ICONOGRAFIA CARMELITANA:
ANÁLISE DOS PAINÉIS AZULEJARES DA CAPELA-MOR DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA

DARLANE SILVA SENHORINHO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DARLANE SILVA SENHORINHO

ICONOGRAFIA CARMELITANA: ANÁLISE DOS PAINÉIS AZULEJARES DA CAPELA-MOR DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA

Salvador – Bahia
2014

DARLANE SILVA SENHORINHO

ICONOGRAFIA CARMELITANA: ANÁLISE DOS PAINÉIS AZULEJARES DA CAPELA-MOR DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – Linha de pesquisa em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio De Ávila Lins

Salvador – Bahia
2014

Sistema de Bibliotecas/ - UFBA

S474 Senhorinho, Darlane Silva
Iconografia carmelitana: análise dos painéis azulejares da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira / Darlane Silva Senhorinho. – 2014.
282f.:il.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio De Ávila Lins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia; Escola de Belas Artes.

1. Azulejaria - Bahia. 2. Iconografia. 3. Arte colonial. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 738.8 (813.8)

DARLANE SILVA SENHORINHO

ICONOGRAFIA CARMELITANA: ANÁLISE DOS PAINÉIS AZULEJARES DA CAPELA-MOR DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – Linha de pesquisa em História da Arte.

Aprovada em 11 de junho de 2014.

Eugênio de Ávila Lins – Orientador_____
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal
PPGAV/EBA – Universidade Federal da Bahia

Maria Hermínia Oliveira Hernández_____
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia
PPGAV/EBA – Universidade Federal da Bahia

Camila Fernanda Guimarães Santiago_____
Doutora em História Social e Cultural pela Universidade Federal de Minas Gerais
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Aos meus queridos e amados pais, tão dedicados, Manoel Senhorinho Filho e Rosane Silva Senhorinho, que me ensinaram a aprender e lutar pelos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

O conhecimento nunca se esgota e ainda tenho muito a aprender, mas estou terminando mais uma etapa da minha vida acadêmica, um caminho percorrido com determinação e coragem. Este foi um desafio vencido com a ajuda de muitos que me incentivaram a continuar nos momentos de dificuldades e, agora, é chegada a hora de agradecer a todas essas pessoas que me ajudaram e que, de alguma forma, contribuíram para tal. A realização deste trabalho não foi solitária, pois contei com a benção de Deus e o incentivo de familiares e amigos. Ao longo dos anos de pesquisa e redação, tive o auxilio de muitos e, agora, presto minha sincera homenagem a estes que tão generosamente me apoiaram.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao professor Eugênio de Ávila Lins, pela orientação e por todos os livros emprestados para o bom embasamento deste trabalho. Agradeço também por seus conselhos, sobretudo, aqueles que me ensinaram a lidar com as dificuldades e os eventuais problemas que se colocaram no decorrer deste trabalho se colocaram. Obrigada pelos conselhos.

Agradeço a professora Camila Santiago (UFRB), que, durante minha graduação, generosamente me orientou e me ajudou em minhas pesquisas, permitindo que eu continuasse a estudar os azulejos coloniais, tema pelo qual tenho grande apreço.

Agradeço também a todos os meus professores do PPGAV – UFBA, que me incentivaram e apoiaram. Um agradecimento especial é devido aos professores Luiz Freire e Maria Hermínia, que, com suas sugestões, muito contribuíram para a reformulação do meu projeto. Devo agradecer também a Taciana Almeida, secretária do Mestrado, que muito me ajudou na solução de dúvidas e problemas burocráticos, surgidos ao longo do caminho.

Também agradeço aos meus colegas de Mestrado, da Linha de Pesquisa em História da Arte, que, por meio de conversas informais e de uma intensa e rica troca de informações, contribuíram para que o desenvolvimento do projeto não se tornasse um fardo solitário, pois podíamos compartilhar nossos problemas de pesquisa e, juntos, buscar possíveis soluções.

Gostaria de agradecer ao professor Luís Casimiro (Universidade do Porto), que, durante o curso que ministrou sobre Iconografia, no Museu de Arte da Bahia (MAB), muito contribuiu em minhas pesquisas. E, mesmo distante, continuou se mostrando generoso e

disposto a diluir minhas dúvidas acerca dos painéis azulejares, surgidas, sobretudo, nos últimos meses de pesquisa.

Ao Sr. Francisco de Assis, arquiteto do IPHAN, que me atendeu com disposição e, em nossas conversas, indicou pessoas e obras bastante úteis para o meu trabalho.

Agradeço à Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, na pessoa simpaticíssima do Dr. Ivo, Prior da Ordem, que, com disposição, generosidade e bom humor, abriu as portas para que eu pudesse investigar o arquivo da Ordem, assim como fotografar toda a capela. Sua companhia nas tardes de pesquisa foi importante, pois aproveitava sempre para solucionar minhas dúvidas acerca da construção, ornamentação e funcionamento da Ordem. Certamente, sem sua ajuda, esse conhecimento não poderia ser construído com a mesma qualidade. Agradeço também ao funcionário da Ordem, Fábio, que, com simpatia, sempre me atendia. Obrigada!

Aos familiares, meu agradecimento pelo apoio, em especial, aos meus pais que muito me ajudaram e apoiaram para que eu, num mesmo período e em cidades diferentes, pudesse dar conta do trabalho, do cumprimento das atividades ligadas ao Curso de Mestrado e ainda de pesquisa. Meus sinceros e profundos agradecimentos.

Agradeço aos meus amigos, que, muitas vezes, ao me convidarem para sair, ouviram um não, por estar estudando e não ter tempo para aproveitar suas presenças. Obrigada pela compreensão. Ao mesmo tempo, agradeço pelas alegrias que me trouxeram, nos momentos em que estivemos juntos.

A Raildo Júnior, pelo incentivo, carinho, companhia e disposição em estar sempre me ajudando. Confesso que, se não fosse sua companhia constante, essa caminhada teria sido mais difícil. Agradeço muito pelo fato de, generosamente, ter aberto as portas de sua casa, em Salvador, para que eu pudesse morar. Obrigada pelas conversas, por sua paciência e bom humor para aguentar meus momentos de irritabilidade.

Finalmente, agradeço a CAPES, agência que fomentou parte da minha pesquisa, durante o primeiro ano do Curso de Mestrado.

Meu filho, não esqueças minha instrução,
guarda no coração os meus preceitos;
porque te trarão longos dias e anos,
vida e prosperidade.
O amor e a fidelidade não te abandonem,
ata-os ao pescoço, inscreve-os na tábua do coração.
E alcançaras favor e bom sucesso
aos olhos de Deus e dos homens.

(Provérbios 3: 1-4.)

SENHORINHO, Darlane Silva. Iconografia Carmelitana: análise dos painéis azulejares da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. 282f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Este trabalho busca analisar os painéis azulejares inseridos na capela-mor da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, situada na região do Recôncavo baiano. A igreja da Ordem terceira possui quatorze painéis azulejares, dos quais quatro estão inseridos na capela-mor. Dois destes – os quais foram analisados – trazem representações do patrono da Ordem, Santo Elias (Trasladação de Elias), e de Maria, a quem a Ordem é dedicada (Virgem da Misericórdia), os demais possuem peças truncadas que impossibilitam a identificação de sua temática. A metodologia para análise iconográfica das imagens foi o método desenvolvido por Erwin Panofsky, que define a iconografia como o ramo da história que estuda o tema ou a mensagem de uma ou mais obras de arte, contrapondo com a sua forma. Este autor divide a análise em três níveis de interpretação: *conteúdo natural ou primário, conteúdo secundário ou convencional* e *significado intrínseco ou conteúdo*. Buscamos fazer uma analise iconográfica dos painéis no sentido mais estrito da palavra, "constituindo um mundo das imagens, histórias e alegorias". Num primeiro momento, fazemos uma descrição sobre a evolução dos azulejos desde seus primórdios até a grande produção europeia, sobretudo, em Portugal, com o desenvolvimento de novas técnicas e a produção nas grandes oficinas que exportavam para diversas regiões do globo, como o Brasil, que era um dos seus principais consumidores. Como parte da discussão, estabelecemos uma correlação entre a arte e a sua utilização como instrumento de edificação em todo o Império Português, largamente empregada como aparelho de doutrinação dos fiéis e evangelização dos pagãos. Num segundo momento, discutimos o desenvolvimento da Ordem Carmelita, desde seus primórdios, com os eremitas no Monte Carmelo, sua expansão, incluindo sua chegada em Portugal e na colônia brasileira, até a implantação do convento da Ordem Primeira do Carmo, na Vila de Nossa Senhora do Porto da Cachoeira, e a implantação da irmandade da Ordem Terceira, para os fieis leigos de Nossa Senhora do Carmo. No terceiro momento, relacionamos o Concílio de Trento com as mudanças que este provocou na arte, trazendo uma iconografia religiosa mais "padronizada". Na ocasião, empreendemos uma descrição do conjunto arquitetônico da Ordem Carmelita na cidade de Cachoeira, bem como do seu repertório iconográfico e artístico que traz parte da história da Ordem e também de seus Santos Reformadores. No quarto momento, discutimos sobre o método panofskyano e a sua aplicabilidade para interpretação de uma obra de arte e, por conseguinte, fazemos uma breve descrição iconográfica dos painéis azulejares da nave, para, então, adentrarmos nas análises iconográficas dos painéis da capela-mor. Diante disso, afirma-se que este estudo contribui com a produção historiográfica da azulejaria luso-americana, com a abordagem da composição iconográfica e da função retorica das imagens. Contribui também para o aprofundamento dos conhecimentos da sociedade colonial brasileira, assim como da História da Arte.

Palavras-chave: Azulejaria colonial. Ordem Terceira do Carmo. Iconografia.

SENHORINHO, Darlane Silva. Carmelite iconography: analysis of the tile panels of the chapel of the Carmelite Third Order of Cachoeira. 282f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

This study seeks to analyze the inserted tile panels in the main chapel of the Third Order of Carmo, in Cachoeira, located in the Reconcavo Baiano region. The Church of the Third Order has fourteen tile panels, four of which are inserted in the main chapel. Two of these - which were analyzed - bring depictions of the patron of the Order, St. Elias, and of Mary, to whom the Order is dedicated. Others have truncated parts that make it impossible to identify their theme. The methodology for analysis of iconographic images was the method developed by Erwin Panofsky, which iconography as a branch of history which studies the theme or message of one or more works of art, contrasting with its form. This study contributes to the understanding of the historical production of the Luso-American tiles, with the iconographic approach to the composition and the rhetoric function of images. It also contributes to increase the knowledge about Brazilian colonial society.

Keywords: Colonial tiles. The Carmelite Third Order. Iconography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Sala de Dom Sebastião, Palácio de Sintra, Portugal..... 35
Figura 2 - Sala das Pegas, Palácio de Sintra, Portugal..... 35
Figura 3 - Igreja de São Roque, Francisco de Matos, Lisboa 1584..... 36
Figura 4 - Azulejos alicatados: Sala das Sereias e Sala Árabe, Palácio de Sintra, Portugal.... 37
Figura 5 - Azulejos alicatados: Sala das Sereias e Sala Árabe, Palácio de Sintra, Portugal.... 37
Figura 6 - Azulejos em estilo mudéjar..... 38
Figura 7 - Azulejos em aresta, Capela Palatina, Palácio de Sintra, Portugal..... 38
Figura 8 - Império Português no século XVI..... 40
Figura 9 - Azulejo enxaquetado, Hospital da Misericórdia em Viana do Castelo. 41
Figura 10 - Azulejos de "brutesco", Século XVII. 41
Figura 11 - Azulejo de Tapete, século XVII, Museu Nacional do Azulejo, Portugal. 41
Figura 12 - Azulejo figurado, 1630-1650. Igreja da Assunção da Atalaia 42
Figura 13 - Frontal de Altar, século XVII. 42
Figura 14 - Painel azulejar barroco em azul, Museu Nacional do Azulejo..... 43
Figura 15 - Silhar rococó no jardim do Palácio Nacional de Queluz. 44
Figura 16 - Painél azulejar pombalino, Quinta dos Pianos, Portugal. 45
Figura 17 - Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, Salvador – BA. 48
Figura 18 - Igreja de São Francisco, ... 48
Figura 19 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira..... 48
Figura 20 - Convento de Santo Antônio, São Francisco do Conde – BA. 48
Figura 21 - Azulejos da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador – BA..... 49
Figura 22 - Igreja de Cairú, painéis de azulejos. Século XVII..... 49
Figura 23 - Igreja de Nossa Senhora do Outeiro – RJ 50
Figura 24 - Altar-mor OTCC..... 51
Figura 25 - Azulejos da nave da Igreja do Convento de Santo Antônio do Recife/PE 52
Figura 26 - Capela do Santíssimo do Convento do Carmo de Cachoeira/BA, Transporte da Arca da Aliança. 52
Figura 27 - Capela-mor da Igreja Matriz de Cachoeira/BA, Bodas de Canaã..... 53
Figura 28 - Igreja de Nossa Senhora do Pilar - Salvador –BA..... 54
Figura 29 - Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira – BA..... 54
Figura 30 - Painéis de São Vicente de Fora, Nuno Gonçalvez (Réplica)..... 57

Figura 31 - D. João II, Rei de Portugal, Reinado: 1481-1495..... 58
Figura 32 - Hospital Termal das Caldas – Portugal..... 58
Figura 33 - Hospital Real de Todos os Santos – 1492 Lisboa, Portugal. 59
Figura 34 - Retrato de Jacopo Sansovino por Tintoretto 59
Figura 35 - Manoel, Rei de Portugal, Reinado: 1495-1521 60
Figura 36 - Sala dos Brasões, Palácio de Sintra, Portugal 60
Figura 37 - Esfera Armilar e a Cruz de Cristo 60
Figura 38 - Palácio de Sintra, ilustração de Duarte de Armas, 1500..... 61
Figura 39 - D. Miguel da Silva 1535-1540, Viseu, Museu Grão Vasco..... 62
Figura 40 - D. João V, Rei de Portugal, Palácio Galveias 64
Figura 41 - Pietro da Cortona: O triunfo da Divina Providência, 1633-1639. Afresco em teto do Palazzo Barberini, Roma 65
Figura 42 - Localização do Monte Carmelo no Cabo de Haifa..... 67
Figura 43 - São Simão Stock recebendo o escapulário da Virgem Maria 81
Figura 44 - Santa Teresa Ávila, 1615. Peter Paul Rubens 83
Figura 45 - São João da Cruz 83
Figura 46 - Brasil colonial..... 86
Figura 47 - Ilustração do convento de Santo Antônio do Carmo da vila de Olinda..... 89
Figura 48 - Mapa da cidade de Olinda Conquistada pelos Holandeses – 1650 90
Figura 49 - Desenho em aquarela da vila de Cachoiera de 1792, de autor desconhecido 92
Figura 50 - Casa de Câmara e Cadeia da cidade de Cachoeira 95
Figura 51 - Ponte Imperial D. Pedro II, ligando as cidades de Cachoeira e São Félix..... 96
Figura 52 - Cachoeira vista de São Félix (início do Sec. XIX)..... 97
Figura 53 - Embarcações no porto de São Félix século XX. 97
Figura 54 - Navio de passageiros ancorado no porto de Cachoeira. Século XX..... 97
Figura 55 - Recorte de mapa do século XVIII, do Distrito de Bahia de Todos os Santos e sua Continuação para o Ocidente, com destaque para região do Recôncavo. 1700 d.C. e 1799 d.C. 98
Figura 56 - Recôncavo baiano: cidades e paróquias..... 100
Figura 57 - Planta baixa e 1º andar da igreja e convento da OPCC. 101
Figura 58 - Igreja da OPCC..... 103
Figura 59 - Igreja de Santa Teresa da Ordem Terceira do Carmo – Recife..... 106
Figura 60 - Igreja da OTCC 108
Figura 61 - Fachada do Conjunto do Carmo de Cachoeira..... 122

Figura 62 - Fachada principal da OPCC 123
Figura 63 - Nave da OPCC 124
Figura 64 - Planta baixa do conjunto arquitetônico da Ordem Carmelitana de Cachoeira.... 125
Figura 65 - Claustro da OPCC..... 125
Figura 66 - Catacumbas do claustro da OPCC..... 126
Figura 67 - Sacristia da OPCC 127
Figura 68 - Planta baixa e 1º andar da OTCC. 127
Figura 69 - Fachada Principal da OTCC..... 128
Figura 70 - Detalhe Portado da Igreja da OTCC 129
Figura 71 - Nave da igreja da OTCC 130
Figura 72 - Armário do Consistório com pintura semelhante a laca chinesa..... 130
Figura 73 - Interior do templo da OTCC 131
Figura 74 - Altar-mor da OTCC 133
Figura 75 - Quadros do lado da Epístola: S. Osias; S. Jacinto e S. Mª. Egipicíaca respectivamente (do altar-mor para a nave) 133
Figura 76 - Quadros do lado do Evangelho: S. Pelagia; S. Pedro e S. Zacarias respectivamente (da nave para o altar-mor) 134
Figura 77 - Detalhe do forro da capela-mor da OTCC 134
Figura 78 - Arco-cruzeiro OTCC 135
Figura 79 - Escudo da Ordem Carmelitana sobre o arco-cruzeiro 136
Figura 80 - Mapa ilustrativo do posicionamento dos quadros, altares e tribunas. 137
Figura 81 - Forro da nave da OTCC 138
Figura 82 - Esquema ilustrativo do forro da nave da OTCC 138
Figura 83 - Coro da nave da OTCC..... 139
Figura 84 - Representação de localização dos medalhões sob o forro do coro da OTCC..... 140
Figura 85 - Sacristia da OTCC 141
Figura 86 - Detalhes da Sacristia, OTCC, em destaque A – armário, B – lavabo, C – arcaz, D - medalhão 142
Figura 87 - Fachada da OTCC, com destaque para a arcada fechada para construção de carneiras..... 143
Figura 88 - Sepulturas da OTCC 143
Figura 89 - Altar dedicado a Nossa Senhora do Carmo – capela cemitério OTCC. 144
Figura 90 - Mapa da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, destaque para os principais elementos artísticos..... 145

