabido que a Ordem Terceira do Carmo da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, surgiu na Capitânia de Minas no ano de 1752. No decorrer dos anos e séculos seguintes, a ordem deu prosseguimento à construção e ornamentação de seu templo. Os primeiros retábulos, próximos ao arco cruzeiro da igreja, correspondentes às invocações do Cristo no Horto e Cristo com a Cruz às Costas, foram entalhado pelos

⁷ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47 - 64.

⁸ GOMBRICH, Ernst Hans. **Imágenes simbólicas**. Madrid: Alianza Forma, 1983, p. 15.

escravos Pedro e Paulo, pertencentes ao arrematante das obras da igreja Manuel Francisco Araújo, nos fins do século XVIII.⁹

Já os retábulos centrais dedicado ao Cristo da Prisão e o *Ecce Homo* foram faturados por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em 1808. Os últimos retábulos da nave, próximos à porta de entrada, do Cristo da Flagelação e Cristo Coroado de Espinhos foram talhados por Justino Ferreira de Andrade em 1812, discípulo do mestre Aleijadinho. A pintura e douramento de todos esses retábulos foi obra de Manoel da Costa Ataíde no ano de 1825.

E por fim, o retábulo remanescente, localizado no consistório, que é a sala aonde acontecem as reuniões dos irmãos terceiros, foi entalhado também por Justino Ferreira de Andrade no ano de 1819. Já a pintura e o douramento são de Marcelino da Costa Pereira feitos em 1847.¹⁰

Um atributo singular da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto é ela ser a única da cidade que apresenta as tarjas de seus retábulos laterais e do consistório com a inscrição em latim. A tarja ou cartela é um elemento decorativo que ocupa o alto do retábulo, apresenta ornatos que a emolduram como se fosse um escudo ou brasão, é sempre composta por um símbolo ou alguma inscrição.¹¹ Tal característica facilita na leitura iconográfica das imagens que os compõem na busca dos temas referentes aos textos religiosos da Bíblia.

Para a análise aqui proposta, os retábulos são compreendidos como estruturas narrativas que dialogam com as imagens que os compõem. Desse modo, para se identificar a iconografia das imagens é necessário ler os elementos iconológicos que ornamentam os retábulos confeccionados para as mesmas. Por conseguinte, primeiramente percorreu-se sobre o repertório iconográfico da Paixão dos carmelitas e, em seguida, foi concebida a leitura iconográfica e iconológica dos dois padrões referidos sobre a interação entre imagem e retábulo.

⁹ NEVES, Maria Agripina; COTTA, Augusta de Castro. **Do Monte Carmelo a Vila Rica: aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Ouro Preto: Edição da autora, 2011, p. 169 - 170.

¹⁰ Sobre a história e a documentação da construção dos retábulos da Igreja do Carmo de Ouro Preto, olhar: LOPES, Francisco. **A História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Publicação do SPHAN, 1942, p. 67 - 158.

¹¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta (Roteiros do Patrimônio; 10), 2010, p. 116.

ASPECTOS DA ICONOGRAFIA DA PAIXÃO DE CRISTO

O estudo iconográfico-iconológico pode ser aplicado a investigações de naturezas variadas. Nesta pesquisa, interessamo-nos pela iconografia da religião cristã. Essa iconografia faz parte da história da arte da Idade Média, século XV, época que perpetuou a figura de Deus e dos santos na arte.

Segundo Vauchez,¹² para que se possa falar de vida espiritual na Idade Média, é necessário que exista, antes de tudo, uma adesão formal a um corpo de doutrinas e impregnação dos indivíduos e das sociedades pelas crenças com as quais fazem seus votos religiosos, e isso leva tempo. Foi somente no século VIII que o cristianismo se tornou religião no ocidente.

Essas transformações na penitência mostram a aspiração dos fiéis de encontrarem uma via de acesso à salvação na sua condição de leigos. A igreja esforçou-se em cristianizar a atmosfera difusa da sacralidade na esfera popular. Dessa maneira, impregnou de religião a vida cotidiana dos fiéis.

De acordo com Huizinga,¹³ desde o final da época medieval, a vida sagrada era permeada pela tensão da atmosfera religiosa e havia uma tendência do pensamento a representar-se em imagens. Assim, ele assume uma forma figurada definitiva, sem as qualidades etéreas, o pensamento religioso se cristaliza em imagens para se perpetuar. A Contra-Reforma,¹⁴ no século XVI, reafirma esses ideais, limitando as extravagâncias e a falta de decoro da imaginação popular.

A igreja foi abalada e dividida pelas ideias Reformistas solidificou os dogmas contestados. Foi nesse momento que promoveu a existência de ascetas e heróis da fé, os quais criaram modelos de comportamento divulgado pelas artes.