Figura 91 - Localização dos painéis azulejares da OTCC de acordo a sua temática..... 169
Figura 92 - Localização de representação dos painéis com seus principais personagens referente na nave da OTCC. 171
Figura 93 - Painel azulejar da OTCC – Sacrifício de Isaac 173
Figura 94 - Painel azulejar da OTCC - Sonho de Jacó 177
Figura 95 - detalhe da cena central – sonho de Jacó..... 178
Figura 96 - Painel azulejar da OTCC - Jacó na presença de Labão, Raquel e Lia – não tem a cena. 179
Figura 97 - Painel azulejar da OTCC - Fuga de Jacó 182
Figura 98 - Painel azulejar da OTCC - Salomão e a construção do templo de Jerusalém..... 184
Figura 99 - Painel azulejar OTCC – Josué manda parar o sol e a lua 188
Figura 100 - Painel azulejar OTCC – Visita da rainha de Sabá 190
Figura 101 - Painel azulejar da OTCC – Juízo de Salomão..... 193
Figura 102 - Painel azulejar OTCC – Deus aparece em sonhos a Salomão 195
Figura 103 - detalhe da cena central – Deus aparece em sonhos a Salomão 196
Figura 104 - Painel azulejar OTCC – Luta de Jacó com o Senhor..... 198
Figura 105 - Capela–mor OTCC 200
Figura 106 - Disposição dos painéis azulejares na capela-mor, OTCC..... 201
Figura 107 - Legenda de painel truncado, capela-mor, lado do evangelho. 202
Figura 108 - Painel azulejar da OTCC – painel truncado lado do Evangelho. 202
Figura 109 - Pormenor painel truncado lado do Evangelho 202
Figura 110 - Pormenor painel truncado lado do Evangelho 203
Figura 111 - Legenda de painel truncado, capela-mor, lado da Epístola..... 204
Figura 112 - Painel azulejar da OTCC – painel truncado lado da Epístola. 204
Figura 113 - Elias sobe aos céus numa carruagem de fogo 206
Figura 114 - Porta lateral inserida após fixação dos azulejos decorativos, lado Epístola 208
Figura 115 - Detalhe sobre porta lateral da capela-mor, lado Epístola..... 208
Figura 116 - Pormenor da parte inferior da moldura da cena que representa Elias subindo ao céu num carro de fogo..... 209
Figura 117 - Legenda que traz a representação bíblica da cena representada..... 209
Figura 118 - Painel azulejar da OTCC – Elias sobe ao céu num carro de fogo. 210
Figura 119 - Elias e os profetas de Baal no Monte Carmelo – Painel azulejar da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Paraíba. 212
Figura 120 - Transfiguração de Cristo 214

Figura 121 - Elias no monte Horeb, 1885 214
Figura 122 - detalhe da cena central – Elias sobre ao céu num carro de fogo 215
Figura 123 - Detalhe para vestimentas dos religiosos carmelitas Elias e Eliseu..... 217
Figura 124 - Ascensão do Profeta Elias, finais do século IV (390-400)..... 218
Figura 125 - Porta lateral inserida após fixação dos azulejos decorativos, lado Evangelho.. 220
Figura 126 - Pormenor da parte inferior da moldura da cena que representa a Virgem da Misericórdia..... 221
Figura 127 - Capela-mor lado do Evangelho, detalhe para cercadura dos painéis..... 221
Figura 128 - Painel azulejar da OTCC – Virgem da Misericórdia..... 222
Figura 129 - Legenda que traz a referência bíblica da cena representada 223
Figura 130 - Indumentária de santos e religiosos carmelitas representados na OTCC 225
Figura 131 - Escudo dos Carmelitas Calçados sobre portada da OTCC 226
Figura 132 - Virgem da Misericórdia, pormenor com destaque para indumentária coroa e escudo..... 226
Figura 133 - Escudos da Ordem dos Carmelitas Calçados e da Ordem dos Carmelitas Descalços..... 227
Figura 134 - Plano celestial..... 229
Figura 135 - Plano terrestre..... 229
Figura 136 - Virgem da Misericórdia, com santos, religiosos, reis, representantes de ordens religiosas e povos díspares 229
Figura 137 - Nossa Senhora Protetora – painel central sob o forro do coro OTCC..... 230
Figura 138 - Transcrição do livro "Memória da Província Carmelitana da Bahia", sobre doação de terra a OPCC 253
Figura 139 - IPHAN – Notificação nº 270, Tombamento da igreja e casa da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. 254
Figura 140 - Livro de Contas, século XVIII pág. 185. AOTCC 255
Figura 141 - Livro de Contas, século XVIII. AOTCC 256
Figura 142 - Livro de Contas, século XVIII pág. 29?. AOTCC 257
Figura 143 - Livro de Contas, século XVIII pág. 29?. AOTCC 258
Figura 144 - Livro de Contas, século XVIII . AOTCC 259
Figura 145 - Livro de Contas, século XVIII . AOTCC 260
Figura 146 - Livro de Contas, século XVIII . AOTCC 261
Figura 147 - Livro de Contas, século XVIII . AOTCC 262
Figura 148 - Estatuto da OTCC de 1915, p14. 263

Figura 149 - Estatuto da OTCC de 1915, p15. 264
Figura 150 - Estatuto da OTCC de 1915, p.16. 265
Figura 151 - Estatuto da OTCC de 1915, p17. 266
Figura 152 - Estatuto da OTCC de 1915, p18. 267
Figura 153 - Estatuto da OTCC de 1915, p19. 268
Figura 154 - Estatuto da OTCC de 1915, p.20. 269
Figura 155 - Estatuto da OTCC de 1915, p.21 270
Figura 156 - Estatuto da OTCC de 1915, p.22. 271
Figura 157 - Estatuto da OTCC de 1915, p.23. 272
Figura 158 - Estatuto da OTCC de 1915, p.24. 273
Figura 159 - Estatuto da OTCC de 1915, p.25. 274
Figura 160 - Estatuto da OTCC de 1915, p.26. 275
Figura 161 - Estatuto da OTCC de 1915, p.27. 276
Figura 162 - Estatuto da OTCC de 1915, p.28 277
Figura 163 - Estatuto da OTCC de 1915, p.29. 278
Figura 164 - Estatuto da OTCC de 1915, p.30. 279
Figura 165 - Estatuto da OTCC de 1915, p.31. 280
Figura 166 - Estatuto da OTCC de 1915, p.32. 281
Figura 167 - Estatuto da OTCC de 1915, p.33. 282

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Bens e rendimentos do Convento do Carmo de Cachoeira em 1764 104
Tabela 2 - Bens e rendimentos do Convento do Carmo de Cachoeira em 1797 104
Tabela 3 - Representação sinóptica das etapas da análise de uma obra de arte a partir da metodologia panofskyana 166
Tabela 4 - Temas representados nos painéis azulejares da OTCC 168

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IPAC	-	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural
IPHAN	-	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PCB	-	Província Carmelitana da Bahia
APEB	-	Arquivo Público do Estado da Bahia
AOTCC	-	Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira
OPCS	-	Ordem Primeira do Carmo de Salvador
OTCC	-	Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira
OPCC	-	Ordem Primeira do Carmo de Cachoeira
AT	-	Antigo Testamento
NT	-	Novo Testamento
Cpab	-	Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A - Texto das Sagradas Escrituras no Velho Testamento (AT), Livro de I Reis, capítulos 17-19. 245

ANEXO B - Relato sobre a chegada dos Adornos na região de Cachoeira e descrição de como se deu sua formação.....250

ANEXO C - Descrição de localização de terreno doado aos Carmelitas cachoeiranos pelo capitão João Rodrigues Adorno. 253

ANEXO D - Notificação do Tombamento da igreja e casa da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. 254

ANEXO E - Livro de contas da OTCC de fins do século XVIII e início do XIX.....255

ANEXO F - Estatuto da OTCC de 1915.....263

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO 22
1.1 O ESTUDO, A PESQUISA E A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO 23

CAPITULO II - ARTE AZULEJAR: DA CRIAÇÃO AO SEU USO NO BRASIL COLONIAL 34
2.1. EVOLUÇÃO DA AZULEJARIA 35
2.2. AZULEJARIA NO IMPÉRIO PORTUGUÊS DO SÉCULO XV AO XVIII 39
2.3. AZULEJARIA COLONIAL BRASILEIRA 46
2.4. ARTE COMO INSTRUMENTO DE EDIFICAÇÃO NO IMPÉRIO PORTUGUÊS 57

CAPITULO III - O CARMELO E A ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA 66
3.1. A ORDEM CARMELITA E SUA HISTÓRIA 67
3.1.1. Inserção da Ordem Carmelitana na Europa – Portugal 73
3.2. A ESPIRITUALIDADE CARMELITANA 75
3.3. INSTALAÇÕES DA ORDEM CARMELITANA NA COLÔNIA BRASILEIRA 85
3.4. A VILA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DO PORTO DA CACHOEIRA DO PARAGUAÇU 91
3.4.1. A chegada dos carmelitas à Vila de Cachoeira: Igreja e Convento do Carmo 100
3.4.2. Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (OTCC) 105

CAPITULO IV - ARTE PÓS TRIDENTINA E O PROGRAMA ICONOGRAFICO E ARTÍSTICO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA 111
4.1. MUDANÇAS ICONOGRÁFICAS PÓS TRENTO 112
4.2. DESCRIÇÃO ESPACIAL DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO 122
4.3. REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO E ARTÍSTICO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA 131

CAPÍTULO V - MÉTODO ICONOGRAFICO PANOFSKYANO E AS ANÁLISES DOS PAINÉIS AZULEJARES DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA 148
5.1 - O ESTUDO DA ICONOGRAFIA: IMAGEM, GESTO, CÓDIGO, DEFINIÇÃO, HISTÓRIA E SUAS APLICAÇÕES NA HISTÓRIA DA ARTE 149
5.1.1. Método panofskiano para análise iconográfica e suas implicações nos estudos da História da Arte 155
5.2. AZULEJOS INSERIDOS NO TEMPLO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA 167
5.2.1. Sacrifico de Isaac 172
5.2.2. Escada de Jacó 175
5.2.3. Jacó na presença de Labão, Raquel e Lia 178
5.2.4. Fuga de Jacó 180
5.2.5. Salomão e a construção do templo de Jerusalém 183
5.2.6. Josué manda para o sol e a lua 186
5.2.7. Visita da Rainha de Sabá 189
5.2.8. Juízo de Salomão 191
5.2.9. Deus aparece em sonho a Salomão 194
5.2.10. Luta de Jacó contra o Senhor 196
5.3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA DOS PAINÉIS AZULEJARES INSERIDOS NA CAPELA-MOR DA OTCC 199
5.3.1. Trasladação de Elias 206
5.3.2. Virgem da Misericórdia 219

CONCLUSÃO 232
PERSPECTIVAS 236
FONTES PRIMÁRIAS 236
REFERÊNCIAS 238
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS 241
ANEXOS 245

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO

I

1.1 O estudo, a pesquisa e a organização do trabalho

O presente trabalho tem como foco a análise iconográfica dos painéis azulejares, inseridos na capela-mor da Ordem Terceira do Carmo da cidade de Cachoeira, Recôncavo baiano. O recorte temporal da pesquisa compreende o momento de construção do referido templo até o momento de inserção dos azulejos, ou seja, de 1700, ano de doação do terreno pelo capitão João Rodrigues Adorno para a construção do templo, a 1745, data de provável fixação dos painéis azulejares.

Dois aspectos justificam esta proposta: o primeiro diz respeito à projeção alcançada por esta unidade religiosa, durante os séculos XVII, XVIII e início do XIX, como importante centro de devoção na vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu, inserida no Recôncavo baiano e na Capitania da Bahia, e o seguinte é o excelente acervo de azulejos que a igreja possui, cuja grandiosidade e expressividade lhe reservaram um lugar cativo no quadro dos conjuntos de azulejos coloniais mais importantes do Brasil.

O Recôncavo baiano é uma região rica em acervos artísticos do Período Colonial, especialmente no que tange à arte sacra e religiosa. A arquitetura, os paramentos litúrgicos, as pinturas, os retábulos e os painéis de azulejos existentes nos templos cachoeiranos são registros de memórias, gostos estéticos e estilos artísticos que manifestam parte de um passado relevante (não só da cidade, mas do país). De acordo com o historiador Carlos Ott e o engenheiro J. M. dos Santos Simões, a região do recôncavo possui alguns dos conjuntos azulejares mais exuberantes do país e as igrejas do Conjunto do Carmo de Cachoeira detém uma parte importante desse legado.

Ainda de acordo com J. M. dos Santos Simões (1965, p. 53-54), é na Baía de Todos os Santos e no Recôncavo baiano que se encontra o maior número de exemplares artísticos dos tempos do domínio lusitano, quando a cidade do São Salvador era a capital da colônia. Na opinião do autor, existe uma deficiência de estudos sobre a azulejaria no Brasil, sobretudo, em termos de análise iconográfica. Grande parte dos trabalhos de pesquisa se ocupa do registro e da documentação dos conjuntos de azulejos americano-portugueses, porém, sem ir muito além das abordagens centradas em sua função decorativa. A maioria dos historiadores da arte e da arquitetura considera o azulejo como objeto ornamental, sem levar, muitas vezes, em conta sua função retórica e persuasiva – características da produção artística desenvolvida na Época Moderna.

A situação acima descrita gera uma lacuna no campo da História da Arte brasileira que necessita ser sanada. Nesse sentido, o presente trabalho, que recusa manter-se fechado à dimensão ornamental da azulejaria religiosa, poderá contribuir para a ampliação do quadro de estudos sobre as realizações artísticas brasileiras e a sociedade colonial americana portuguesa, atuando diretamente no avanço das pesquisas sobre a arte azulejar portuguesa na Bahia.

Em geral, os estudiosos de referência da azulejaria se debruçam apenas sobre a arte azulejar (o período de fixação, exuberância, técnicas produtivas e função ornamental de azulejos presentes em Portugal e na América Portuguesa) Tais como João Pereira Dias, Silvanizio Pinheiro, Mário Barata, Carlos Ott, J. M. dos Santos Simões, José Méco Vitor Serrão, dentre outros.[1] Poucos são aqueles que investem na verticalização dos estudos sobre os programas iconográficos, análises iconográficas e iconológicas dos painéis de azulejos, bem como sobre o poder de persuasão e a retórica das representações figurativas contidas em tais obras, as quais, em determinadas fases da historiografia do catolicismo, foram indispensáveis nos processos de doutrinação dos fiéis e de evangelização dos pagãos.

Em terras da colônia brasileira, a Igreja Católica, atuando junto ao ilimitado poder do rei, ora corroborando, ora contradizendo, desempenhou importante papel na formação da cultura brasileira, a ponto de se tornar o principal irradiador de arte e cultura da nação. Basta observar aquelas cidades que mantém preservada a arquitetura originada no Período Colonial e, mais precisamente, a quantidade e exuberância das edificações religiosas para constatar a importância da Igreja Católica no sistema colonial.

Aqui, diversos grupos religiosos vindos da Europa se ocuparam das tarefas de evangelizar e civilizar aqueles que residiam na colônia, já a direção assumida pela Coroa portuguesa, que tinha seus interesses voltados basicamente para a exploração das riquezas da terra. Por isso, a relação da Igreja com a Coroa foi complexa, uma vez que o Clero, segundo Dora Monteiro e Silva de Alcântara (1995, p. 87), era incorporado ao funcionalismo público, no qual os padres recebiam salários pagos pela Fazenda Real. A existência do sistema chamado padroado permitia que o poder civil indicasse titulares para as dioceses e outros cargos, incluindo nas colônias, ficando evidente, desta forma, que, em terras brasileiras, a atuação do Clero não assumiu um caráter linear.

[1] Vale destacar ainda que os estudiosos que se debruçaram sobre os conjuntos azulejares baiano estudaram, em sua grande maioria, conjuntos da cidade do São Salvador, como fez Carlos Ott, cujo estudo foi publicado em 1943 na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (S.P.H.A.N.); Silvanízio Pinheiro que publicou sua pesquisa também na Revista do S. P. H. A. N., em 1951; Frei Pedro Sinzig que publicou seu estudo na Revista do Instituto Histórico e Geográfico em 1953; e João Pereira Dias que publicou um artigo em 1954 na Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes em Lisboa.

Dentro da própria Igreja, não havia uma uniformidade nas concepções sobre as ações missionárias no Novo Mundo. Os jesuítas, por exemplo, num primeiro momento, tentaram desvincular a cristianização da política e da cultura ocidental, se opondo às intenções políticas da Coroa. Assim, empenharam-se na introdução da cultura ocidental, pretendendo, desse modo, que os nativos pudessem ser reconhecidos como cristãos. Não tardou para que essa ação missionária deixasse de ser bem aceita, implicando na disposição da aculturação dos índios a serviço da empresa colonial.

Com efeito, a presença da Igreja influenciou, de forma decisiva, a configuração do perfil da sociedade colonial brasileira, uma vez que a vida espiritual era um importante fator de sociabilidade do período. Eis a razão para que grupos religiosos, tais como os Jesuítas, Franciscanos, Beneditinos, Carmelitas e os já extintos Mercedários, tenham se estabelecido no Novo Mundo, a partir do século XVI e início do XVII. As ordens religiosas determinaram os limites dos núcleos citadinos e criaram uma trama urbana, a partir de uma rede de edifícios, os quais, até pouco tempo, dominavam as cidades.

A vida desses grupos era regida pelos dias santificados e pelas festas religiosas, que, partindo do batismo, passavam pelos sacramentos e iam até o campo-santo. Alguns autores, como Alcântara (1995) e Tirapeli (2005), pontuam que essas ordens possuíam funções especificas na sociedade colonial: eram responsáveis pela educação e organização da sociedade, tendo o apoio das Ordens Terceiras, que eram vinculadas a essas ordens como irmandades e paróquias.

Sem dúvida, dentre as ordens religiosas aqui estabelecidas, a Companhia de Jesus foi a que mais contribuiu para o "desenvolvimento" da colônia, até seus membros serem expulsos do território, em 1759, por determinação do Marquês de Pombal. Durante sua permanência, estes religiosos catequizaram os gentios, seduzindo-os em todos os sentidos, inclusive, aprendendo sua língua e outros aspectos de sua cultura para, a partir de então, introduzir, no seio da mesma, a cultura ocidental europeia.

As igrejas e capelas e também conventos são realizações privilegiadas para se perceber o alcance e a profundidade da influência da arte europeia em terras brasileiras, durante o Período Colonial. As diferentes ordens que aqui se instalaram foram responsáveis pelo aparecimento de construções dotadas de particularidades estilísticas, tanto em termos estruturais quanto ornamentais, o que levou Germain Bazin (1956) a considerar a existência de "escolas". Os Jesuítas, por exemplo, introduziram aqui o estilo maneirista, em sua versão mais sincera, enquanto as demais ordens fizeram uso de outras referências artísticas em seus edifícios, estes que, pela qualidade do tratamento artístico e também pelas dimensões

adotadas, os ajudaram a se destacar no cenário local, à época, caracterizado por disputas entre terceiros e irmandades.

Por apresentarem como exemplo direto a produção da metrópole, as edificações religiosas da colônia brasileira abrigam relevantes conjuntos de azulejos e também a parcela mais significativa do acervo existente no Brasil. Deve-se dizer que, no campo brasileiro da construção civil, o uso de obras azulejares foi limitado, não alcançando, assim, a situação de ampla absorção, registrada no contexto português.

A difusão do gosto pelo uso de azulejos na colônia brasileira foi favorecida pela ocorrência de alguns fatores importantes, incluindo a falta de crítica à arte "menor" da pintura dos padrões propostos e as condições climáticas locais, ligadas à umidade e ao calor, que juntos fizeram com que o Brasil se tornasse um importante mercado consumidor e, ao mesmo tempo, fornecedor de matéria-prima.

Os conjuntos azulejares, registrados no território brasileiro, oferecem inúmeras possibilidades de leitura e interpretação, evidenciando o caráter polissêmico de sua ocorrência. Curiosamente, as investidas até então realizadas alcançaram um mesmo entendimento: o da arte azulejar brasileira como uma produção de alto valor estético e também simbólico. A análise que aqui será empreendida perseguirá a mesma conclusão, porém, tentará alcançá-la pelo estudo individualizado dos azulejos da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, relacionando seu aparecimento com a efervescência religiosa que caracterizou o período e que fez amplo uso de ideias como persuasão e a retórica. Cabem aqui alguns esclarecimentos sobre estes conceitos.

No Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa (1988), a palavra "retórica" é apresentada como a arte de discursar ou de redigir discursos; oratória; conjunto de regras relativo a essa arte; excesso de enfeites num discurso. No campo da arte, um dos melhores sentidos para a palavra é apresentado por Argan (2004), quando discorre sobre a influência do pensamento aristotélico na concepção da arte do período barroco. Em seus estudos, empenha-se na análise do valor da persuasão e da técnica de persuadir, com o intuito de compreender a finalidade da produção artística do século XVII.

De acordo com Argan (2004), quando o tema *ut pictura poësis* ressurgiu em fins do século XVI, a orientação humanista já havia desaparecido. Nesse contexto, "o binômio pintura-poesia se transformou no binômio pintura-eloquência" e a arte passou a ser "uma técnica da persuasão que deve levar em conta não só as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público a que se dirige". O artista, segundo o autor, quer suscitar maravilha, ou seja, quer provocar reações sentimentais. Ressalta-se que a teoria

dos afetos – registrada no segundo livro da *Retórica* de Aristóteles – passa a ser elemento essencial na concepção da arte como comunicação (ARGAN, 2004, p. 34-35).

Para Argan (2004), "a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão". Naturalmente, o êxito desse método dependeu da correspondência ou estreita relação entre a aplicação da técnica de persuadir – própria do artista – e a recepção (observação, interpretação e sensação) do público que se deixava persuadir. Não obstante, conforme explicita o autor:

> A arte barroca é certamente a que, pela primeira vez, se deu conta daquilo que, na *Retórica,* é definido como "o destino diverso dos Estados"; e, assim como acontece na oração, ela se dirige ora às classes mais cultas, ora às mais humildes, sem, por isso, baixar de tom. Aliás, o artista se vangloria justamente disto: de saber despertar os mais diferentes afetos e de formar com eles um coro harmônico e polifônico, no qual ele assume a condução do *a solo*. Essa arte tende, por fim, a criar o cenário da vida da época, especialmente da vida social; e, se exalta ideais religiosos ou morais, é porque sabe que eles formam o fundo, e não o escopo nem o objetivo, da vida social, atravessada pela complexa relatividade da prática. (ARGAN, 2004, p. 38)

O ilusionismo espacial seiscentista não possui as mesmas características do século XVI, que fazia uso da perspectiva para aumentar ilusoriamente o espaço. Por exemplo, a ilusão arquitetônica em igrejas engrandece um objeto pequeno, criando uma ilusão psicológica, uma persuasão. A consequência da persuasão na arquitetura é a mudança do sistema formal fechado para o aberto, o que, "em termos de "retórica", é a passagem da demonstração para a argumentação, ao discurso" (ARGAN, 2004, p. 43). Argan (2004) admite ser o barroco "uma reação à filosofia da Ideia e ao neoplatonismo maneirista, sendo as duas grandes fontes de seu pensamento estético a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles" [2]. No caso da Poética, o autor ressalta a questão da verossimilhança, enquanto, no caso da Retórica, põe em relevo a técnica da persuasão.

"O princípio *ut pictura poësis,* fundamentalmente válido para todas as poéticas barrocas, implica a questão essencial da verossimilhança e envolve todo o problema da atividade produtora de imagens e da discriminação entre imagens úteis e nocivas" (ARGAN, 2004, p. 67). Contudo, Argan adverte que essa distinção já não está ligada à conformidade ou não das imagens a determinados preceitos morais, mas ao processo de sua produção: "são úteis as que foram produzidas por meio do processo da verossimilhança; e nocivas as

[2] A Retórica, na visão de Aristóteles, se divide em três gêneros: deliberativo, judicial e demonstrativo. Conforme explica Argan (2004, p. 70), "o gênero que encontra a sua expressão na arte do século XVII é o demonstrativo, que considera o presente como ponto de encontro entre a experiência do passado e a perspectiva do futuro".

produzidas pela arbitrária fantasia. “A imaginação séria tem um fundamento na memória, sendo a experiência histórica a sua premissa” (ARGAN, 2004, p. 68).

Nas últimas décadas, a historiografia vem oferecendo especial atenção aos estudos que versam sobre a acepção simbólica e retórica da arte, sem dissociá-la da cultura na qual está inserida e da qual decorre. Trata-se de um modo de entender o fenômeno artístico, que se alinha ao pensamento de autores, como Argan e João Adolfo Hansen. Este último, a propósito, nos oferece a seguinte consideração:

> A representação artística dos valores desse corpo místico é um saber-fazer especificado como uma arte retórica, ordenada em preceitos técnicos. Os mesmos são aplicados com conhecimento das ações de uso, como uma arte prudencial que evidencia hábitos do entendimento prático, numa íntima fusão de teologia, política, ética e retórica. (HANSEN, 2005, p. 189)

Ao escrever sobre essa cultura, que sai do centro para as extremidades, porém, concentrando sua atenção na “política de Estado”, Hansen (2005) empreende uma reconstrução dos regimes, ressaltando que estes eram regimes retóricos, interpretados pela teologia política da “razão de Estado” católico contra as heresias. A ideia seiscentista nuclear era a de que a forma artística eficaz era aquela que agradava, persuadia e ensinava o destinatário. Em geral, o padrão de hierarquia, organizada nas representações, surgiu subordinado a um efeito geral de persuasão do destinatário, constituído como um tipo a ser persuadido de que é autêntico, de forma que autorizava e fundamentava o que era mentalizado pelas representações.

A “razão de Estado” afirmava que a primeira virtude dos súditos era a obediência, sendo a desigualdade intitulada e sacramentada pelo pacto de sujeição. Catolicamente, a função do Estado era garantir a organização da coisa pública de modo ideal, no qual o príncipe estava acima da lei, ou seja, não podia receber ordens, mas estava subordinado, devido à força de direção. Por esta razão, enquanto o rei controlava o corpo político do reino, a Igreja guiava as almas do reino nos assuntos espirituais. Em Portugal e na América portuguesa, o conceito de “política” nas artes fora definido no século XVII como técnica que garantia a segurança do reino/República, sendo sua última obrigação cuidar da concórdia interna do reino para garantir o “bem comum” e a paz.

> A representação seiscentista que hoje classificamos como “barroco” resulta de processos de integração subordinante. Como representação guiada pela prudência, que se ilumina do “verbo interior” da alma quando pesquisa o desenho interno na proporção das artes, ela pode levar a equívocos de

> interpretação, como o de uma liberdade do artista ou de um excesso irracional e sem controle dos efeitos. (HANSEN, 2005, p. 189)

Em relação à arte nos recintos religiosos, sabe-se que as imagens eram usadas em consonância com as determinações da Igreja para evangelização dos povos. As ordens religiosas usavam diversas cenas religiosas históricas para retratar e reforçar a fé cristã, convencidos de que o contato com tais imagens era capaz de resolver grande parte dos problemas de comunicação entre a Igreja e a comunidade. As imagens, nesse contexto, serviam para propagar a fé e instruir os súditos.

Segundo Geraldo Dias (2001), a religião leva o homem a uma relação com o divino e a arte, através da simbólica, pretende conduzi-lo para fora de si, do mundo real, para que, assim, se relacione com um mundo de fantasia, de sonho e ideal. Porém, o peso da realidade e da materialidade o impede de chegar. O mesmo autor afirma que "a arte da simbologia é, então, algo divino e, tal como a beleza, é o "esplendor da verdade", como diria Platão". Considera ainda que a religiosidade busca levar o homem ao mundo de Deus, religiosidade que vem antes da própria religião, uma vez que é algo espontâneo no individuo e particular, mas que, junto a outros indivíduos, dentro de uma sociedade, forma a religião. Desse modo, pode-se dizer que religiosidade é um sentimento comum a todos, surge do temor e admiração ao numinoso, sendo natural ou mesmo sobrenatural. A religiosidade como expressão do sagrado passa a existir do sentimento íntimo do homem, no qual "o sagrado é o mistério e o religioso instituído e socialmente organizado" (DIAS, 2001, p. 18-23).

Enquanto instituição hierarquizada, a Igreja Católica atuou diretamente na subordinação dos fiéis aos seus códigos normativos (doutrinas, leis e cerimônias), fazendo uso da retórica, persuasão e da simbólica para instruir seus súditos nos seus preceitos e, assim, reger sua vida espiritual, política, social e econômica. Argan (2004) pondera que a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão. E continua: "a demonstração de uma verdade é igual para todos, os modos de comportamento são muitos, e é necessário fazê-los convergir para um só fim" (ARGAN, 2004, p. 37). Com tal intuito, a tarefa missionária da Igreja (preocupada em combater heresias e evangelizar povos) se estendeu através da propaganda, não apenas demonstrando, mas persuadindo.

É importante ressaltar que Argan, mesmo demonstrando que a Igreja e o Estado se utilizavam da arte para fins de propaganda e persuasão, não defende a ideia de ser o barroco apenas instrumento político e religioso para manipular costumes e opiniões. Para o autor,

como já dito, a arte é uma técnica de persuasão, implicando numa relação aberta, de caráter bilateral.

Segundo José Antônio Maravall (1997), a Igreja utilizava as imagens para garantir uma submissão dos vassalos, ou seja, mostrava aos mesmos como deveriam se portar, perante uma sociedade regida pela religião, que detinha poderes em todas as esferas da vida em sociedade (político, econômico, social e religioso). Era, com efeito, uma política de ação sobre os homens, na qual a política governamental desempenhava importante papel na mentalidade do homem, papel que dialogava com o racionalismo e, principalmente, com a prudência que se fazia necessária para ser um bom servo, o que era importantíssimo para a dominação colonial.

Sob constante vigilância do poder real, a Igreja transitava pelas áreas administrativas e governamentais, sem descuidar dos assuntos espirituais, que, nesse período, regiam a vida religiosa e também social. Aquele que não estava de acordo com as imposições da Igreja era considerado herege, sendo excluído da sociedade e passando a sofrer castigos e perseguições.

As imagens traziam uma conservação dos dogmas da Igreja, potencializando a conservação da tradição eclesiástica. José Aldazabal (1997, p. 42-48) comenta que a arte sacra adotada pela Igreja é a "expressão" da fé cristã e a representação da "História da Salvação". Para este autor, a Igreja, ainda em nossos dias, utiliza a imagem como instrumento pedagógico para ilustrar e visualizar a palavra, possuindo um valor humano e de linguagem eficaz.

As imagens sagradas, destinadas aos templos, faziam parte de um conjunto não apenas ornamental, mas também simbólico. Por isso, seus temas variavam de acordo com as ordens religiosas e suas necessidades evangelizadoras. É preciso dizer, no entanto, que a utilização das imagens como instrumento pedagógico, no espaço sagrado, possui linguagem própria, tanto visual quanto simbólica, o que ajudava na celebração, sendo mediadora da presença e da comunhão com o Divino. Mas a imagem não é um elemento isolado, se relacionando com a palavra, a oração, a liturgia, o canto, a música e a arquitetura.

> Imagen y palabra no se excluyen, sino que se completan y se interpretan mutuamente. La imagen, a través de la percepción visual, da fuerza al mesaje de la palabra. La palabra (oraciones, lecturas, canto), a través de la percepción auditiva, da sentido a la imagen y la dirige a su realidad última. (ALDAZABAL, 1997, p. 45) [3]

[3] Imagem e palavra não são mutuamente excludentes, mas complementares e mutuamente um interpreta ao outro. A imagem através da percepção visual dá força para mensagem através da palavra. A palavra (orações,

As artes e os símbolos nela representados desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da sociedade seiscentista, esta marcada pela hierarquização e pelo domínio dos preceitos religiosos. Interessada em evangelizar e combater heresias, a Igreja fez amplo uso da arte como meio de persuadir o espectador, de modo a demonstrar que qualquer pessoa pode ter uma vida santa e reta, cumprindo os deveres sociais.

As breves explanações até aqui realizadas acerca dos estudos azulejares, do caráter retórico e persuasivo da arte e ainda do papel desta no processo de doutrinação e evangelização, promovido pela Igreja Católica, buscaram clarificar o alcance desta pesquisa. Embora centrada na análise iconográfica dos painéis existentes na capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, o estudo contemplou aspectos iconológicos, quando úteis para melhor compreensão, visando entender o programa iconográfico, o discurso retórico e a função da arte azulejar nos recintos religiosos do Período Colonial. Nosso interesse esteve voltado para a compreensão do significado religioso, ou da mensagem cristã, expressa nos painéis analisados, esperando, com isso, mostrar que a arte azulejar colonial não atendia apenas a finalidades decorativas, mas que, para além dessa função, exercia papel evangelizador e devocional, constituindo um eficiente instrumento de persuasão.

Por reconhecermos o valor e a importância da talha dourada e das pinturas presentes na igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, a abordagem empreendida, em termos iconográficos, envolveu todas as realizações artísticas presentes no referido espaço, mas sem se distanciar daquela que constitui o tema fundamental, no caso, a azulejaria figurativa. Queremos dizer com isso que a análise dos painéis levou em conta sua integração às demais formas de arte registradas no âmbito do referido templo.

Para o desenvolvimento da análise iconográfica, fizemos uso da metodologia de Erwin Panofsky, que define a iconografia como o ramo da história que estuda o tema ou a mensagem de uma ou mais obras de arte, contrapondo com a sua forma. O autor distingue três níveis de leitura das imagens. O primeiro nível é o tema primário ou natural, dividido em factual e expressional, que é a apreensão das formas puras; certas configurações de linha, cor, entre outros. Todas as formas que são "reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais, podem ser chamadas de mundo dos motivos artísticos" (PANOFSKY, 2007, p. 50), constituindo uma descrição pré-iconográfica. O segundo nível é o tema secundário ou

---

leituras, cânticos), através da percepção auditiva, dá sentido à imagem e direciona-o para a sua realidade final. (Tradução nossa).

convencional, ligando os motivos artísticos às combinações[4] de assuntos e conceitos. "A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por 'iconografia'" (PANOFSKY, 2007, p. 51). O terceiro nível é caracterizado pela leitura do conteúdo intrínseco que, para Panofsky, "é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificadas por uma personalidade e condensadas numa obra" (PANOFSKY, 2007, p. 52).

Tais princípios não se manifestam explicitamente e, por isso, são esclarecidos através dos "métodos de composição" ou da "significação iconográfica". O método de composição seria a forma por meio da qual são representados alguns personagens. Por exemplo, nos séculos XIV e XV, a Natividade tradicional, na qual a Virgem Maria era representada numa cama ou num canapé, aos moldes burgueses, foi, aos poucos, substituída por outra, que mostrava a Virgem ajoelhada, adorando o Menino. Pensando na composição, essa mudança significa a substituição do esquema triangular para o retangular. No que diz respeito à significação iconográfica, a mudança representa o surgimento de uma nova atitude emocional. Para Panofsky (2007, p. 52), ao concebermos as formas puras, motivos, imagens, histórias e alegorias como manifestações de princípios – tanto básicos quanto gerais – estamos interpretando os valores "simbólicos" das imagens.

O estudo aqui desenvolvido está estruturado em quatro capítulos, nos quais abordamos de forma cronológica o desenvolvimento azulejar e a história da Ordem Carmelitana e sua iconografia, bem como abordamos acerca do estudo da iconografia como método para análise da obra de arte.

O primeiro capítulo está dividido em quatro sub-tópicos, nos quais tratamos da evolução da azulejaria, desde o principio do uso do barro, a utilização dos ladrilhos como impermeabilizante até seu uso ornamental, carregando em si um sistema comunicativo. Tratamos do desenvolvimento técnico e da abrangência que o azulejo ganhou em Portugal e na colônia brasileira, bem como seus usos, entendendo ser as representações iconográficas azulejares um importante instrumento pedagógico de edificação no Império Português.

No segundo capítulo, abordamos a vida eremítica no Monte Carmelo, desde seus primórdios com Elias, que se dedicou a viver solitária em oração, até a formação de uma Ordem religiosa vinculada a Igreja, que foi dedicada a Virgem Maria, e que tinha como base de sua espiritualidade a vida eremítica de Elias e vida de dedicação da Madona; durante as

[4] A combinação de imagens seria o que os antigos teóricos de arte chamariam de "invenzioni" e que nós denominamos histórias e alegorias.

Cruzadas nos século X e XI, vê-se expandir chegando a Europa. Mas é na Espanha quinhentista, já no período Moderno, que Teresa D'Ávila, junto com João da Cruz, monges carmelitanos propõe uma reforma na Ordem, a qual se fragmenta em calçados e descalços. É também no século XVI que chegam os primeiros carmelitas à colônia brasileira, na Capitania de Pernambuco. Em pouco tempo, a Ordem Carmelitana espalhou-se pelo território da colônia, chegando logo à Bahia e Rio de Janeiro. Ainda no século XVII, a Ordem já se fazia presente na Vila de Cachoeira, que recebeu do Capitão João Rodrigues Adorno um terreno para sua construção. Neste mesmo século, já havia uma irmandade de leigos carmelitanos, denominada de Ordem Terceira, também recebeu terras do Capitão João Rodrigues para construção de sua sede.