Essa arte da Idade Média, a qual foi restituída pelos ideais da Contra-Reforma durante o Concílio de Trento (1545 - 1563), fez nascer um novo tipo de arte, com suas

¹² VAUCHEZ, André. **A Espiritualidade na Idade Média Ocidental**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 15.

¹³ HUIZINGA, H. **O Declínio da Idade Média**. Rio de Janeiro: Editora Ulissea, s/d, p. 167.

¹⁴ Os ideais da Contra-Reforma eram: reafirmar os dogmas recusados pelo Protestantismo; as doutrinas cristãs; o papel intercessor dos anjos e dos santos; o papel devocional das imagens; e evitar cenas indecorosas e profanas em lugares de culto. Cf. CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**: cultura barroca e manifestações de rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006, p.8.

próprias leis e regras, a arte é didática. Conforme Mâle,¹⁵ a preocupação do Concílio de Trento foi o controle do ordinário de toda a iconografia. À medida que o domínio do catolicismo de Trento ocorreu no exterior sobre o pensamento dos artistas e também no interior das almas dos fiéis, a unidade da arte cristã na Europa se concretizava.

Já para Francastel,¹⁶ na realidade, a questão não era a da decência e do controle de uma iconografia considerada pagã ou livre nas invenções, não era o problema entre os Clérigos e os artistas – pois estavam à mercê de quem os financiava –, mas sim o problema do culto em si das imagens. O decreto do Concílio de Trento não foi feito para conduzir aos limites da decência e da ortodoxia, foi para responder à acusação de idolatria feita pelos protestantes.

Para esse autor, a reforma católica só se transformou em movimento fecundo no dia em que se tornou popular, assim, a Contra-Reforma foi um movimento religioso e social simultaneamente, foi à multidão que impôs à Igreja as modalidades da sensibilidade.

A decoração das igrejas durante o período da Contra-Reforma, no século XVII, ocorreu da mesma forma que na Idade Média, cujas artes eram pensadas e tinham um sentido. Os artistas como não escolhiam voluntariamente seus temas, estes últimos eram programados conforme a ordem do contratante. O sistema de decoração das Ordens Religiosas, pois cada uma tem sua iconografia particular, confirma que as tradições da Idade Média se perpetuaram fielmente no século XVII.¹⁷

Os artistas da época eram obrigados a seguir o repertório iconográfico de acordo com a encomenda. Tal repertório era elaborado pelas matrizes europeias, o que se explica a abordagem do mesmo tema em todas as edificações, variando apenas as características próprias de cada artífice. Assim, havia um padrão iconográfico a ser seguido, as principais fontes eram a Bíblia Sagrada e Missais da época, para que o devoto pudesse identificar, já que a maioria não sabia ler. A arte tinha, dessa forma, uma função pedagógica.

¹⁵ MÂLE, Émile. **El Arte Religioso de la Contrarreforma**: estudio sobre la iconografía del final del siglo XCVI y de los siglos XVII y XVIII. Madrid: Ed. Encuentro, 2001, p. 409.

¹⁶ FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 415.

¹⁷ MÂLE, Émile. **El Arte Religioso de la Contrarreforma**: estudio sobre la iconografía del final del siglo XCVI y de los siglos XVII y XVIII. Madrid: Ed. Encuentro, 2001, p. 409.

A arte barroca é aquela que demonstra e quer converter.¹⁸ Criado na Itália no início do século XVII sob o âmbito da Contra-Reforma, o barroco religioso utilizou a arte como propaganda para reafirmação do dogma cristão e do poder do catolicismo. A igreja não se esquece por um instante que tem que se defender da heresia, e é por isso que os santos têm gestos de orador e são realmente testemunhas da fé, cuja arte distribuía a fé do catolicismo.

Segundo Réau,¹⁹ quanto mais avançou a Idade Média, mais se desenvolvia a iconografia popular em detrimento à simbólica. A Paixão se torna o tema essencial da arte com o Cristo sofredor e isso é restituído pelo Concílio de Trento. As ordens religiosas foram propulsoras dessa espiritualidade implantada pela Contra-Reforma.

Os franciscanos se atentaram a piedade cristã por meio do desprezo dos bens do mundo e práticas das virtudes: humildade, resignação e obediência; inseriram-se na contemplação da humanidade de Cristo. Defendiam a Paixão de Cristo como o último refúgio e saudável remédio nas penosas atribulações da vida. Dessa forma, evocar os sofrimentos de Cristo, a fim de provocar a reflexão sobre as consequências do pecado e a necessidade do arrependimento foi uma constante da espiritualidade afetiva ante e pós-tridentina.

Ao observarmos a iconografia religiosa, a Paixão de Cristo é um testemunho vivo da devoção à humanidade de Jesus Cristo. Popular e erudita, através das artes, nas esculturas, pinturas, altares, retábulos e templos, a qual se espalhou e se desdobrou durante a Época Moderna.