No terceiro capítulo tratamos das mudanças iconográficas após o Concílio realizado na cidade de Trento, Itália, convocado pelo papa Paulo III, durante a Reforma da Igreja Católica, que vivia uma divisão na Europa devido a Reforma Protestante. O concílio teve início em 1545 e, término, em 1563. Neste capítulo, abordamos as mudanças provocadas na arte, sobretudo, na arte religiosa, que culminaram em representações com maior decoro. Como parte das mudanças, foi instituído que os santos não deviam ser adorados e sim valorizados pelo que representavam. Buscava-se, assim, resgatar os preceitos medievais. Também neste capítulo nos ocupamos da descrição de todo o conjunto carmelitano em Cachoeira, que engloba igreja da Ordem Primeira e seu Convento e Igreja da Ordem Terceira e suas dependências, bem como de todo o repertório iconográfico e artístico presente na Ordem Terceira.

No último capítulo, fazemos um estudo da iconografia enquanto imagem, gesto, código, bem como suas definições e aplicações na História da Arte. Discorremos sobre o método panofskyano e suas implicações para análise iconográfica, assim como sobre sua influência no estudo da História da Arte, entendendo ser este o melhor método para análise iconográfica dos painéis azulejares. Aliás, fizemos uma breve descrição iconográfica dos painéis situados na nave da capela que trazem representações de cenas bíblicas do Antigo Testamento, relacionadas à vida de Jacó e Salomão, que fazem parte da genealogia de Cristo.

Devemos pontuar que nossas análises iconográficas se restringiram a dois painéis da capela-mor que trazem a temática da Virgem da Misericórdia e a Transladação de Elias. Não foi possível a análise dos outros dois painéis, localizados no referido espaço, devido à precariedade dos painéis e também à ausência de fontes primárias e secundárias acerca da construção do edifício e das próprias obras, que constituem o centro de nosso interesse.

ARTE AZULEJAR:

DA CRIAÇÃO AO SEU USO NO BRASIL COLONIAL

CAPÍTULO

II

2.1. Evolução da azulejaria

Embora a origem dos azulejos esteja na cerâmica, relações entre estes elementos são praticamente inexistentes, sobretudo, se consideradas as funções diferenciadas que apresentam. Enquanto a cerâmica possui funções estruturais, podendo ter sua superfície decorada, os azulejos, surgidos posteriormente, foram empregados (e ainda são) nos revestimentos, com fins de acabamento ou decoração, sendo totalmente destituídos de funções estruturais.

No desenvolvimento das tendências da produção dos ornatos azulejares, registra-se a profunda influência de dois grandes centros mulçumanos, no caso, Andaluzia e Pérsia. Este último, particularmente, assumiu um papel relevante na disseminação e renovação de tendências, devido sua localização geográfica privilegiada, situada na rota da seda, nas vias do comércio do Extremo Oriente, o que favorecia o contato com os produtos cerâmicos e técnicas de produção de procedência chinesa. A propósito, como ressalta José Meco (1995, p. 21), a cerâmica chinesa recebeu a denominação de *chinoiseries*, quando da sua introdução no contexto europeu.

Algumas técnicas desenvolvidas no Egito, a partir dos séculos XIII e XIV, a exemplo da "corda seca" (sulcos feitos para separar as cores) (Figuras 1 e 2) e o uso de vidrados de esmalte para obtenção de cores diferenciadas, chegaram como ramificações à Andaluzia, onde participaram do florescimento artístico do Califado de Córdoba e do Reino autônomo de Granada.

Figura 1 - Sala de Dom Sebastião, Palácio de Sintra, Portugal

Figura 2 - Sala das Pegas, Palácio de Sintra, Portugal.

Azulejos em corda-seca
Fonte: http://pnsintra.imc-ip.pt/pt-PT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx

Meco (1995, p. 24) explica que, em casos mais elaborados, os ornatos mais entrantes eram preenchidos com englobes[5], passando a ter o contraste de duas cores diferenciadas. Esta forma de decoração é chamada de "embutida" e chegou ao seu auge na Inglaterra com técnicas rudimentares, em especial, nos azulejos figurativos que tinham desenho gravado ou "esgrafitado" [6] na face. Tais traços caracterizam o estágio inicial da arte azulejar no contexto europeu.

Durante o Renascimento, a produção de azulejos conheceu uma nova linguagem, a técnica da faiança[7], largamente difundida na Itália, mais precisamente na Toscana, e que contribuiu diretamente para o refinamento da expressão escultórica e variação das cores empregadas. A faiança também trouxe como inovação o uso dos esmaltes estaníferos (Figura 3), que, ao permitirem a vitrificação da peça já na segunda cozedura, revolucionaram o modo tradicional de realização da pintura. Com efeito, a técnica da faiança constituiu a primeira grande contribuição da Europa para a produção do material cerâmico, permitindo que este assumisse uma qualidade próxima à da porcelana chinesa, esta que, até as navegações portuguesas pelo Índico, a partir de 1500, costumava chegar, em pequenas quantidades, aos países europeus, onde eram vendidas a preços elevados.

Figura 3 - Igreja de São Roque, Francisco de Matos, Lisboa 1584.

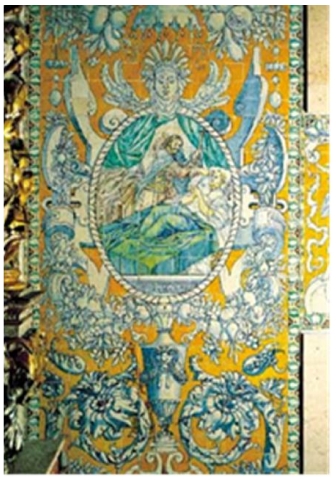


Foto: Vitor Franco

[5] Trata-se de mistura de argila líquida, óxidos e outros componentes, que pode ser aplicada em uma peça antes da esmaltação. É utilizada em peças cruas (ponto de couro), mas pode também, de acordo com alguns ceramistas, ser aplicada em peças biscoitadas.

[6] Técnica de origem persa que consiste em raspar a superfície vidrada de azulejos lisos, depois de cozidos e aplicados.

[7] Trata-se da aplicação de esmalte branco opaco, com óxido de estanho sobre a superfície do barro, permitindo a aplicação a pincel de pintura decorativa, no qual os pigmentos, obtidos a partir de óxidos metálicos, ficam incorporados no esmalte estanífero, durante o processo de fusão, operado na cozedura das peças.

O desenvolvimento da azulejaria na Europa assumiu múltiplias direções, apresentando características técnicas, formais e decorativas que variavam de país a país. As variações também marcam as denominações que foram dadas a tal realização. Na Alemanha, por exemplo, foi adotado o termo *kacheln*, ao invés de *fliesen* = *azulejo*, que se popularizou junto a outros países.

Embora conseguindo ingressar no conjunto de produções artísticas de diversos países europeus, a firmação produtiva do azulejo se deu na Andaluzia, onde ganhou nova perspectiva com o uso parietal, diferenciando daquela finalidade que praticamente dominou o uso do azulejo no contexto europeu: a aplicação pavimentar.

Ainda sobre o percurso histórico da arte azulejar na Europa, a Península Ibérica e Marrocos receberam a experiência e a técnica dos azulejos decorativos persas através de Granada. Como parte desse movimento de importação de ideias e produtos, o termo persa passou ao árabe: *alzulaycha*, ou *zuléija*, que significa ladrilho polido, deu origem à palavra azulejo, comum ao castelhano e ao português, tendo ainda a variação *zellij*, segundo Meco (1995, p. 24), usado em Marrocos.

No século XV e primeira metade do seguinte, Granada passou a se ocupar da exportação de sua produção para Portugal, Itália e França, ajudando a dinamizar o processo de difusão da arte azulejar em terras europeias (Figuras 4 e 5).

Figura 4 - Azulejos alicatados: Sala das Sereias e Sala Árabe, Palácio de Sintra, Portugal.

Figura 5 - Azulejos alicatados: Sala das Sereias e Sala Árabe, Palácio de Sintra, Portugal.

Fonte: http://pnsintra.imc-ip.pt/pt-PT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx

Meco (1995, p. 25) comenta a respeito da possibilidade da produção de azulejos decorados com a técnica da “corda seca” ter sido iniciada em Granada, que, até o ano de 1942, foi um reino islâmico independente. Esta produção teria recebido, em seguida, importantes acréscimos em Sevilha e Toledo, apesar de sua produção modesta, no período.

O incremento dado à produção seriada dos azulejos – antes decorados com técnica da “corda seca” e que, após 1500, passaram a fazer uso da nova técnica da “aresta” ou “cuenca” – possibilitou a intensificação da produção, que se espalhou por Andaluzia e outras partes da Espanha, chegando também a Portugal. A partir daí, surgiram diversas combinações originais, implantando o gosto pelos revestimentos azulejares. Não tardou para que Portugal, como assinala Meco (1995, p. 26), se tornasse o maior produtor e consumidor de azulejos no contexto europeu (Figuras 6 e 7).

Figura 6 - Azulejos em estilo mudéjar

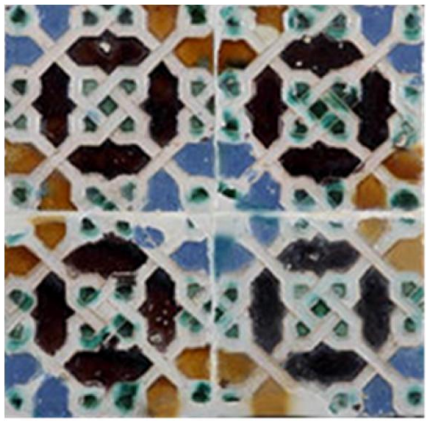


Figura 7 - Azulejos em aresta, Capela Palatina, Palácio de Sintra, Portugal

Fonte: Figura 6 - http://www.viralagenda.com/pt/events/18111/exposicao-azulejo-mudejar
Figura 7 - http://pnsintra.imc-ip.pt/pt-PT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx

A produção dos centros cerâmicos do Ocidente europeu conquistou projeção internacional, na segunda metade do século XVI. Registram-se, a partir desse momento, o surgimento e a evolução das escolas de azulejos, cuja produção experimentou acentuada diversificação, após o século XVII. Estes modelos comuns e perceptíveis, sobretudo, nos centros ibéricos, Sevilha, Talavera de la Reina e Lisboa, também foram responsáveis pela difusão do azulejo em suas colônias, inclusive, naquelas situadas na América Latina.

A azulejaria holandesa se desenvolveu a partir da influência flamenga, com temas do maneirismo ali desenvolvido, que, aos poucos, foram sendo substituídos por motivos isolados, pintados individualmente. Mais tarde, esta produção passou a ser marcada por pequenas e médias composições, realizadas de modo serializado. Mesmo não apresentando uma produção

decorativa ou criativa requintada, a azulejaria holandesa teve uma vasta produção em série, com qualidade técnica introduzida em todo mundo através de seus comerciantes, um movimento de exportação que perdurou até o século XIX.

No caso de Portugal, a produção de azulejos apenas se deu no início da segunda metade do século XVI, em Lisboa, onde se tornou moda e, assim, divulgou o gosto pelo azul e branco. Essa produção apresentava influências do flamengo erudito, o que lhe serviu como elemento de diferenciação em relação à produção espanhola, que, aos poucos, entrou em declínio. A produção portuguesa conheceu um desenvolvimento contínuo, que conduziu a uma hegemonia criativa local, capaz de influenciar outros centros, com exceção de Coimbra, que, no século XVIII, ambientou o aparecimento de uma produção assinada.

Nas colônias portuguesas, a utilização dos azulejos também se fez de forma contínua, porém, sem o florescimento de centros produtores. No século XVI, o azulejo decorativo foi difundido nas Ilhas Atlântica dos Açores e da Madeira e também no Brasil, Cabo Verde e Goa, na Índia.

Com a chegada do século XVII e a consolidação do Barroco como movimento artístico predominante, a produção azulejar atingiu grandes proporções e passou a incorporar e refletir as características próprias desse movimento, chegando, inclusive, a contribuir com a proposta de integração entre as diferentes formas de arte em um único espaço. Parte da azulejaria de caráter barroco abasteceu as Ilhas Atlânticas e o Brasil, que serviu para criar os complexos mais exuberantes do período.

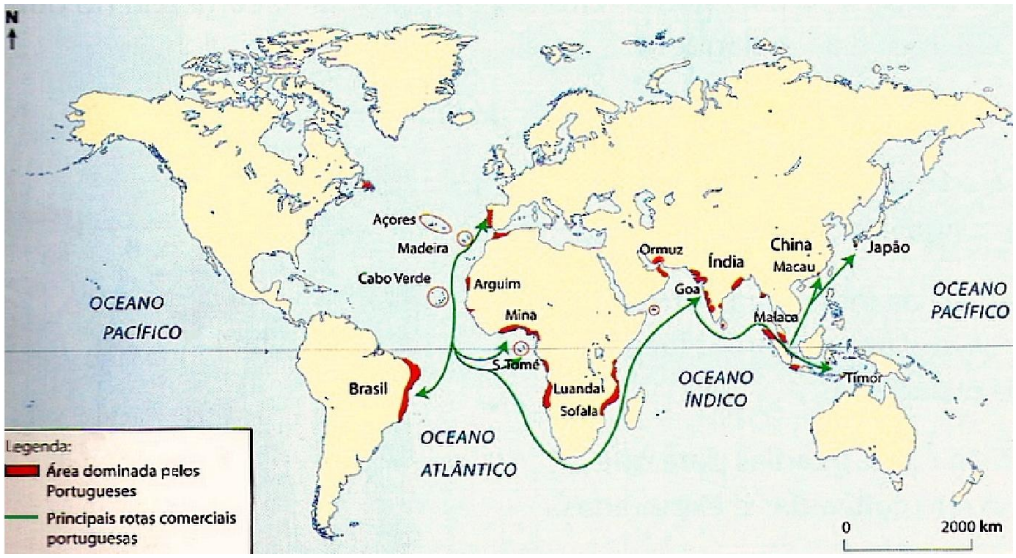
2.2 Azulejaria no Império Português do século XV ao XVIII

Em Portugal, a arte azulejar evoluiu demonstrando extrema afinidade com a arquitetura, onde foi largamente empregada, chegando a ultrapassar a simples função decorativa. Os mais antigos revestimentos cerâmicos portugueses, destinados às edificações, são os pavimentos medievais, que se caracterizam por placas de barro, de variadas formas geométricas.

Durante o século XV, Portugal importou de Valência, na Espanha, para as cidades de Lisboa e Beja pequenos azulejos, alfardons e losetas, com intenção de usá-los em revestimentos pavimentares. Nesse período, já eram empregados motivos figurados, humanos, heráldicos, geométricos, entre outros, que estabeleciam certo distanciamento em relação aos

padrões medievais, que, algumas vezes, lembravam a prática islâmica, com os encaixes junto aos tijolos. No início do século XVI (Figura 8), como menciona João Castel Branco (1995, p. 65-66), o azulejo, nas regiões em que havia sido introduzido, ganhou função decorativa, sem interferência da arquitetura, através da maneira sevilhana de usá-lo.

Figura 8 - Império Português no século XVI



Fonte: http://historiageografiadeportugal.blogspot.com.br/

Quando da reconquista cristã portuguesa no território ibérico, as extensões na azulejaria já haviam se fundado. Contudo, ainda foi possível uma contaminação cultural das influências mudéjares, originárias de Castela. A permanência de Portugal no Marrocos, a partir de 1418, favoreceu a aceitação do azulejo hispano-mourisco, que, em grande parte, era produzido em Sevilha[8]. Esta, aliás, exportava boa parte de sua produção para Portugal e uma quantidade muito limitada para a Itália. Consequentemente, também exportava para o Novo Mundo, uma vez que, com o progresso dos chefes de guerra e dos aventureiros, a Fé Católica se difundiu a partir de cristãos e igrejas, expandindo o mercado consumidor de azulejos, que, tal como escreve Branco (1995, p. 67), caiu de vez no gosto dos povos ibéricos.

Na segunda metade do século XVI, se deu a popularização do gosto pelo azulejo no Flandres, região norte da Bélgica. Neste mesmo período, também se deu o início da influência

[8] D. Manoel I, herdeiro dos reinos de Castela, Leão e Aragão e da Andaluzia, importou milhares de azulejos para seu castelo em Sintra, assim como monarcas, pessoas da nobreza e do alto clero (sendo este um grande consumidor, possuindo em suas igrejas extraordinários exemplos), adotando as matrizes mulçumanas.

do Maneirismo, que entrou por vias flamengas. A Igreja contrarreformista[9], que incentivou o uso de imagens nos espaços religiosos, levou os gravadores flamengos a produzir gravuras, que, depois, eram utilizadas por pintores e escultores, inclusive, por aqueles atuantes em Portugal, onde poucas realizações artísticas tinham raízes locais.

Com o início da produção nacional lusitana de obras em grande escala, as realizações locais passaram a se afastar das matrizes gráficas e a adotar valores pictóricos que se tornaram constantes na azulejaria portuguesa. Em fins do século XVI, se deu o estabelecimento dos motivos ornamentais, que se perpetuariam, na azulejaria das igrejas, no século seguinte. Eram eles, segundo Branco (1995, p. 69-70), o enxaquetado ou caixilho, as composições de brutesco, os arquétipos de tapete, o *grotteschi* aportuguesado, além dos painéis figurados e frontões de altar (Figuras 9, 10, 11, 12 e 13).

Figura 9 - Azulejo enxaquetado, Hospital da Misericórdia em Viana do Castelo.

Figura 10 - Azulejos de "brutesco", Século XVII.

Figura 11 - Azulejo de Tapete, século XVII, Museu Nacional do Azulejo, Portugal.

Fonte: Figura 9 - http://azulejosnaminhaterra.blogspot.com.br/2010/06/painel-azulejo.html
Figura 10 - http://www.conservacao2.com/?p=1255#!prettyPhoto
Figura11 - http://imaginacaoativa.wordpress.com/2009/07/05/azulejos-portugueses-seculo-xvii/

Durante o Antigo Regime, Lisboa se consolidou como o principal centro de criação azulejar, atuando diretamente na difusão desta arte junto à Península e às terras coloniais. Trata-se de uma posição conquistada em meados do século XVI e que lhe foi reservada até o início do Oitocentos. Na segunda metade do XVII, a produção do Porto difundiu-se apenas na região do Vale do Douro, sendo reconhecida pelas composições figurativas. Já Coimbra teve

[9] Reforma Católica realizada para manter os fieis na Igreja, após o Movimento Protestante, realizado por Lutero, a partir de 1517. Em 1545, a Igreja Católica Romana convocou o Concílio de Trento, estabelecendo, entre outras medidas, a retomada do Tribunal do Santo Ofício e a catequese no Novo Mundo.

uma produção mais ampla ao longo do XVIII. Na primeira metade deste século, esta produção se manteve presa aos modelos de Lisboa, com ornatos barrocos, porém, sem alcançar a mesma qualidade. Na segunda metade, como afirma Meco (1998, p. 9), na fase do Rococó, alcançou expressividade e originalidade.