Sob o âmbito da Contra-Reforma, na segunda metade do século XVI, os exercícios da Paixão de Cristo ganham vigor, estes procuravam “dar à prática religiosa uma intensidade espiritual e um conteúdo ético, que forçassem os limites do formalismo”²⁰. Na tentativa de reconquistar as massas atraídas pela heresia protestante, nesse mesmo século, os missionários permitiram aos leigos um envolvimento mais intenso com a esfera do sagrado, por estes enriquecida com o aperfeiçoamento e a

¹⁸ BAZIN, Germain. O Barroco – Um Estado de Consciência. In: ÁVILA, Affonso. **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 20.

¹⁹ RÉAU, Louis; COHEN, Gustave. **El arte de la edad media: artes plásticas, arte literário y la civilización Francesa**. México, 1956 (Tomo LX; La evolución de la humanidad. Síntesis colectiva), p. 24.

²⁰ DIAS apud MARTINS, William de Souza. **Membros do Corpo Místico: Ordens Terceiras no Rio de Janeiro (C. 1700 - 1822)**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 45.

multiplicação de exercícios devocionais e práticas piedosas, entre as quais figuraram com destaque as obras de caridade e a devoção à Paixão de Cristo.

No caso dos carmelitas, a sua vertente religiosa enquadra-se na mística de cunho mais ou menos mortificante. As ordens terceiras seguiam uma regra, um programa iconográfico; e, uma arte sensível às dores do Calvário. A origem da Ordem Carmelita se mistura com a ótica da *meraviglia* e também do lendário e miraculoso.²¹

A iconografia das igrejas das Ordens Terceiras é mais fácil de decifrar, cada Ordem possui um programa iconográfico particular que se refere apenas à vida religiosa de um grupo social, no caso, os carmelitas, e, não de toda a comunidade como ocorre com as matrizes.²² As ordens terceiras constituíam-se ao mesmo tempo universais e locais, as quais são aprovadas pela igreja a todos os fiéis desde que cumpram os preceitos das regras ou dos estatutos gerais.

Tais manifestações de piedade esboçadas pelos irmãos terceiros em relação ao santo de sua particular devoção são de difícil distinção entre as facetas individuais e coletivas desse fenômeno. Martins²³ acredita que não se pode entender o culto divino praticado pelos terceiros sem considerar a influência dos modelos devocionais divulgados pelas religiões mendicantes. Essa iconografia foi observada nos Reinos Ibéricos.

Nas colônias brasileiras, esse programa iconográfico dos terceiros carmelitas ibéricos referente à Paixão de Cristo se repete, já que os mesmos seguem as ordens primeiras instaladas no litoral, e estas seguem os reinóis. A iconografia da humanidade de Cristo, invocando sentimentos de compaixão e piedade, se abriu e habitou de formas diferentes nos templos das ordens terceiras do Carmo do litoral e interior do Brasil colônia.

São as imagens do drama da Paixão de Cristo que vieram da Europa como um padrão a ser seguido, faziam parte das práticas religiosas como as procissões, inseriam-se nos retábulos ou demais cômodos das igrejas e, se repetem, com algumas variações, na Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, antiga Vila Rica. De acordo com

²¹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Ordem Carmelita. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 24, 2011, p. 54.

²² OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta (Roteiros do Patrimônio; 10), 2010, p. 76 - 77.

²³ Cf. MARTINS, William de Souza. **Membros do Corpo Místico: Ordens Terceiras no Rio de Janeiro (C. 1700 - 1822)**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 290 - 291.

Campos,²⁴ a religiosidade fundamentada no martírio e redenção de Jesus Cristo gerou na região das Minas Gerais um acervo artístico de qualidades e quantidades tocantes, tanto em obras eruditas quanto em outras populares, destacando-se a inflação de imagens da Paixão devido à religiosidade popular da época barroca.

Essas obras incitavam os sentidos e se difundiram durante o Brasil colonial. Portanto, para a religiosidade barroca era indispensável recorrer às artes plásticas no teatro litúrgico, representações de muito naturalismo e sofrimento. Apoiadas na tradição tridentina, esse tipo de imaginária se desdobrou e se vinculou a uma tradição popular de cultivar o drama da Paixão.

Nesse sentido, com a análise da iconografia das esculturas da Paixão do Carmo de Ouro Preto nos seus retábulos, foram identificados os seus respectivos temas e a mensagem didática que cada uma queria transmitir para os fiéis cristãos daquela época. Pensar na interpretação dessas imagens, tendo em vista que elas fazem parte de um cenário formalmente do estilo rococó, mas que na composição simbólica associam-se uma mentalidade barroca que tem procedências simbólicas e históricas da Idade Média.

Apesar de o rococó estar relacionado com a época das luzes, Oliveira²⁵ ressalta que a excepcional maleabilidade desse estilo, libertário por excelência, não foi portador de teorias ou doutrinas ortodoxas, era apto a absorver as influências do barroco religioso e aspectos variados de escolas regionais diferentes entre si. O rococó religioso, como o barroco, sob grande influência do teatro, refletiu nas esculturas devocionais, na gesticulação dos santos e outros personagens sacros. Todavia, ainda se mantinha a propaganda pedagogia visual da Contra-Reforma a figurar os programas iconográficos.

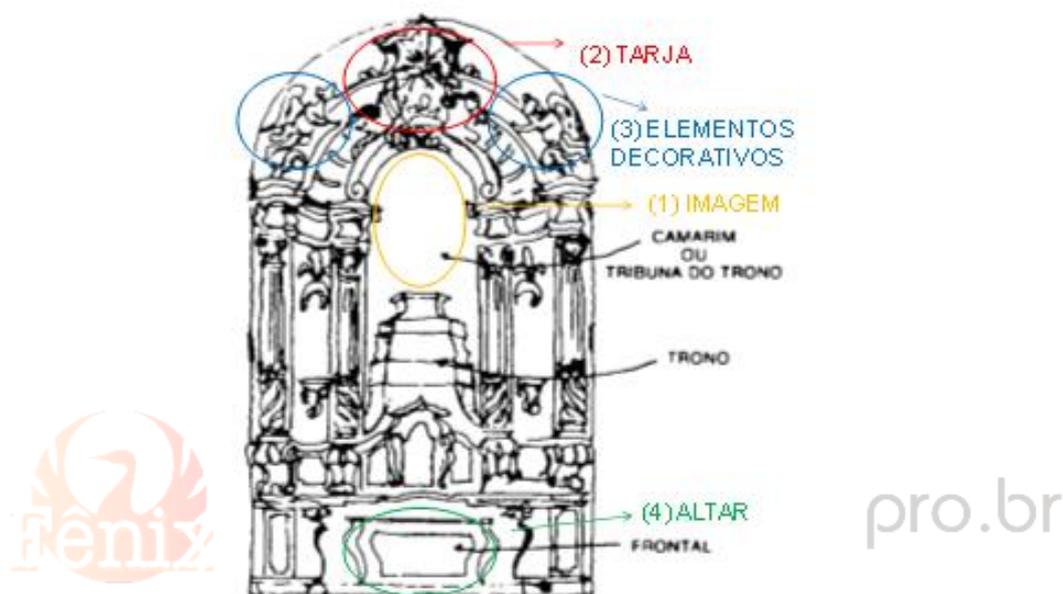
Logo, o rococó religioso foi uma manifestação dentro de uma cultura e mentalidade barrocas na Minas colonial. Os temas iconográficos são aqueles de cunho medieval com o propagandismo do Concílio de Trento, revelando algumas alterações formais. É sabido que a iconografia é recorrente e a vida é devocional, isso reflete nas imagens de devoção. O programa iconográfico das esculturas dos retábulos laterais e consistório do Carmo de Ouro Preto se remetem à Paixão de Cristo, apesar de se inserirem em um cenário rococó, evocam elementos do Antigo Testamento.

²⁴ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Quaresma e Tríduo Sacro nas Minas Setecentistas: Cultura Material e Liturgia. In: **Revista Barroco**, Belo Horizonte, 1993/6 (N. 17), p. 209 - 219.

²⁵ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil** e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 57 - 58.

O método empregado foi à análise iconográfica e iconológica, a partir da interação imagem-retábulo. A metodologia percorreu as etapas: (1) identificação da iconografia das imagens no camarim, ou seja, identificação do santo padroeiro do retábulo; (2) leitura das inscrições das tarjas em latim; (3) decifração dos elementos decorativos em relevo presentes no coroamento dos retábulos; (4) interpretação do desenho em relevo do frontal do altar. Conforme o esquema abaixo:

Ilustração 1: Esquema da leitura da interação entre imagem-retábulo



Fonte: I Retábulo da Terceira Fase em Minas (Estilo Rococó), adaptado pela autora. Cf. ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro**: Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Governo de Minas Gerais. 1997, p. 173.

Tendo em vista essa metodologia, foi feita a leitura iconográfica-iconológica dos dois retábulos selecionados, que são os consagrados às esculturas do Cristo da Prisão e do Cristo com a Cruz às Costas, visto que exibem os padrões simbólicos e de ornamentos que se repetem nos outros cinco retábulos restantes.