Figura 12 - Azulejo figurado, 1630-1650. Igreja da Assunção da Atalaia

Fonte: http://paredescardoso.blogspot.com.br/2007/11/alegoria-eucarstica.html

Figura 13 - Frontal de Altar, século XVII.

Fonte: http://www.inventarioaevora.com.pt/acessibilidade/roteiro_t1_17.html

Entre 1580 a 1640, Portugal, que se encontrava em poder de um rei que também era rei da Espanha, enfrentava uma séria crise econômica, mas isso não foi impedimento para a realização de seus projetos marítimos de conquista, muito menos para o investimento na dominação de terras inimigas. A crise também afetou a atuação da Igreja que passou a

diminuir suas exigências. Apesar disso, este foi um dos períodos mais prósperos em termos de produções visuais, o que deu grande impulso à arte azulejar. Desse modo, painéis hagiográficos e emblemáticos correspondiam à propaganda da fé cristã, estabelecida pelo movimento contrarreformista. Assim, verifica-se, nesse período, o início de uma seriada articulação de imagens, junto às teorias de santos ou episódios da mitologia cristã, sendo visíveis as raízes eruditas.

No ano de 1640, Portugal se revoltou contra o domínio espanhol e iniciou uma guerra, na qual lutou dentro de suas fronteiras europeias. Também teve que lutar para recuperar seus territórios na África, Brasil e Oriente. O país fez um grande esforço econômico para manter seu estado bélico. A estabilidade econômica foi alcançada apenas, com o termino da guerra, em 1667.

Como dito, a emergência do Barroco fez com que a arte azulejar incorporasse e exprimisse as características mais marcantes deste movimento (Figura 14). Contudo, o desenvolvimento na arquitetura civil foi rápido, enquanto na arquitetura religiosa se mostrou tardio, com padronagem tradicional, de feição maneirista. Já no século XVIII, ganhou um incremento nas articulações mais complexas e variadas: as molduras passaram a ter golfinhos, sereias, carrancas, putti e volutas, sendo alternado com putti segurando cornucópias ou vasos estreitos.

Figura 14 - Painel azulejar barroco em azul, Museu Nacional do Azulejo.

Fonte: http://erikaannunciato.wordpress.com/2013/04/16/lisboaportugal-2/

A policromia também passou a estar ligada às formas barrocas, que se desenvolveram em volutas de folhas de acanto. No início do século XVIII, a ornamentação de folhagens,

ocupando todo o silhar [10], não era apreciada. Somente em 1750, tais motivos se popularizaram, já com novas perspectivas e atualizados através da linguagem do Rococó (Figura 15).

Também é notável uma evolução na padronagem. Ainda no século XVIII, foram utilizadas as figuras avulsas, de inspiração holandesa, sendo, primeiramente, pintadas de azul. Cada azulejo apresenta uma figura independente com temáticas diferentes, sendo esta, como explica Branco (1995, p. 73-74), uma das fases mais espontâneas da história do azulejo português.

Figura 15 - Silhar rococó no jardim do Palácio Nacional de Queluz.

Fonte:http://pl.wikipedia.org/wiki/Azulejo#Epoka_rokoko_do_trz.C4.99sienia_ziemi_w_1755

Meco (1998, p. 09) acrescenta que Lisboa exemplifica o centro onde melhor se desenvolveu essa capacidade de renovação. A exportação da produção lisboeta para o continente e ilhas e suas colônias ajudou a moldar o gosto de utilização desses ornatos, exercendo papel renovador, quando comparado aos demais centros azulejares de diversas regiões. A influência de suas produções se intensificou no século XVIII, quando os valores estéticos, formais, expressão erudita, efeitos e motivos decorativos se tornaram a principal manifestação unificadora da arte de regiões longínquas.

A partir da década de 1680, Portugal passou a experimentar grande estabilidade econômica, em parte proporcionada pelas riquezas vindas do Brasil. Isso teve reflexos imediatos na arquitetura e na decoração, tanto de palácios quanto de igrejas. Já no século

[10] Silhar é o nome que, em construção, se dá à pedra lavrada em formato quadrangular, mormente em quadrados, usada para o revestimento de paredes. São compostos em um único modulo que, em alguns exemplares, possui sombras, simulando incidência de luz, quase imperceptível na padronagem neoclássica.

XVIII, a produção de azulejos em Lisboa conheceu notável aceleramento, devido à enorme quantidade de encomendas provenientes do Brasil.

No caso da decoração rococó, seu estabelecimento no país se deu em torno de 1750 e 1755, influenciando silhares baixos de palácios, resgatando uma belíssima policromia que quase já não era feita desde 1670.

Os registros são uma das curiosidades da manifestação da azulejaria rococó. São constituídos de painéis hagiográficos, colocados desde o início do século XVIII, no exterior dos edifícios, sendo uma possibilidade de prolongamento dos quadros figurativos que representavam santos, estes que, durante o século XVII, eram integrados à padronagem. Essas adesões às manifestações populares se deram após o terremoto de 1755, que causou grandes incêndios, de forma que multiplicaram as imagens de São Marçal, protetor contra os incêndios, e de São Francisco de Borja, padroeiro contra terremotos. Branco (1995, p. 80) escreve que essas aplicações de registros não foram abandonadas, se mantendo presentes também nos séculos seguintes.

Os azulejos pombalinos constituem uma realização importante da evolução da arte azulejar no contexto português (Figura 16). São assim denominados porque surgiram como resultado direto do projeto de reconstrução de Lisboa (arrasada, após a ação de um histórico terremoto), empreendido pelo primeiro ministro do Rei D. João V, o Conde de Oeiras e, depois, Marquês de Pombal. Estes azulejos apresentam cercaduras próprias, típicas da padronagem portuguesa. São silhares de grande impacto decorativo, mesmo se valendo de cores e ornatos discretos. Sua formação é feita através da alternância de azulejos, com decoração radial, ou seja, lembra à estrutura formal da imagem caleidoscópia, apresentam reunião de no mínimo 2x2 podendo ter 4x4 ou 6x6 (PINHEIRO, 2005, p. 138); e outro com decoração em “X”.

Figura 16 - Painél azulejar pombalino, Quinta dos Pianos, Portugal.

Fonte: http://www.geocaching.com/seek/cache_details.aspx?

No Brasil colônia, o Pombalino exerceu influência primeiramente na arquitetura das cidades portuárias, devido ao hábito de importar de Lisboa ornamentos em pedra de lióz para os edifícios de maior importância. Aqui, os ornatos eram usados para o afeiçoamento das fachadas aos complementos do novo estilo. O resultado disso foi um hibridismo que envolveu as novas portadas e cercaduras borromínicas com as fachadas planas da arquitetura luso-brasileira. Posteriormente, chegaram os azulejos com inovações na ocupação de espaços, ampliando, assim, as possibilidades de participação destas realizações na dinâmica do ambiente das edificações.

2.3. Azulejaria colonial brasileira

A maioria dos conjuntos azulejares, registrados no Brasil, está localizada na região Nordeste, primeira região da então colônia a se desenvolver economicamente, em função da produção açucareira. Esta grande concentração também se deve à presença dos portos marítimos na região, que viabilizavam a entrada de produtos e favoreciam sua distribuição entre os núcleos urbanos próximos. Em Minas Gerais, nota-se apenas um caso de aplicação azulejar, ocorrida na Ordem Terceira do Carmo, de Ouro Preto. Para que as igrejas mineiras possuíssem “azulejos”, explica Alcântara (1995, p. 89), os artistas encontraram uma solução bastante peculiar: pintaram sobre madeira, conservando a feição dos painéis azulejares.

No que diz respeito às diferenças identificadas entre a produção azulejar, Alcântara (1995) assinala que estas estão basicamente associadas à hagiografia, registrada no século XVIII. No século anterior, poucos são os exemplos, devido à dominação holandesa (1630 a 1654) na região produtora de açúcar e centro politico-financeiro da colônia. A mesma autora comenta que a aplicação de azulejos, no momento precedente ao século XVII, possui datações hipotéticas. Os exemplares existentes na capela de Nossa Senhora do Amparo, em Olinda, tidos como anteriores a 1630, são vistos como os primeiros azulejos a se filiar a um gênero quinhentista, que foi usado também no século posterior. Outro exemplar relevante, citado por Alcântara (1995), se encontra em Itapuã, na Paraíba, na capela de um engenho. Trata-se de um painel hagiográfico de Nossa Senhora de Guadalupe, possivelmente do início do século XVII.

Após a retirada dos holandeses, em 1645, deu-se a ampliação dos pequenos estabelecimentos religiosos, a exemplo da igreja do Colégio dos Jesuítas, em Salvador, hoje

atual Catedral Basílica de Salvador, que possui azulejos policromados seiscentistas nas capelas laterais, capela-mor, no corredor que leva a sacristia e na própria sacristia. Os colégios jesuítas de Olinda/PE e São Luís/MA também possuem azulejos. O mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, ampliado partir de 1668, também apresenta exemplares significativos, os quais costumam ser estudados como contemporâneos ao surgimento da edificação. Em Salvador, tem-se a capela seiscentista de Nossa Senhora do Monte Serrat, na Península de Itapagipe, revestida com azulejos que iam até a cornija da nave. Hoje, porém, a presença destes azulejos é mais restrita.

Mas a parcela mais significativa da produção azulejar, registrada no Nordeste, é aquela influenciada pelo Barroco, que, em terras da colônia, promoveu o aparecimento, como produção local ou fruto de importações, de diversas manifestações com o qual se relacionavam tanto do ponto de vista formal quanto ideológico. Para Alcântara (1995, p. 94), o Barroco pode ser compreendido como um estilo que surgiu por influência da emoção da descoberta do Novo Mundo e pela Contrarreforma. Também surgiu como uma forma de descomprimir o espaço geométrico do Renascimento. A pintura barroca, em suas profundas características, apresenta-se dramática, dinâmica e senhorial. Na arquitetura, o estilo buscou vazar as paredes e tetos, com perspectivas ilusionistas, para alterar a rigidez do espaço geométrico, nas quais a linguagem simbólica estava submetida à propaganda religiosa da Contrarreforma e das Cortes.

Autores, como Maravall (1997), Argan (2004) e Geraldo Dias (2001), defendem que o Barroco foi muito mais do que uma expressão artística, tendo se firmado como uma forma de vida e sociedade. Em terras da colônia, também se viveu a fantasia barroca, o que conduziu à ampla inserção de figuras representadas nos painéis de azulejos das igrejas locais, uma solução que conheceu grande prestígio nas últimas décadas do século XVII e dominou o seguinte.

Sem dúvida, os franciscanos constituem a ordem religioso que detém o conjunto mais amplo e diversificado de azulejos, reunindo, em suas igrejas e conventos, exemplares em estilo barroco, outros de feição rococó e até mesmo de inspiração neoclássica.

Dos esquemas geométricos, nasceram composições livres, inclusive, azulejos de uma única cor, a exemplo dos azulejos brancos usados em frontais de igrejas. São ilustrativas, nesse sentido, as realizações existentes na igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem e no Convento de São Francisco, ambos em Salvador, Bahia (Figuras 17 e 18). Também nas torres das igrejas aparecem composições expressivas, que vão do uso de cores lisas e xadrez simples ao de composições em ziguezague, como se verifica na Igreja Matriz de Nossa Senhora do

Rosário, da cidade de Cachoeira, Recôncavo baiano, e no Convento de Santo Antônio, em São Francisco do Conde, também no Recôncavo (Figuras 19 e 20).

Figura 17 - Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, Salvador – BA.

Figura 18 - Igreja de São Francisco, Salvador – BA

Fonte: Figura 17 - http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?t=121541
Figura 18 - http://www.igrejas-bahia.com/salvador/saofrancisco/sao-francisco.htm

Figura 19 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira

Figura 20 - Convento de Santo Antônio, São Francisco do Conde – BA.

Fonte: Figura 19 - http://alzirajornalista.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html
Figura 20 - http://www.cidade-brasil.com.br/municipio-sao-francisco-do-conde.html

A extensa produção do século XVII, com as criações seriadas de padrões, geradores dos revestimentos conhecidos como “tapetes”, é associada aos painéis hagiográficos e aos símbolos católicos, que formam composições ornamentais e frontais de altar, possuem caráter ornamental como os das regiões continentais. Meco (1998, p. 10) destaca que, no Brasil, os acessórios decorativos são escassos, sendo mais frequente o uso do padrão de “tapete”,

especialmente em algumas cidades históricas do litoral, como em Salvador/BA, Cairu/BA e Rio de Janeiro/RJ (Figuras 21, 23 e 23).

Figura 21 - Azulejos da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador – BA

Fonte: http://www.matraqueando.com.br/igreja-e-convento-de-sao-francisco-em-salvador-a-obra-maxima-do-barroco-na-bahia

Figura 22 - Igreja de Cairú, painéis de azulejos. Século XVII

Fonte: http://www.morrodesaopaulobrasil.com.br/blog/cairu-400-anos-de-historia/

Figura 23 - Igreja de Nossa Senhora do Outeiro – RJ

Fonte: http://www.todorio.com/rio/gloria/igrejadanossasradagloriadooutеiro

O fim do século XVII foi marcado pela renovação ornamental da azulejaria, tanto em termos de tratamento pictórico quanto temático. O Barroco passou a servir de referência fundamental para a produção de azulejos em Portugal, alcançando sua máxima influência no século XVIII. Segundo Meco (1998), as elaborações figurativas dos mestres barrocos fora de Portugal existem em pequeno número. São poucos os conjuntos, mas com grande importância, como o de Antônio Pereira, que trabalhou na primeira década do século XVIII e possui alguns de seus painéis no Brasil, especificamente no Solar Saldanha e no refeitório do Convento de São Francisco, ambos no Centro Histórico de Salvador. O pintor conhecido como P.M.P. também possui vasta obra azulejar, com exemplares nos silhares do corredor do Convento de Nossa Senhora das Neves, em Olinda, e no Convento de São Francisco, em Salvador, estes últimos datando mais ou menos de 1710-14.

O século XVIII constituiu o momento histórico em que a prática de importação de azulejos de Portugal para o Brasil alcançou sua máxima ocorrência, justamente porque a Metrópole experimentava um grande florescimento da arte azulejar, que lhe permitiu atender a encomendas volumosas, originadas nas colônias. Também, nesse período, a produção azulejar portuguesa experimentou uma grande renovação artística, que, ao colocar a estética barroca numa posição de destaque, impactou produtivamente as realizações de seus núcleos consumidores.

Dentro do Barroco, o chamado Período Joanino teve grande destaque, representando uma alternativa para produzir com rapidez e baixos custos. As oficinas elevaram

significativamente a quantidade de azulejos ornamentais produzidos, alargando, desse modo, a procura dos azulejos pelo público. De acordo com Meco (1998, p. 11), o Brasil reúne os mais belos conjuntos desse período, este fortemente marcado pela articulação entre talha dourada e azulejos figurativos azuis e brancos. A Igreja da Ordem Terceira do Carmo (Figura 24), da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano – que ocupa um lugar central nesta pesquisa – é um dos templos brasileiros que exemplificam a influência do barroco joanino na época colonial.

Figura 24 - Altar-mor OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

No contexto da produção joanina, alguns artistas ganharam projeção, como Valentin Almeida, que possuiu uma oficina de grande prestígio e conseguiu desenvolver uma extensa obra, que inclui exemplares em estilo barroco e também rococó. No Brasil, existem importantes registros de sua produção, como os painéis da Santa Casa de Misericórdia (Salvador/BA), da Ordem Terceira de São Francisco (Salvador/BA), da Igreja de Santo Antônio (Cairú/BA), da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (Rio de Janeiro/RJ) e da Sacristia do Convento de Santo Antônio (Recife/PE) (Figuras 25, 26 e 27). Outras realizações brasileiras são identificadas como sendo de sua autoria, por meio de atribuição,

como aquelas da capela do Santíssimo do Convento do Carmo (Cachoeira/BA), da capela-mor e da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário (Cachoeira/BA) e da Igreja da Misericórdia (Olinda/PE). Todos estes atribuídos a Valentim Almeida são azulejos figurados azuis do período barroco em estilo pombalino e sua produção mais tardia já em estilo rococó.

Figura 25 - Azulejos da nave da Igreja do Convento de Santo Antônio do Recife/PE

Fonte: http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/65845

Figura 26 - Capela do Santíssimo do Convento do Carmo de Cachoeira/BA, Transporte da Arca da Aliança.

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 27 - Capela-mor da Igreja Matriz de Cachoeira/BA, Bodas de Canaã

Fonte: Darlane Senhorinho

No período de vigência dos preceitos estilísticos do Rococó, iniciados por volta do ano de 1750, verifica-se o surgimento de novos artistas, que encontram e complementam o quadro de artistas já em atuação. Nicolau de Freitas foi um dos mais atuantes do período, porém, sem registros de obras de sua autoria no Brasil.

No período médio do Rococó, que teria início em 1760 e alcançaria o ano de 1775, o litoral brasileiro continuou a receber grandiosos painéis de azulejos, tanto em termos de dimensões quanto de beleza artística e originalidade iconográfica. Ao falar dos exemplares mais destacados do período, Meco (1998, p. 12) menciona aqueles dispostos na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, João Pessoa/PB, na portaria e no claustro do Convento de Nossa Senhora das Neves, em Olinda/PE, na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Salvador/BA, no Convento de Santo Antônio, em São Francisco do Conde/BA, na Igreja Matriz de Santo Amaro e Igreja da O. T. de Nossa Senhora do Carmo, em Cachoeira/BA (Figuras 28 e 29).

Nas últimas décadas do século XVIII, o Brasil passou a fazer uso dos azulejos de feição neoclássica, àquela altura, já bastante difundidos no contexto europeu. Esse uso, no entanto, se restringiu às regiões do Maranhão e Bahia, enquanto outras localidades brasileiras mantiveram seu apreço pelos azulejos ligados ao rococó tardio.

Tratando especificamente da azulejaria do território baiano, as realizações que aqui comparecem, tanto na cidade de Salvador quanto no recôncavo, constituem uma parte expressiva do conjunto artístico e histórico do Brasil e também algumas das mais importantes

da América Latina. A propósito, autores como Meco (1998) e Simões (1965), consideram o Convento de São Francisco de Assis, em Salvador, a unidade religiosa detentora do mais extraordinário conjunto azulejar barroco a nível mundial, superando até mesmo os conjuntos portugueses do século XVIII, em importância artística e iconográfica.

Figura 28 - Igreja de Nossa Senhora do Pilar - Salvador –BA

Fonte: http://www.bahiaturismo.com/salvador/igrejas/igreja-pilar.htm

Figura 29 - Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira – BA

Fonte: Darlane Senhorinho

De acordo com Meco (1998, p. 53), a azulejaria, presente no território baiano, apresenta variações expressivas, às vezes, resultantes de intervenções autônomas, mas, com frequência, associada à talha dourada e pintura decorativa, assim como outras artes ornamentais, sobretudo, expressada desta forma nos edifícios religiosos. A vivência e os costumes na sociedade do período colonial, dos colonizadores, juntamente com as tradições daqueles que foram escravizados, permitiram que, neste território, se expressasse tamanha beleza, a partir de múltiplos canais de realização.

Em geral, as formas de arte que aqui floresceram surgiram das mãos de artistas locais, cujo gosto se espelhava e, muitas vezes, estava submisso ao gosto europeu, sobretudo, o português, que aqui se encontrava com o oriental, que também operou como importante centro fornecedor de referências artísticas.

Em relação à azulejaria aplicada à arquitetura civil, Salvador se tornou um núcleo representativo, justamente por reunir importantes exemplares, como aqueles associados ao Solar Saldanha, Solar Berquó, Solar do Conde de Arcos e Solar Bom Gosto. Evidentemente, a Bahia perdeu muito da azulejaria existente, devido às renovações neoclássicas[11] efetuadas ao longo do século XIX, seja pela privação de alguns conventos, como o do Paraguaçu, ou ainda, por acidentes, como o incêndio que destruiu o interior do Solar Saldanha, em 1968. Apesar das inúmeras dilapidações sofridas pelo acervo baiano de azulejaria, como ressalta Meco (1998, p. 60), a Bahia não deixou de figurar como a região com o maior número de conjuntos de obras azulejares do país, sendo seguida por Pernambuco, Paraíba, Rio de Janeiro e Maranhão, este último, a propósito, se destacando pela quantidade de azulejos de fachada.

O acervo de azulejaria da Bahia é formado por obras que exprimem a influência de diferentes momentos artísticos. Aqueles datados do século XVI e início do XVII, por exemplo, são caracterizados por aplicações de padronagem, com motivos policromados de inspiração têxtil. Os azulejos do Período Joanino, por sua vez, foram largamente produzidos, devido as novas técnicas produtivas que proporcionavam uma produção mais ampla. Os novos pintores barrocos, sendo alguns discípulos de Antônio de Oliveira Bernardes, a exemplo de Teotônio dos Santos e Nicolau de Freitas, usavam, de acordo com Meco (1998), aguadas azuis para preenchimento dos motivos, o que lhes permitiu uma grande produção designada de "Grande Produção Joanina", movimento que alcançou o estilo rococó.

[11] Apesar do gosto pelo Rococó, a partir do final da década de 1780, tem-se a implantação do gosto neoclássico internacional, que, com sua depuração e leveza dos motivos, foi facilmente assimilado na pintura de azulejos. O surto econômico, provocado pelas Companhias Comerciais Pombalinas, se manteve, o que provocou a destruição de vários conjuntos barrocos de Salvador. Porém, contribuiu para o enriquecendo da cidade com as mais destacadas criações neoclássicas do país.

A oficina de Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas também ganhou destaque no período, oferecendo, ao cenário artístico baiano, muitos exemplares relevantes. Valentin Almeida, mencionado em outra passagem deste texto, também recebeu encomendas originadas na Bahia. A produção da oficina de Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas se consolidou no contexto baiano, a partir de 1730, legando, à cidade de Salvador, obras consideráveis, como os painéis do Convento de São Francisco de Assis, que, como pontua Meco (1998, p. 60), têm grande parte dos painéis fabricados nessa oficina.

A partir do ano de 1750, se deu a difusão do estilo rococó na azulejaria, sendo adotado por grandes mestres do Barroco, a exemplo de Nicolau de Freitas e Valentin de Almeida. Verifica-se uma primeira fase fortemente criativa e inovadora, marcada pelo uso de motivos soltos e fluidos, que ficou conhecido como "asas de morcego". Esta fase foi abruptamente interrompida pelo terremoto em 1755. Em seguida, surgiu uma nova fase, na qual predominaram os concheados, que perdurou até por volta de 1775, quando teve início uma terceira fase, em que alguns aspectos, já adormecidos, foram amainados pela produção de azulejos da Fábrica do Rato.

Meco (1998, p. 68-72) cita como marco da evolução da azulejaria rococó na Bahia a Igreja do Convento do Carmo, na cidade de Cachoeira, que possui, em seus dois painéis na antiga capela do Santíssimo, ornatos da fase inicial do Rococó. Também na Igreja Matriz de Cachoeira consta um dos mais exuberantes conjuntos de azulejos da Bahia e também do Brasil. Todo em azul e branco, envolto em asas de morcego, o conjunto é, na visão de Meco (1998), uma das obras mais notáveis de Valentin de Almeida[12].

Vizinha à Igreja Matriz, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, com seu azulejo rococó, ganha destaque em meio à talha dourada. A Igreja de Nossa Senhora da Purificação, em Santo Amaro, o Convento de Santo Antônio, em Cairú, e o Convento de Santo Antônio, em São Francisco do Conde, apresentam azulejos da fase média e tardia do estilo Rococó. Na fase mais tardia da azulejaria rococó (1771-79), ganhou destaque o início da produção da Real Fabrica do Rato e o início da atividade de Francisco de Paula e Oliveira como pintor, que, possivelmente, executou os silhares policromos da Igreja de São Pedro, em Muritiba. Nesse período, porém, as realizações do pintor Francisco Jorge da Costa foram as que alcançaram maior representatividade na Bahia.

[12] Supõe-se que teria sido o artista quem produziu a abra.

2.4. Arte como instrumento de edificação no Império Português

O entendimento da dimensão e importância da azulejaria em Portugal e ainda em suas colônias, entre os séculos XVI e XVIII, exige uma incursão na conjuntura artística do período, juntamente com seu contexto político e econômico. A propósito, Paulo Pereira (1993) escreve sobre esse contexto artístico vivenciado pelo Império Português. O autor trabalha com um período que vai do reinado de D. João II até 1619, quando Felipe III assumiu o trono. Trata-se de um período marcado pela "expansão ativa à primeira recessão", que antecedeu a crise seiscentista e a Restauração.

No século XV, a arte portuguesa estava ligada a grandes projetos ou presente em regiões em que se concentravam burgos ou que tinham grande produção. Desta forma, a arquitetura se sobressaiu diante dos diversos ofícios artísticos, revelando, assim, o estatuto da arte e as sensibilidades da época. Nesse período, o mais importante centro de formação artística e dos mestres foi o Estaleiro da Batalha, dando continuidade ao estilo "flamejante" e à arquitetura gótica. Porém, em meados do século XV, surgiu uma nova conjuntura artística e um novo partido estético, que pode ser explicado mais por questões ideológicas do que por questões econômicas. Surgiu, aí, uma arquitetura despojada e limpa [13] (Figura 30).

Figura 30 - Painéis de São Vicente de Fora, Nuno Gonçalvez (Réplica)

Fonte: http://www.edukbr.com.br/artemanhas/artemanhas_conteudo.asp?Id=475

[13] No intuito de ilustrar a situação acima mencionada, Pereira (1993) cita o artista Nuno Gonçalvez, justamente porque suas pinturas não apresentavam o tradicional fundo e o caráter insólito de algumas figuras demonstrava uma tendência neomedieval, contrastante com a eficiência das fisionomias. Observa-se também o lado mítico, que dialogava com a realidade objetiva. Pereira (1993, p. 422-424) comenta ainda que o trabalho de Nuno Gonçalvez exprime o anseio de austeridade, que surpreende nos templos simples e também nos robustos do tardo-gótico português, revelando uma via mediterrânea para a arte portuguesa, dando, desta forma, expressão à afinidade que estava no mesmo complexo histórico-geográfico.

Com D. João II (Figura 31), que reinou entre 1481 e 1495, a política de tendência voluntarista correspondeu a um gosto vanguardista nas diversas facetas artísticas, no qual conviveu o vernacularismo quatrocentista português, a cultura gótica, com influências italianas e flamengas. A pintura se manteve, mas com um enriquecimento da iconografia religiosa. A quantidade de santos foi ampliada, assim como sua capacidade narrativa, o que foi importante para a conquista de novas terras e a persuasão e evangelização dos que nelas habitam, por meio de um discurso retórico.

O reinado de D. João II foi caracterizado pela abertura de diversos "estaleiros", que, de modo diferenciado, se destacaram frente aos já existentes: Hospital das Caldas (Figura 32) e Hospital Real de Lisboa, segundo Pereira (1993, p. 426).

Figura 31 - D. João II, Rei de Portugal, Reinado: 1481-1495.

Figura 32 - Hospital Termal das Caldas – Portugal

Fonte: Figura 31 - http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_II_de_Portugal
Figura 32- http://dererummundi.blogspot.com.br/2010/03/o-estudo-das-aguas-minerais-em-portugal.html

Com a construção do Hospital Real de Todos os Santos (Figura 33), fundado em 1492, em Lisboa, D. João II reuniu os diversos hospitais existentes na cidade em apenas um. Assim, conseguiu construir o que, do ponto de vista material e conceitual, se tornou modelo para os demais empreendimentos na Península Ibérica.

Numa primeira fase, esses "hospitais reais", com seu suposto Mestre Mateus Fernandes, criaram uma tipologia de grandes fortunas do século XVI, que foi adotada por mosteiros e conventos. Evidenciou o gosto florentino pela corte joanina. Neste contexto

joanino, as atividades do escultor e arquiteto Jocopo Sansovino[14] (Figura 34) se mostravam ecléticas. Os investimentos no desenvolvimento técnico e na engenharia eram estratégicos por parte da Coroa.

Figura 33 - Hospital Real de Todos os Santos – 1492 Lisboa, Portugal.

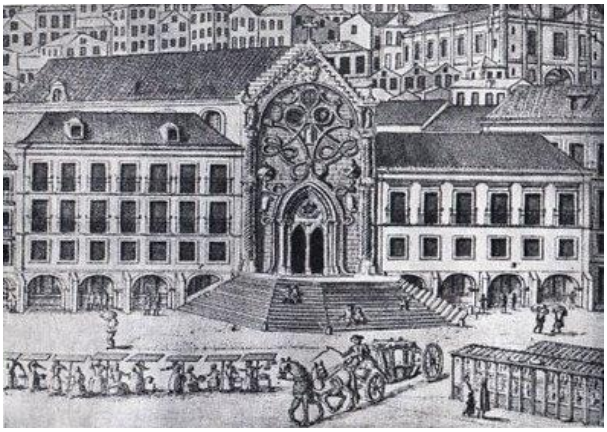
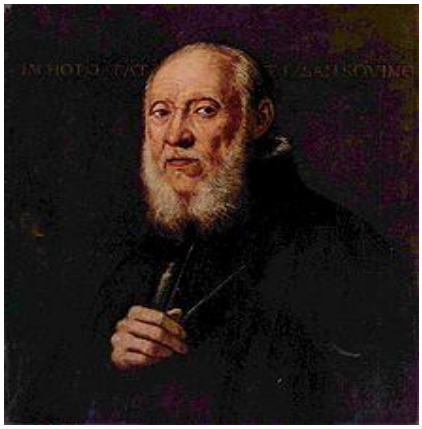


Figura 34 - Retrato de Jacopo Sansovino por Tintoretto



Fonte: Figura 33 - http://www.gastrochlc.com
Figura 34 - http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Sansovino

Após a morte de D. João II, assumiu o trono seu primo D. Manuel (Figura 35), que recebera a coroa por testamento, através de via indireta, fato que influenciou, de forma decisiva, em sua mentalidade. O monarca, que reinou entre 1495 e 1521, deixou marcas evidentes no campo artístico de seu tempo, através da multiplicidade de suportes que foram utilizados para sua autopromoção e ao poderio centralista que possuía. Como exemplo pode ser citada a Sala dos Brasões do Palácio de Sintra (Figura 36), um empreendimento que fez da iluminura uma das artes mais prósperas do reinado manuelino, "embora tributário da estética nórdica e flamenga granto-brugense, nomeadamente pelo trabalho oficial de estrangeiros, como Antônio Holanda e Simão de Bening" (PEREIRA, 1993, p. 429).

As representações da esfera armilar e da Cruz de Cristo[15] (Figura 37), nas documentações emitidas pelo monarca e edificações sobre seu patrocínio, contribuíram para a

[14] Participou de projetos inovadores, como equipar caravelas com instrumentos de artilharia para defesa, planificação da defesa da Barra do Tejo, dentre outros equipamentos que favoreceram o desenvolvimento tecnológico português.
[15] Símbolo da Ordem de Cristo, da qual foi feito governador ainda em vida do seu antecessor.

unificação do cenário artístico que, posteriormente, o romantismo português oitocentista chamaria de "estilo manuelino", sendo este estilo uma releitura/variação do tardo-gótico[16].

Figura 35 - Manoel, Rei de Portugal, Reinado: 1495-1521

Figura 36 - Sala dos Brasões, Palácio de Sintra, Portugal

Fonte: Figura 35 - http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_I_de_Portuga
Figura 36 - http://www.cm-sintra.pt/Artigo.aspx?ID=3386

Figura 37 - Esfera Armilar e a Cruz de Cristo

Fonte: http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/07/apontamentos-sobre-as-armas-do-porto.html

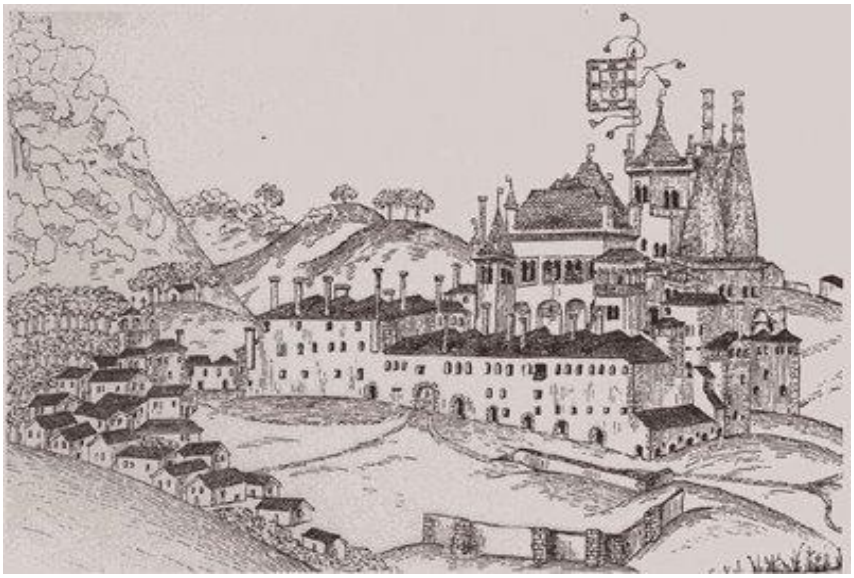
D. Manuel viu seu reino crescer com a expansão marítima e a descoberta do caminho marítimo para a Índia, em 1498, por Vasco da Gama. Assim, como explica Pereira (1993, p. 429), forjou um verdadeiro império, baseado numa nova rede de tráfico comercial a nível

[16] No período, foram implantados pelourinhos e colunas capitelizadas nos centros das praças, como símbolos da soberania do poder municipal e também da Coroa.

mundial, “sendo escoados os produtos exóticos mais procurados pelas feitorias portuguesas do Flandres, região com a qual Portugal manteve relação privilegiada, ficando dependente, por aí, dos mercados financeiros europeus para manutenção da sua intensa atividade de troca”.

Essa expansão econômica também permitiu que Portugal se tornasse um grande importador de obras de arte e centro receptor de artistas vindos das mais diversas regiões da Europa, principalmente nórdicos e flamengos, que ali chegavam para trabalhar em suas oficinas. Um exemplo interessante dessa influência é o Palácio Real de Sintra (Figura 38), que, possui diversos azulejos importados de Sevilha. (Ver também a figura 36)

Figura 38 - Palácio de Sintra, ilustração de Duarte de Armas, 1500



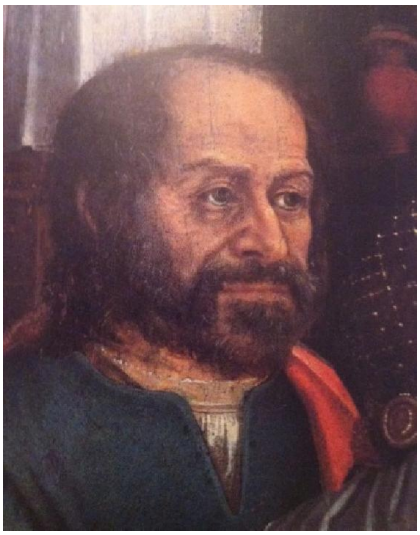
Fonte: http://apostarnahistoria.blogspot.com.br/2008/10/o-pao-real-de-sintra_25.html

O período manuelino da arquitetura teve como inspiração o século XV, que, como já mencionamos, surgiu como releitura portuguesa do tardo-gótico europeu. Porém, foram adotados sistemas decorativos mais complexos, cujo conjunto de símbolos compreendeu cordas, colunas torsas, pináculos cônicos, dentre outros. A esta altura, nas diferentes regiões de Portugal, foram desenvolvidas características que, posteriormente, foram acrescidas ao estilo Manuelino. Tendo uma personalidade concreta e expressiva de forma artística, através de uma designação própria, assim, ao “modo hispânico”, abrigava-se o gótico e o mudéjar, sendo caracterizado pelo uso de azulejos sevilhanos e tetos de alfarge ou de carpintaria, sendo estas características, para os europeus, uma originalidade peninsular. No século XVI, com os discursos e debates acerca das designações usadas, pretendeu-se realizar modificações nos

códigos de produção arquitetônica. Nesse sentido, no entretecer das diversas propostas estéticas, o manuelino ou obra "ao moderno", acaba por se tornar "contestação ou rejeição ao gosto classizante, adregando-se de uma roupagem de exaltação real e de um discurso de propaganda régia de caráter neocavaleiresco" (PEREIRA, 1993, p. 435).

Nesse momento, em algumas partes da Europa, já era possível ver o Humanismo Renascentista aflorando na mentalidade intelectual. Em Portugal, D. Miguel (Figura 39), que reinou entre 1521 e 1557, fez parte dos círculos humanistas de Roma, que visitou, em 1515, na condição de embaixador de D. Manoel, junto com o papa Leão X.