LEITURA ICONOGRÁFICA-ICONOLÓGICA DOS CRISTO DA PAIXÃO

A invocação do Cristo da Prisão, localizada no camarim do retábulo central do lado da epístola, corresponde ao momento em que Jesus Cristo é preso, amarrado, e se entrega para cumprir o destino. Jesus foi julgado pelo Sinédrio, tribunal supremo de Jerusalém, composto por membros das famílias mais influentes. Durante a sua Paixão,

Jesus passou por um processo religioso, ou seja, o pleito judaico, ante ao sumo sacerdote; e por um processo político, o romano, diante do governador Pilatos.

O processo religioso começou na casa de Anás, onde foi conduzido atado por cordas, após ter sido denunciado por Judas no Horto das Oliveiras. Anás era um homem de grande prestígio, havia sido sacerdote e era sogro de Caifás, este último exercia o cargo de sumo sacerdote no momento.²⁶

O Cristo da Prisão na Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, é caracterizado pela figura de Jesus Cristo trajando uma túnica púrpura, exibe uma auréola na cabeça, e tem o pescoço e as mãos atadas por cordas e está em pé. A auréola é a materialização da áurea e indica os seres sagrados e a cor púrpura ou violeta é a cor da temperança e representa o equilíbrio entre terra e céu, posto que é a cor da Paixão.²⁷

Foto 1: Retábulo Cristo da Prisão e Imagem (1)



Fonte: Todas as fotos são de propriedade da autora e foram tiradas em abril de 2013

Sebastián²⁸ ao pesquisar o tema da Paixão de Cristo, aborda as origens da reprodução iconográfica do Cristo da Prisão, cuja invocação tem raízes no século XVI, decorrente de um texto apócrifo encontrado na Itália. Essa iconografia também é conhecida pelas denominações: “Julgamento de Cristo” ou “Cristo ante o Sinédrio”, cuja cena foi divulgada em estampas e amplamente representada na pintura e escultura

²⁶ Sobre essa cena verificar: Mt 27: 2; Mc 15: 1; Lc 23: 1; Jo 18: 19 - 24.

²⁷ À respeito da simbologia do significado da auréola e da cor púrpura ver: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 100 e 960.

²⁸ SEBASTIÁN, Santiago. **El Barroco Iberoamericano**: mensaje iconográfico. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, p. 137 - 138.

espanhola e hispano-americana, em que Cristo é julgado ante Pilatos, Caifás e os membros do Sinédrio.

Foto 2: Tarja (2) e Frontal do Altar (4), detalhe baixo-relevo



Fonte: Todas as fotos são de propriedade da autora e foram tiradas em abril de 2013

A tarja desse retábulo traz a inscrição: “*Ligaverunt eum*” traduzida do latim para o português como: “ataram-no”, seguindo integralmente o texto da principal fonte iconográfica cristã, a Bíblia.

Antigamente, as ordens terceiras eram compostas por homens de posse, ser membro significava ter *status*, estar mais próximo do poder e obter sua proteção. Por sua vez, tais homens teriam a possibilidade financeira e social de maior acesso às letras e compreensão sobre o que aquelas inscrições nas tarjas queriam transmitir, no caso, as passagens bíblicas das cenas da Paixão de Cristo que cada escultura representa. Essa era outra forma de diferenciação dos membros dessa ordem terceira de leigos em relação às demais irmandades.

A importância das inscrições em latim numa sociedade de iletrados seria uma superioridade intelectual ao gerar o fascínio desses escritos a toda aquela comunidade. As interpretações variavam de acordo com a leitura de cada pessoa, estabelecendo trocas culturais. Foi analisado em estudos anteriores²⁹ e que trataremos em sequência, as frases das tarjas estão mais próximas de um latim “popular”, aquele mais chegado da educação dos leigos letrados. Além disso, cumpria a função pedagógica de ensinar a religião católica por meio de imagens e letras.

²⁹ BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. **Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)**. 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014, p. 80 - 125.

Os retábulos centrais da nave da Igreja do Carmo apresentam a distinção de conter frontal do altar um baixo-relevo com um personagem do Antigo Testamento. O presente retábulo exibe uma das passagens do Livro de Jeremias.

A inscrição desse baixo-relevo se refere ao quarto período das ações proféticas de Jeremias, ocasião que corresponde à queda de Jerusalém (586 a. C.) e sofrimento de Jeremias ao ser preso. A inscrição talhada em latim é: “*coerum eum miserunt in carcerem*”.³⁰ Traduzida por: “Mutilado, enviaram-no para o cárcere”; correspondendo a seguinte passagem bíblica: “Jeremias respondeu: ‘É mentira! Claro que não estou passando para o lado dos caldeus!’ Jerias, porém, não acreditou e prendeu Jeremias, levando-o em seguida às autoridades. As autoridades ficaram indignadas com Jeremias. Depois de torturá-lo, o prenderam na casa do escrivão Jônatas, que eles tinham transformado em cadeia”.³¹

No latim erudito essa citação seria escrita: [*“Quam ob rem irati principes contra Hieremiam] caesum eum miserunt in carcerem [qui erat in domo Jonathan scribae ipse enim praepositus erat super carcerem]*”³². Tradução: [...] depois de torturá-lo, colocaram-no no cárcere.