Figura 39 - D. Miguel da Silva 1535-1540, Viseu, Museu Grão Vasco



Fonte: http://legrandatelier.canalblog.com/albums/grao_vasco/photos/70198375-d.html

Pereira (1993, p. 449) comenta que o Renascimento em Portugal deu-se de forma experimental e isolada, com realizações sem continuidade. Ali, não foi criado um programa artístico/estilístico capaz de desenvolver obras-primas em serie e contínua, sendo apenas uma cultura que, de certo modo, diferenciava seus encomendadores aristocraticamente. Ainda assim, os executantes/artistas deviam ter uma flexibilidade plástica para atender os gostos ecléticos daqueles que solicitavam seus serviços[17].

Sem uma continuidade do trabalho artístico renascentista dos grandes mestres da arquitetura e dos estilos estéticos portugueses, estes surgiam como casos isolados. Num

[17] Ainda nesse período, Évora, tal como Coimbra, passou a desempenhar importante papel no acolhimento de novas propostas estéticas. Com o ambiente propicio, surgiram objetos arquitetônicos de grande expressão estilística, a exemplo da Igreja da Graça, que "respondia retoricamente, mas com um vocabulário clássico, à retórica potente do manuelino, fazendo-o com veemência da sua fachada cenográfica de grande complexidade iconológica" (PEREIRA, 1993, p. 450).

momento em que houve grande aparato ideológico, este gosto mais seletivo e culto, que exigia uma capacidade de leitura diferenciada do grande público, não conseguiu ser amplamente cultivado. A Contrarreforma soube usar perfeitamente, a favor de seus propósitos, os seus edifícios, deixando que os mestres, para atender as suas necessidades, seguissem suas propensões pragmáticas, se não empíricas, criando, assim, estratégias de comunicação na arte e na liturgia, tendentes a convencer, por meio do discurso retórico e imagético, a população dos seus ideais. Trata-se de uma estratégia que foi largamente utilizada para dominação das terras colonizadas por Portugal.

O Maneirismo Pleno, com consciência de "liberalidade", já havia se fixado formalmente desde meados do século XVI. Porém, os artistas não gozavam de liberdade artística, isso só ocorreria no século XVII, quando alguns poucos artistas de pintura a óleo conseguem o estado de artista liberal se desvinculando das Câmaras.

Posteriormente, ocorre a instalação da repressão inventiva, com surpreendente eficácia. O movimento contrarreformista, em especial, em sua fase pós-Concílio de Trento, fez da imagem, em suas diversas categorias, o veículo primordial de comunicação e catequização sistemática, subordinado a um controle ortodoxo.

No século XVII, período em que iniciamos nossos estudos azulejares, subiu ao trono D. João V (Figura 40), que, reinando entre 1706 e 1750, se tornou um poderoso monarca, cuja projeção econômica foi favorecida pelas riquezas vindas do Brasil. Sua política autocrata tinha como inspiração Luís XIV e, desse modo, pretendeu conferir grandiosidade à corte e à sociedade, que recobria a tentativa de afirmação do poder régio. Da Itália, veio a influência arquitetônica, enquanto os coches, baixelas e etiqueta foram buscadas na França. Acompanhando um gosto mais rebuscado, as composições azulejares se renovaram em aparato cênico e, assim, exigiram dos artistas formação erudita. Tais exigências, segundo Branco (1995, p. 75), permitiram que o azulejo barroco triunfasse até meados do Setecentos.

O florescimento do Barroco se deu justamente nesse período, difundindo-se por todos os países católicos da Europa e, por conseguinte, suas colônias na África e na América. Mais tarde, chegou, de forma modificada, aos países protestantes do Oriente. Argan (2004) – e não apenas ele – declara que o Barroco foi muito mais do que um estilo artístico, firmando-se como uma verdadeira e complexa cultura. Assevera ser o aspecto importante da irracionalidade seiscentista "é o fato de ela tender a manifestar-se ou exteriorizar-se, limitando o antigo prestígio do pensamento abstrato e excluindo todos os valores que não podem ser traduzidos em fenômenos". Assim sendo, o autor afirma que a arte, nessa cultura, "tem uma função hegemônica", pois converte "tudo em imagens, em fenômenos"; é "a expressão mais

autêntica e completa de uma civilização que ampliou enormemente o horizonte do real, sem lhe impor outro limite que não o do seu necessário fenomenizar-se através do pensamento e da ação humana" (ARGAN, 2004).

Figura 40 - D. João V, Rei de Portugal, Palácio Galveias

Fonte: http://revelarlx.cm-lisboa.pt/gca/?id=1473

Argan (2004) também argumenta que "não menos do que a revolução filosófica de Descartes e a revolução científica de Copérnico e Galileu, a crise religiosa do século XVI é a causa da transformação radical da relação entre o homem e o universo ocorrida no século XVII". A Reforma Protestante e Reforma Católica ocasionaram, sem dúvidas, uma quebra na unidade religiosa cristã. "E, já que há controvérsia, ambas as partes buscam argumentos que possam orientar a escolha e impedir as dissidências. Em suma, persuadir agora é bem mais importante que demonstrar" (ARGAN, 2004). Discorrendo sobre o valor da ficção e a função da arte no século XVII, Argan (2004, p. 50) conclui que, no Renascimento, as figurações de um Bosch ou de um Bruegel pareciam caprichos da fantasia, sonhos; no século XVII, figurações igualmente desconformes em relação à experiência parecem verossímeis ou de algum modo aceitáveis como produtos inegavelmente reais da fantasia.

Argan (2004) enfatiza que o século XVII é o primeiro período de uma fase histórica que, tempos mais tarde, foi chamada de "a civilização da imagem, ou seja, a civilização moderna". Segundo o autor, "o barroco nasce como reação à crise maneirista da forma, porém, não como restauração do valor absoluto e universal da forma, mas sim como grandiosa afirmação do valor autônomo e intrínseco da imagem". Esse é um dos conceitos-chave do pensamento de Argan. De acordo com o autor, o maneirismo surge "como arte livre

da obrigação de imitar ou, mais precisamente, como arte que é mimese, mas da ideia, e não da natureza" (ARGAN, 2004, p. 51-53).

Para Argan (2004), "a defesa e a revalorização das imagens e, portanto, da arte que as produz, é a grande empreitada do Barroco, que começa quando a Igreja, já certa de ter contido o ataque protestante, passa à contra ofensiva". Nesse contexto, "a Igreja romana reafirma o valor ideal e a necessidade prática da demonstração visual dos fatos da própria história, visando à edificação e ao exemplo". Além disso, "a Igreja quer manifestar na arte a origem e a extensão universal da própria autoridade" (ARGAN, 2004, p. 55-57), quer influir sobre o comportamento dos homens e coordenar suas ações. Evidentemente, esses objetivos são também os do Estado Absolutista. Com esse intuito, a tarefa missionária da Igreja "se desdobra através da 'propaganda'; e a propaganda não demonstra, mas persuade – e persuade à devoção" (Figura 41).

Figura 41 - Pietro da Cortona: O triunfo da Divina Providência, 1633-1639. Afresco em teto do Palazzo Barberini, Roma

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Barroco

Vale destacar que o autor, embora demonstre como a Igreja e o Estado se serviram da arte para fins de propaganda e persuasão, não defende a ideia de ser o Barroco apenas um instrumento político ou religioso para manipular costumes e opiniões.

O CARMELO E A ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA

CAPÍTULO

III

3.1. A Ordem Carmelita e sua história

O Monte Carmelo ou Monte de Santo Elias está situado na antiga Palestina (hoje, cidade de Haifa, Israel), na cordilheira calcária do planalto montanhoso da Samaria, a Canaã dos tempos bíblicos, "de lá que a vista maravilhada alcança o Golfo e a cidade de S. João d'Acre, e a cidade de Caifás no setentrião; a de Samaria ao Sul, os montes de Nazaré ao levante, bem como a planície de Esdralão; ao Ocidente, enfim, o Mediterrâneo" (COSTA, 1976, p. 25) (Figura 42). Nos tempos bíblicos, havia outras duas montanhas com o nome de Carmelo: uma estava no território da tribo de Efraim e a outra se situava na tribo de Judá. Significando na língua grega "púrpura" ou "carmesim"; do hebraico, significa "jardim de Deus".

Figura 42 - Localização do Monte Carmelo no Cabo de Haifa

Fonte: http://www.pt.josemariaescriva.info/artigo/monte-carmelo3a-santuario-de-stella-maris

A vivência solitária no Monte Carmelo com Deus é longínqua e os que nele habitaram, após Elias, estão assegurados pelo tempo e no segredo de sua espiritualidade. Durante a Idade Média, ocorreu a primeira Cruzada na Terra Santa. Neste mesmo período, também se deu a renovação da Igreja, que buscava redimensionar a vida religiosa. Nos séculos XII e XIII, o mundo passou por grandes mudanças sociais e espirituais. O mundo feudal, em particular, buscava novas formas para expandir sua economia, o que se fez, juntamente com o confronto de ideias, costumes e mentalidades. O dinheiro começou a circular lentamente, em virtude da dinâmica de trocas de produtos agrícolas.

São imprecisas as datas de fundação da Ordem Carmelita, o que abriu espaço para o aparecimento de diferentes datações. O que se sabe é que alguns eventos contribuíram para o surgimento da Ordem, entre eles, o ressurgimento da vida eremítica[18], no século XI, e as peregrinações à Terra Santa, em decorrência das Cruzadas[19], no século XII.

Uma das correntes que tratam da origem da Ordem Carmelitana diz que sua fundação está diretamente ligada ao profeta Elias, que tem sua vida narrada no Antigo Testamento das Sagradas Escrituras[20]. Este profeta teria vivido por volta do ano de 880 a.C., quando Acab reinava em Israel. Neste estudo, serão adotadas as datações apresentadas por F. A. Pereira da Costa, em sua obra "A Ordem Carmelita em Pernambuco", de 1976.

Desde os tempos de Elias e Eliseu, homens convertidos em monges e eremitas[21] residiam em cavernas para viver uma vida de contemplação e austera congregação religiosa, tendo como modelo a vida de Elias. A fama das virtudes deste profeta era tamanha que todos lhe procuravam para pedir conselhos, uma vez que estavam ligados ao valor de sagrados oráculos. Como pontua Costa (1976, p. 18), "quando o imperador Vespasiano empreendeu a guerra da Judéia, foi por intermédio desses virtuosos eremitas que tomou o parecer divino sobre aquela intentada empresa". Neste período, os religiosos que viviam uma vida solitária nos eremitérios ainda não eram convertidos à fé cristã, tornar-se-iam algum tempo depois, quando os apóstolos do Cristianismo se espalharam pelo mundo.

> Mais tarde, quando os apóstolos do cristianismo espalharam pelo mundo a luz dos Evangelhos, e convertidos, então, os carmelitas à fé cristã, refundiram o seu instituto, segundo os princípios da nova lei. Nessa fase do seu desenvolvimento histórico, são chamados: ora Terapeutas, Eremitas ou Anacoretas, ora Solitários, Ascetas ou Cenobitas. Talvez, se remonte a essa época a sua consagração à Virgem Maria, sob a particular invocação de

[18] Não se sabe se os primeiros eremitas que se fixaram no Carmelo eram cavaleiros, soldados, nobres letrados ou plebeus. O que se sabe é que participaram das Cruzadas na Terra Santa; escolheram viver uma vida de penitência, característica da espiritualidade dos séculos XII e XII. Ver: http://www.ordem-do-carmo.pt/index.php/os-carmelitas/o-carmelo.html

[19] Recebeu o nome de Cruzadas o movimento militar, de inspiração cristã, que saiu da Europa Ocidental para a Terra Santa (região da Palestina, onde estava situada a cidade de Jerusalém), o movimento tinha como objetivo conquistar e manter sob o domínio cristão essa região que tão representativa é para o cristianismo. Estendendo-se até os séculos XI a XIII, época em que a Palestina estava sob controle dos turcos muçulmanos. No médio Oriente, esse movimento ficou conhecido como Invasões Francas, uma vez que a população observou tal movimento armado como invasões e os cruzados (assim denominados quem participou dessa empreitada) vinham dos territórios do antigo Império Carolíngio e se autodenominavam francos. Algo curioso para sabermos é que, por volta do ano 1000, aumentou o contingente de peregrinos a Terra Santa – Jerusalém – devido a uma crença que o fim do mundo estaria próximo e qualquer sacrifício para evitar o inferno seria valido. Como consequência de todas essas idas e vindas, as Cruzadas acabaram contribuindo para o comércio com o Oriente; assim como também houve uma trica de influências culturais e artísticas.

[20] Ver anexo B

[21] Indivíduo que, usualmente, por penitência, religiosidade, misantropia ou simples amor à natureza, vive em lugar deserto, isolado. O local de sua morada é designado eremitério.

> Nossa Senhora do Carmelo, que naturalmente, por abreviatura, foi convertida na de Nossa Senhora do Carmo; e assim, com universal e fervorosa devoção, ainda permanece atravessando largos séculos. Documento autentico e mais antigo, em que figura a Virgem com esta nova invocação do Carmo, é a bula *Universís et singulis Christi filelibus*, expedida pelo papa João XXII, em março de 1322. (COSTA, 1976, p. 18)

A ocupação de cavernas no Monte Carmelo continuou sendo praticada pelos religiosos até o século V, quando o monte foi invadido por sarracenos[22], o que conduziu à fundação de um mosteiro de anacoretas[23], sob as regras de S. Basílio. Há, no entanto, outra versão que afirma que os religiosos estariam sob regime de uma regra elaborada em grego, no ano de 412, por João Silvano XLIV, patriarca de Jerusalém, escrita a partir dos exemplos de Elias. Esta constituiu a primeira regra dos Carmelitas, que historicamente foi comprovada[24].

No século VII, o mosteiro erguido, que já se encontrava em ruínas, passou a ser habitado por um cruzado da Calábria, chamado de Berthold, em cumprimento a um voto feito, quando foi ferido mortalmente em uma batalha travada contra os infiéis. Ao se recuperar, em cumprimento ao voto, passou a habitar no mosteiro, onde reuniu todos os monges já dispersos e fundou a Ordem dos irmãos carmelitas da Bem-aventurada Maria do Monte Carmelo, espalhando o culto à Virgem e a devoção ao escapulário do Monte Carmelo. Estes fatos se deram no período da Cruzada, que teve início em 1095 e término em 1269. Ainda neste período, esclarece Costa (1976, p. 55-56), foi construído um convento no Monte Carmelo, com igreja dedicada a Santo Elias.

No ano de 1140, Aymerico de Malafaida, dirigente da igreja de Antióquia, visitou o mosteiro do Monte Carmelo, sob o qual permaneceu em obediência, até o momento em que o patriarca de Jerusalém, Alberto Avogrado (1149-1214), escreveu uma regra em dezesseis capítulos para os eremitas que moravam ao pé da fonte de Elias no Monte Carmelo – com base no espírito de Elias – e encaminhou a instância de S. Brocado, prior-geral da ordem. A regra foi aprovada pelo papa Honório III (pontificado: 1216-1227), em 1216, e confirmada pelo mesmo através da Bula *"Ut vivendi norman: Mandamos"*[25], dez anos mais tarde.

---

[22] "Sarracenos (do grego sarakenoi) era uma das formas com que os cristãos da Idade Média designavam, equívoca e genericamente, os árabes ou os muçulmanos. As palavras "islã" e "muçulmano" só foram introduzidas nas línguas europeias no século XVII. Antes disso, utilizavam-se expressões como "lei de Maomé", maometanos, agarenos (descendentes de Agar), mouros, etc." Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sarracenos

[23] Os anacoretas eram monges cristãos ou eremitas que viveram em retiro, solitariamente, especialmente nos primórdios do Cristianismo, dedicando-se à oração e à produção de textos litúrgicos, a fim de alcançar um estado de graça e pureza de alma pela contemplação. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Anacoreta

[24] Batista Mantuano, que fora citado por Fr. Estêvão de Santo Ângelo, na sua obra intitulada "Lucerna da Verdade", escreve que os carmelitas já possuíam regra antes de Cristo.

[25] Ver: http://www.ordem-do-carmo.pt/index.php/os-carmelitas/historia.html

Os carmelitas tinham como expressões de vida espiritual a solidão, leitura, contemplação, trabalho manual, jejuns, vigílias e obras de misericórdia. Sua vida estava centrada em Cristo. Assim, Alberto, patriarca de Jerusalém, conseguiu o título de Legislador dos Carmelitas, chegando a se tornar santo da Ordem. Posteriormente, a que se adequavam as condições político-religiosas da Palestina, deixou os eremitas em situação ainda mais complexa, devido aos contra-ataques mulçumanos. Surgiram, assim, diversos conventos dedicados à Ordem Carmelitana, chegando a um número de 150 no século XIII. No entanto, apenas ficaram na Terra Santa até 1291, quando as últimas fortalezas latinas foram destruídas.

A regra escrita por Santo Alberto também foi confirmada pelo papa Gregório IX (pontificado: 1227-1241). Mais tarde, os papas Inocêncio IV (pontificado: 1243-1254), Eugênio IV (pontificado: 1431-1447), Pio II (pontificado: 1458-1464) e Xisto IV (pontificado: 1471-1484) adicionaram obrigações à regra escrita por Santo Alberto, para que os carmelitanos trabalhassem na obra da salvação das almas. Assim, a Ordem foi elevada à categoria de Mendicante, adequando a regra à nova condição, uma vez que, como assinala Costa (1976, p. 19), se adequava à vida eremítica dos antigos carmelitas.

No que diz respeito ao patriarca da Ordem, verifica-se certo conflito de informações. Para alguns, teria iniciado com o Concílio de Latranense ou Latrão, ocorrido em 1215, pois, no mesmo, era proibido o estabelecimento de novas Ordens religiosas. Com isso, prelados da Terra Santa contestam o direito de existência dos Carmelitas, uma vez que, na época, ainda não possuíam aprovação pontifícia. Outros, no entanto, defendem que teria sido Santo Alberto, Patriarca de Jerusalém, por ter escrito a regra para a vida eremítica no Carmelo; Aymerico, Patriarca de Antióquia, traduziu para o latim a antiga regra de João, Patriarca de Belém, que conferiu ao profeta Elias o papel de fundador da Ordem[26].