Essa iconografia está relacionada com a arte religiosa do século XVII, com o simbolismo da Idade Média, cujo Antigo Testamento é a prefiguração do Novo Testamento. De acordo com Mâle, para os estudiosos religiosos, os clérigos e teólogos, a verdadeira história é a história da Igreja, a história da Cidade de Deus que começa com Abel, o primeiro dos justos, em que a sucessão de acontecimentos entre o Antigo e Novo Testamento e isso explica a história do mundo. Segundo essa teoria, Deus fez os Patriarcas e Profetas anunciadores e mensageiros de seu Filho, falavam do Salvador, assim, o Antigo Testamento está escondido no Novo e este se revela no Antigo.³³

Esses temas retirados do Antigo e do Novo Testamento, conforme certas regras, tinham um caráter demonstrativo. Apesar de seu valor artístico, tais temas eram uma demonstração com valor simbólico, em que o valor didático predomina sobre o

³⁰ Consultar: Jeremias, cap. 37, v. 14.

³¹ Ver: Jr 37: 15.

³² A reformulação para o latim erudito das tarjas e a sua tradução foram feitas pelo Padre Elias Leoni.

³³ RÉAU, Louis; COHEN, Gustave. **El arte de la edad media: artes plásticas, arte literário y la civilización Francesa.** México, 1956 (Tomo LX; La evolución de la humanidad. Síntesis colectiva), p. 20.

valor estético. De acordo com Réau, o perpétuo paralelismo entre as cenas do Antigo e do Novo Testamento é a chave da arte clerical da Idade Média, sob grande influência do simbolismo escolástico. Essa forma de representar é denominada de alegoria dos teólogos ou hermenêutica.

As representações dos profetas anunciam e simbolizam na sua totalidade a figura de Jesus Cristo e ao mesmo tempo se referem à história do mundo. Dessa forma, no fundo de cada ser está a figura do sacrifício de Jesus e a ideia da Igreja como imagem de virtudes e sacrifícios. Com relação especificamente ao personagem Jeremias, representa o rumo dos tempos proféticos até a chegada de Jesus à Terra.³⁴

O Livro das Lamentações escrito pelo profeta Jeremias conta o episódio da invasão babilônica caracterizado por cantos fúnebres que descrevem, de modo doloroso e poético, a destruição da cidade de Jerusalém. As Lamentações são usadas na liturgia da igreja católica em ocasião da Semana Santa para lembrar o sofrimento de Jesus Cristo. Dessa maneira, na tradição bíblica, Jeremias ao prefigurar Jesus Cristo também ficou conhecido como profeta da Paixão devido aos seus trabalhos e sofrimentos.

Bazin,³⁵ ao estudar a escultura brasileira barroca, trata da fatura desses retábulos centrais da nave, faturados por Aleijadinho, e, explica que o profeta Jeremias está representado com os pés presos por correntes de ferro, isso dá a ideia de cárcere, e com os braços em gesto de oração a Deus, reafirmando a fé cristã.

O Novo Testamento que conta a vida de Jesus Cristo só tem sentido a partir da compreensão do Antigo Testamento. A figura do profeta Jeremias é a prefiguração da pessoa e da obra de Jesus Cristo, e essa relação também é feita pelo diálogo entre a escultura do Cristo da prisão no camarim do retábulo e pelo baixo-relevo de Jeremias no frontal do altar desse mesmo retábulo.

Apesar de formalmente os retábulos serem do estilo rococó, possuem uma simbologia barroca, utilizando-se de engenhosidades como a metáfora e a alegoria, a qual é uma técnica artística de dar forma a um pensamento de uma matéria por meio de imagens. Tal artifício explica-se pelo didatismo das ordens terceiras que, dirigidas aos

³⁴ MÂLE, Émile. **El arte religioso** del siglo XII al siglo XVIII. Fondo de Cultura Económica: México – Buenos Aires, 1952, p. 64.

³⁵ BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963, p. 337.

leigos, tinham a preocupação de apresentar em seus altares e retábulos modelos de espiritualidade importados das ordens primeiras.

Por sua vez, no caso da imagem do Cristo com Cruz às Costas, também conhecido por Jesus Nazareno ou Senhor dos Passos, corresponde à cena do caminho de Jesus Cristo do Pretório até o Calvário, ou Gólgota em aramaico. A escultura retrata Cristo ferido e coroado de espinhos, carregando a cruz às costas, conforme foi narrado pelos quatro evangelistas.³⁶

Geralmente, essa representação iconográfica figura-se na imagem de Jesus Cristo carregando a cruz no ombro, em posição genuflexa ou de pé, com sangramentos pelo corpo todo. A imagem é vestida por uma túnica púrpura, amarrada na cintura por um cordão, na cabeça tem a coroa de espinhos.

A escultura do Cristo com a Cruz às Costas do retábulo em questão, apresenta chagas por todo o corpo, está em pé, com a perna direita à frente e a perna esquerda posicionada para trás. É vestida por uma túnica púrpura, amarrada por uma corda na cintura. Segura com a mão direita uma cruz apoiada no ombro direito, a cruz é preta e quase do mesmo tamanho que essa imagem. Essa escultura possui preso à cabeça um resplendor de metal, simulando a auréola, e também a coroa de espinhos, elementos comuns na iconografia desse tipo de imaginária devocional.

Foto3: Retábulo Cristo com a Cruz às Costas e Imagem (1)



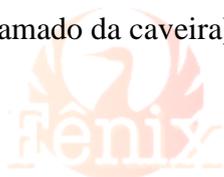
Fonte: Todas as fotos são de propriedade da autora e foram tiradas em abril de 2013

³⁶ Conferir os versículos dos evangelhos: Mt 27: 32 - 34; Mc 15: 21 - 22; Lc 23: 26 - 27; Jo 19: 16 - 17.

Esse tipo iconográfico, ficou também conhecido e popularizado no Brasil como Senhor dos Passos. Segundo Gonzáles, em suas pesquisas sobre a escultura barroca castelhana, refere-se ao significado da palavra “passo” como sinônimo do sofrimento de Jesus Cristo durante o percurso da sua Paixão na cidade de Jerusalém.³⁷

Nesse sentido, os passos representavam a Via Sacra, os quais geralmente eram sete ou múltiplos de sete, tinham ao mesmo tempo o sentido do deslocamento de Cristo e também das sucessões das etapas do Calvário. Com isso, ao observar as representações dos Passos da Paixão de Cristo, o fiel refazia esse percurso mentalmente como se estivesse em Jerusalém. O Cristo com a Cruz às Costas foi um tema iconográfico muito difundido na Península Ibérica e nas colônias da América do Sul.

Lê-se na tarja de tal retábulo a seguinte inscrição: “*Bajulans sibi crucen*”, conforme a passagem de João: “Jesus carregou a cruz nas costas”, como nas outras tarjas, esta se refere exatamente ao tema narrado pela Bíblia Sagrada. Conforme o latim erudito, essa passagem seria escrita: [*Et bajulans sibi crucem [exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum]*]. A tradução seria: [E], carregando sua cruz, [dirigiu-se para o lugar chamado da caveira).



www.revistafenix.pro.br

Foto 4: Tarja (2) e Putti (3)



Fonte: Todas as fotos são de propriedade da autora e foram tiradas em abril de 2013

As tarjas em questão são cercadas por duas figuras infantis. Estas figuras são conhecidas pela denominação italiana *putti* (plural) ou *putto* (singular), as quais são crianças que se diferenciam dos anjos por não possuírem asas. Foi um elemento

³⁷ GONZÁLEZ, Juan José Martín. **Escultura Barroca Castellana**. Madrid: Artes Gráficas Reyes, 1959, p. 106.

ornamental recorrente na decoração rococó. Segundo Bazin,³⁸ os *putti* representavam o signo de um conceito ou ideia, em que tinham a missão de serem portadores de um símbolo. Seguram os atributos dos santos que apresentam, simbolizando todas as virtudes, assim como os elementos ou as partes do mundo.

Os *putti* presentes no coroamento de alguns dos retábulos da nave seguram os atributos que retratam e simbolizam Paixão de Cristo. Esses elementos decorativos foram observados nos primeiros retábulos próximos ao arco cruzeiro e nos últimos retábulo perto da porta de entrada. No que concerne ao retábulo o consistório, este é mais simplificado, tendo apenas uma representação em baixo relevo dos três cravos e da coroa de espinhos, símbolos da Paixão de Cristo, os quais também foram tematizados na ornamentação do Cristo com a Cruz às Costas.

Cada *putto* presente no coroamento deste retábulo sustenta um dos símbolos da crucificação de Jesus Cristo. O primeiro *putto*, ao lado direito de Cristo, segura uma cruz; e o segundo, ao lado esquerdo, ampara os três cravos. A cruz, atributo do primeiro *putto*, é o emblema por excelência dos cristãos, e, segundo a mitologia da cruz simboliza o Crucificado, isto é, o sacrifício de Jesus Cristo para a salvação dos homens. A cruz é a ligação da história humana com a história de Jesus, filho de Deus³⁹. Já os três cravos na mão do segundo *putto*, foram os utilizados para pregar Jesus à cruz na cena da Crucificação. Tais subsídios e a coroa de espinhos são os atributos do martírio de Cristo.

Todos os elementos que compõem o retábulo consagrado ao Cristo com a Cruz às Costas demonstram essa preferência pela representação do *pathos*. O conceito de *pathos* está relacionado à ideia de movimento, pois quem sente não é a imagem, que é inanimada, mas sim quem a vê. O espectador ao observar uma imagem que transmite uma emoção sente essa mesma dor, é um movimento de reflexão e contemplação. Isso é solicitado justamente pelo diálogo entre as imagens do próprio Cristo em seus retábulos ao retratarem as cenas de martírio da Paixão.

Contudo, as representações da vida de Cristo são sempre oferta de dor e, depois, de redenção. A devoção à humanidade de Cristo, por meio da via-sacra, foi um exercício piedoso de grande aceitação popular. Os homens das Minas Gerais dos

³⁸ Cf. BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963, p. 92.

³⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 309 - 317.

setecentos e início dos oitocentos se preocupavam com o juízo particular juntamente com a morte, na busca de conversão e redenção.⁴⁰ A vida era trágica e festiva ao mesmo tempo, e as imagens religiosas ensinavam a contemplação, penitência e a busca da vida celeste.

O sentimento religioso do declínio da Idade Média foi assimilado ao imaginário barroco na Época Moderna, cujas representações de piedade e penitência se materializavam. O barroco tem sido estudado tanto como uma manifestação cultural quanto como estilo artístico oriundo da Contra-Reforma. É um fenômeno que abrange formas de vida, mentalidade e tipos de comportamentos a determinadas realidades sociais.

Defendemos a tese de Mâle sobre os estudos na área da iconografia cristã, nas artes, particularmente na pintura e na escultura, cujo século XVIII incluindo e o início do XIX, são uma extensão do século XVII. Isso porque este último fixou a iconografia religiosa do barroco a partir das normas emanadas do Concílio de Trento. A iconografia religiosa no período do estilo rococó continuava a combater o protestantismo, já que as novidades que surgiram foram no tratamento formal dado a esses temas. No entanto, a iconografia da humanidade de Cristo possui raízes medievais, como revelou Huizinga, de base popular e piedosa.

Para a religiosidade barroca era indispensável recorrer às artes plásticas no teatro litúrgico, representações de muito naturalismo e sofrimento. Apoiadas na tradição tridentina, esse tipo de imaginária se desdobrou e se vinculou a uma tradição popular de cultivar o drama da Paixão. Segundo Francastel, a arte religiosa tende para o florido. Assim, não foi o espírito do Concílio que modelou as artes para as gerações seguintes, foi a Igreja, que se deixou arrastar pelas tendências espontâneas do povo cristão. Isso refletiu na promoção das ordens religiosas e do catolicismo no além-mar.

A instituição das ordens terceiras pelas ordens mendicantes foi um dos últimos desdobramentos da intensa renovação das atitudes espirituais iniciada ainda no século XII que, devido à preocupação com o Juízo Final, cede lugar ao cristianismo relacionado aos sofrimentos do Cristo Histórico. Foi uma espiritualidade renovada do século XIII, a qual guardava um papel mais ativo para os leigos. As ordens religiosas

⁴⁰ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco da Gerais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2), p. 407 - 408.

por meio das artes figurativas nas suas edificações traçam toda uma literatura doutrinária as quais refletiram nas ordens terceiras. Essas artes foram assimiladas e desdobradas na colônia e incorporadas à vida religiosa cotidiana.

Assim, sendo os retábulos estruturas arquitetônicas visuais narrativas, analisamos como essa iconografia da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto estava vinculada ao imaginário medieval em que a arte tinha a função de ensinar. Isso foi restituído por Trento e propagado pela cultura barroca na Época Moderna. Porém, a maior preocupação dos irmãos terceiros mineiros era com o juízo individual e com a boa morte. Para tanto, praticavam penitência, participação nas missas, nas procissões e seguiam o exemplo dos sofrimentos de Jesus Cristo na terra. A iconografia dessa forma ensinava bons comportamentos, mas só vigorava ao se misturar com imagens relacionadas à devoção e a essência popular; foi uma arte viva, desdobrada, florida, barroca, como assinalou Francastel.

Portanto, a pesquisa iconográfica e iconológica de um tema religioso auxilia na apreensão da história e da história da arte. Ademais, facilita a assimilação das mentalidades de dada época e a entender seus temores, aflições e até mesmo seus anseios e tradições culturais, decodificando seus símbolos. As variedades nas iconografias são reflexos do pensamento e indícios de uma mentalidade, posto que o estudo iconográfico deve ser tido como parte integrante da história. A investigação iconográfica é essencial para o entendimento das esculturas devocionais em seus aspectos formadores.

RECEBIDO EM: 17/03/2015

PARECER EM: 17/12/2015