Da ordem religiosa, originada no Monte Carmelo, surgiram variadas ramificações. Costa (1976) menciona algumas delas:

> A *Ordem dos carmelitas mendicantes*, instituída na Síria, no século XII; a *Congregação de N. S. do Monte do Carmo*, dedicada ao tratamento dos enfermos e ensino das crianças, canonicamente instituída por Xisto IV (1471-1485) e reformada em 1678, pelo Padre Emiliano Jacomelli; os *Carmelitas da Congregação de Mantua*, fundada por Thomaz Cnnecte na primeira metade do século XV; a *Ordem dos Carmelitas Descalços,* fundada na Espanha, por Santa Teresa de Jesus; a *Confraria do Monte do Carmo*, fundada com o fim de propagar a devoção do Escapulário, de conformidade com a bula *Universis, et singulis Christi fidelibus*, vulgarmente conhecida pelo nome de *Sabatina,* decretada pelo papa João XXII, em 3 de março de

[26] http://www.ordem-do-carmo.pt/index.php/os-carmelitas/historia.html

> 1322 e confirmada depois por vários pontífices; a *Ordem dos Irmãos Terceiros,* instituída no século XV pelo papa Sixto IV; e, enfim, a *Ordem militar e hospitaleira de N. S. do Monte do Carmo*, instituída por Henrique IV, rei de França, em louvor à Virgem Maria, e sob os mesmos fundamentos da Ordem de S. Lázaro. (COSTA, 1976, p. 21)

Para as mulheres de vida religiosa, foi instituída a Ordem das Carmelitas, por João Sareth, geral dos carmelitas, em 1451, tendo uma regra equivalente à dos conventuais, aceita por alguns, durante a reforma empreendida pelo papa Eugênio IV (pontificado: 1431-1447), mas com aprovação da ordem por Nicolau V (pontificado: 1447-1455). Não tardou para que essa vertente da Ordem se espalhasse pelos Países Baixos, Espanha e, posteriormente, Portugal e em seu território ultramarino. Costa (1976, p. 21-22) argumenta que a regra aprovada por Nicolau V perdurou até a constituição da nova Ordem das Carmelitas Reformadas, que teve como fundadora Santa Teresa de Jesus, no convento situado na cidade de Ávila, na Espanha, cuja aprovação foi dada por Pio IV, em 1562. Esta Ordem tinha como objetivo o recolhimento de mulheres, que buscavam vida de solidão em consagração a Deus através de votos solenes, tendo como exemplo sua padroeira Maria Madalena.

Os Carmelitas conventuais se subdividiram em duas classes: Observantes (Calçados) que se mantiveram fiéis às regras iniciais, mas que, no século XX, aceitaram modificações na constituição interna do grupo e em seus modos de evangelização, introduzidas com base na reforma francesa de Turon. A classe seguinte, dos Descalços, acolheu a regra de Santa Teresa de Jesus e São João da Cruz. Já no século XV, deu-se inicio a movimentos em defesa de uma reforma na Ordem Carmelita, uma vez que já houvera conflitos internos, complicações politicas, sociais e também religiosas na Europa, que teve como consequência o enfraquecimento do poder da Igreja Católica e, com ele, mudanças significativas no pensamento religioso então vigente, percebidas especialmente durante os séculos XIV e XVI, um longo período em que se processou a passagem do medievo para a modernidade. Em dois tipos distintos, o apostolado e as ordens religiosas.

Na ordem carmelita, essas mudanças refletem nas tentativas de reforma a partir do século XV. Ainda durante o século XV, surgiu a Reforma Protestante que acarretou mudanças na Igreja Católica, como o movimento de Contrarreforma e as leis Tridentinas[27], registradas no século XVI. Neste contexto, uma monja carmelita da Espanha empreendeu uma das mais

[27] As Leis Tridentinas foram formuladas e aprovadas durante o Concílio de Trento que aconteceu entre 1545-1563, sendo 19º concílio ecumênico da Igreja Católica, onde o principal objetivo foi criar estratégias que controlassem o avanço da Reforma Protestante. As leis Tridentinas foram aplicadas do século XVI ao XX.

importantes reformas da Ordem. "Santa Teresa[28], a grande reformadora de sua Ordem em tempo de grande perda de fé, a qual, querendo ajudar a Igreja, via como meio eficaz para tal a verdadeira renovação da vida interior". Apesar das dificuldades que enfrentou para cultivar a reforma, inclusive, limitações impostas pela própria Ordem, Teresa de Ávila conseguiu a adesão de leigos, religiosos de outras Ordens (a exemplo da Companhia de Jesus), nobres da sociedade espanhola e até mesmo do Rei Felipe II[29], que asseguraram a continuidade de suas ações.

No ano de 1567, Teresa D'Ávila conheceu o jovem Frei João e juntos fundaram a Ordem dos Carmelitas Descalços (caracterizada pelo uso de sandálias) ou Teresianos. O uso das sandálias serviu para diferenciar da identificação mais antiga, que era o uso do calçado fechado (sapato e meias), que depois se tornou Ordem dos Carmelitas Calçados ou da Antiga Observância (ORAZEM, 2009, p. 38 e 39).

Até o ano de 1568, existiam apenas conventos femininos. Porém, Frei João, já chamado de João da Cruz, junto com outros frades, deu início à fundação de conventos masculinos. Entre 1572 e 1577, atuou como confessor espiritual no convento carmelita calçado da Encarnação, em Ávila, e a pedido de Teresa de Ávila instrui as monjas. No entanto, por participar do movimento reformista, e os descalços ainda não serem reconhecidos pela Igreja e pela Ordem do Carmo, João da Cruz vivenciou alguns conflitos com os superiores do convento do Carmo da Encarnação, que resultaram em sua prisão em 1577. Permaneceu encarcerado no convento de Toledo.

A Reforma tinha como base a "mais restrita clausura e rigidez possível entre os religiosos carmelitas, teve princípio nas ideias da Contrarreforma e voltou-se para a Regra Primitiva carmelita de contemplação e eremitismo, organizado por São Alberto Avogadro" (ORAZEM, 2009, p. 39). Na Reforma empreendida por Teresa de Ávila e João da Cruz, a vida missionária era muito visada. No estágio inicial da Reforma, grande parte dos descalços considerava as Missões uma necessidade urgente e, para a realização de tal empreendimento, enviavam missionários carmelitas em locais onde não era possível praticar a observância, esperando que estes ali fundassem conventos. "Outra vocação carmelita que se firmou na

[28] Teresa de Ávila, nascida em Gotarrendura, província de Ávila na Espanha, em 1515 e morre em Alba de Torres na região de Salamanca, Espanha, no ano de 1582. Também pode ser chamada de Teresa de Jesus, pois assim se autodenominou e também assinou documentos e obras literárias em que escreveu. (ORAZEM, 2009).

[29] Rei de Espanha e de Portugal e Rei Consorte de Inglaterra, Reinado: Espanha: 16 de janeiro de 1556 - 13 de setembro de 1598; Portugal: 17 de Abril de 1581 - 13 de Setembro de 1598. Foi um dos reis mais católicos e influentes da época, que manteve muitos territórios com a política absolutista e as ideias contrarreformistas, objetivando conter a expansão protestante.

época da reforma foi a mística[30], na qual o amor de Deus se fazia pela contemplação" (BORRIELO, 2003, p. 706). A questão da mística de Santa Teresa será aprofundada na sessão dedicada à espiritualidade carmelitana. Embora enfrentando dificuldades de diferentes ordens, os descalços conseguiram ser reconhecidos e também se separar dos calçados, no ano de 1580[31].

3.1.1. Inserção da Ordem Carmelitana na Europa – Portugal

A primeira imigração dos carmelitas para a Europa registra-se logo após seu estabelecimento como Ordem, entre 1226 e 1229. Uma análise de suas primeiras fundações permite constatar que estes religiosos pretendiam continuar levando uma vida solitária e contemplativa. Em 1237, a vinda para a Europa Ocidental se tornou obrigatória, em virtude das perseguições islamitas. Os eremitas de origem europeia receberam ordens de voltar ao seu país de origem, um movimento que se tornou altamente necessário, já que aqueles que permaneceram ali foram executados em 1291.

A adaptação na Europa Ocidental foi difícil, uma vez que se exigia mais que uma vida eremítica. Em 1229, o papa Gregório IX obrigou os carmelitas a viver em extrema pobreza, tendo que buscar seu próprio sustento, tal como outras ordens mendicantes, como os Franciscanos e Dominicanos. Alguns bispos chegaram a exigir que estes religiosos vivessem fora das cidades, como ordenava a Regra. Nesse período, os Carmelitas tiveram dificuldades no recolhimento de esmolas pelos fiéis, uma vez que faltava exercício litúrgico em seus cultos.

> Entretanto, as derrotas dos exércitos cruzados na Terra Santa tornaram o Monte Carmelo inseguro para os eremitas ocidentais, os quais retornaram a Europa, mais especificamente a Chipre, a Sicília, a França e a Inglaterra, onde ocorreu o primeiro Capitulo Geral da Ordem (encontro com fins de determinar a legislação interna) no ano de 1247, dirigido por São Simão Stock. A Ordem

[30] "Os místicos são os que atestam que Deus é visível já agora pela fé ou em visão. Ver Deus é dar-se conta de que Ele existe e de que, como no caso de Agostinho, é inútil procura-lo fora de si, porque ele está no íntimo homem mais do que o próprio homem. Por isso, a história da mística, isto é, daquela experiência que se faz no plano sobrenatural e nas profundezas misteriosas do encontro homem-Deus, só pode ser a tentativa de apreender a experiência que, ao longo dos séculos, o homem fez dessa presença misteriosa e, no entanto, clara, secreta, mas também luminosa" (BORRIELO, 2003, p. 706).

[31] Para melhor entendimento da Reforma Teresiana, sugere-se a consulta da dissertação de mestrado de Roberta Orazem, intitulada *A representação de Santa Teresa D'Ávila nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira/Bahia e São Cristóvão/Sergipe,* desenvolvida junto à Universidade Federal da Bahia, em 2009.

> foi adaptada às condições das terras ocidentais para onde havia sido transportada. A vida dos Carmelitas foi transformada: os monges eremitas tornaram-se frades mendicantes e como mendicantes tornaram-se populares em toda Europa Ocidental. (SALA, 2002, p. 68-69)

Nessas circunstâncias, no primeiro Capítulo Geral, ocorrido na cidade de Aylesford, em 1247, São Simão Stock (1165-1265), eleito Prior-geral, lançou seu Primeiro Capítulo Geral, no qual pedia ao papa a alteração das regras, no intuito de gerar uma abertura para que os carmelitas vivessem nas cidades e tivessem maiores possibilidades de adaptação às novas condições. Seu pedido foi atendido em 1247, pelo papa Inocêncio IV, através da Bula *"Quae honorem conditoris"*. No mesmo período, São Simão Stock teria recebido, de forma miraculosa, o escapulário das mãos de Nossa Senhora do Carmo. A partir de então, fundou conventos em várias cidades universitárias, como Cambridge (1249), Oxford (1253), Paris (1259) e Bolonha (1260). O sucessor de Simão Stock, o francês Nicolau, tentou destruir o legado instituído. No entanto, como assinala Campos (2011, p. 55-56), sofreu oposição e renunciou ao cargo, se retirando para a solidão eremítica, na qual escreveu a célebre *Sagitta Ignea,* em 1272, em que faz um convite aos carmelitas para que retornem à vida eremítica de solidão e contemplação.

Tal como ocorrido com outras Ordens, a Carmelita também experimentou Reformas, sendo as mais importantes a que se deu no século XV, após o Cisma do Ocidente[32], e aquela ocorrida no século XVI, após o Concílio de Trento (1545-63).

A chegada dos Carmelitas em Portugal foi acompanhada pelos cavaleiros de Malta, como capelães dos Militares de São João de Jerusalém. Vindos da Terra Santa, regressando da Palestina, estes religiosos receberam, em 1251, como doação, o convento dos militares, em Moura. Após se instalarem na região, "se irradiam para todo o território português e para as suas colônias" (COSTA, 1976, p. 21).

Em 1389, se registra a construção do Convento do Carmo de Lisboa, por ordem do nobre e guerreiro português D. Nuno Alvares Pereira, que mandou vir de Moura os religiosos necessários para sua comunidade. Em 1423, foi realizado o primeiro Capitulo Provincial, em Portugal, ocasião em que foi eleito como Provincial Dr. Frei Afonso Leitão, ou de Alfama. Foram, então, elaborados os primeiros Estatutos, aprovados, em 1424, por D. João I, que

[32] Quando Constantinopla passou a ser sede do Império, Roma perdeu influência. A partir de então, "uma série de dificuldades complexas (disputas doutrinárias, Concílios disputados, a evolução de ritos separados e se a posição do Papa de Roma era ou não de real autoridade ou apenas de respeito) levou à divisão, em 1054, da Igreja Católica em Igreja Católica no Ocidente e Igreja Ortodoxa Oriental no Leste (Grécia, Rússia e muitas das terras eslavas, Anatólia, Síria, Egito, entre outros). A esta divisão chama-se o Grande Cisma do Oriente" http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_Igreja_Cat%C3%B3lica#O_Cisma_do_Oriente.

reinou Portugal entre 1385 e 1433. Assim, abriu-se caminho para a construção de diversos conventos no território português[33].

Após sua inserção em Portugal, a fundação de seu primeiro convento, em Moura, a Ordem começou a ramificar-se por todo o território europeu e também pelo Novo Mundo, o que explica sua chegada ao Brasil. A entrada do instituto carmelitano em terras da colônia se deu por Pernambuco, de onde se irradiou para as demais capitanias.

Após um período de bem estar em Portugal, estes religiosos começaram a enfrentar dificuldades, em termos financeiros, sobretudo, após o terremoto de 1750, que provocou a destruição de conventos e a morte de vários frades. Em 30 de maio de 1834 foi promulgada a lei que declarava extintos "todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios, e quaisquer outras casas das ordens religiosas regulares", as ordens religiosas foram expulsas de Portugal, atendendo as ordens de Joaquim Antônio de Aguiar[34]. A Restauração da Ordem Carmelita em território Português só teve início em 1930, noventa e seis anos após sua extinção.

3.2. A espiritualidade carmelitana

O alcance da compreensão da espiritualidade carmelitana reclama uma análise, ainda que breve e generalizada, da questão da espiritualidade, ao longo dos séculos, e também das mudanças conceituais a que foi submetida, durante seu processo de desenvolvimento. Isso nos permitirá tratar com mais justeza a espiritualidade carmelitana, com seu maior inspirador, o profeta Elias, e santos que participaram da Ordem, os quais influenciaram na espiritualidade, devoção e renovação, tais como Santa Teresa Ávila, São João da Cruz e São Simão Stock.

No século XI, a Europa conheceu notável aumento demográfico e uma nova economia. O crescente êxodo rural promoveu o nascimento de cidades e vilas, fundamentadas no comércio e na indústria, independentes do poder civil e eclesiástico. Surgiram, nesse período, as universidades, respondendo à necessidade de ampliação das escolas monásticas e episcopais, o que tornou a cultura mais leiga.

A Igreja e a burguesia enriqueceram e surgiram movimentos pauperíticos[35] e anticlericais. Segundo Mandoni (2002, p. 49), “leigos começam a ensinar e soerguer os

[33] http://www.ordem-do-carmo.pt/index.php/os-carmelitas/historia.html
[34] Foi por três vezes presidente do Conselho de Ministros de Portugal (1841-1842, 1860 e 1865-1868).
[35] Na Idade Média, o Cristianismo buscou um retorno à pobreza evangélica dos primórdios, podendo já observar o ideal de retorno a vida penitencial com as reformas das ordens monásticas, ocorrida entre os séculos X e XI.

costumes: sem mandato oficial, revoltam-se quando autoridades religiosas querem controlar seu comportamento; impõe-se as multidões pelo ardor, ascetismo e caridade". Nesse período, diversos cônegos se submeteram à regra de Santo Agostinho, o que levou à harmonização de seus modos de vida. Alguns monges decidiram observar a regra beneditina, outros optaram por se dirigir ao deserto e, ali, viver uma vida de reclusão. Outra parte passou a se dedicar ao eremitismo.

O século XI também ambientou o surgimento das obras de caridade de grupos leigos, que viram sua razão de ser na ajuda aos necessitados. Entre o referido século e o seguinte, registra-se o renascimento da literatura espiritual. Tornou-se comum a recomendação, como virtude, do desprezo aos bens materiais e de si mesmo, sendo estimulados pela humildade de Cristo, que renunciou ao seu juízo pessoal, desapegando-se das riquezas. Nesse período, os Exercícios Espirituais[36] ocuparam mais lugar na vida humana do que as próprias virtudes. Tais exercícios deveriam nutrir as virtudes e aproximar o homem de Deus, com leituras, meditações e orações.

Mandoni (2002, p. 49-53) assinala que as Ordens Terceiras – identificadas como sinal de inovação na Igreja Católica – surgiram exatamente nesse período, oferecendo aos leigos um estilo de vida de oração, caridade e penitência. Estes novos grupos religiosos se espalharam pela Europa católica, exercendo influência em outras partes do mundo, como o Brasil, e tiveram forças suficientes para permanecer ativas até os dias atuais.

Eis o cenário em que se deu o desenvolvimento da espiritualidade cristã, esta que, ao longo dos séculos, buscou se adequar às realidades existentes, se abrindo a novos conceitos e perspectivas, porém, sem deixar de insistir na pessoa e vida de Cristo. Como base, as Ordens religiosas tiveram a espiritualidade da Igreja, mas experimentaram adaptações para melhor alinhamento às suas regras e estatutos.

Com as Cruzadas, aumentou ainda mais o desejo e nostalgia de uma vida peregrina de pregação, ou mesmo solidão eremítica. Este sentimento desencadeou a adesão popular por todo o Ocidente, sob influência do clero e da vida monacal na mentalidade cristã do período. Os que retornavam da Terra Santa ou os que lá ficavam a exemplo dos eremitas no Monte Carmelo ou Sinai, sentiam-se tocados pelo exemplo de pobreza vivido por Cristo, relatados nas Sagradas Escrituras. Logo chegam a Europa. No entanto, a Igreja institucional e hierarquizada se distanciou dessas correntes pauperistas (pobreza), uma vez que estas comungavam da riqueza feudal na Europa. Ver: http://www.infopedia.pt/$movimentos-pauperistas.

[36] Segundo o santo católico Inácio de Loyola, os Exercícios Espirituais representam qualquer modo de examinar a consciência, meditar, contemplar, orar vocal ou mentalmente e outras atividades espirituais... Porque, assim como passear, caminhar e correr são exercícios corporais também se chamam exercícios espirituais os diferentes modos de a pessoa se preparar e dispor para tirar de si todas as afeições desordenadas e, tendo-as afastado, procurar e encontrar a vontade de Deus, na disposição de sua vida para o bem da mesma pessoa. Ver: http://pt.wikipedia.org/wiki/Exerc%C3%ADcios_espirituais_inacianos

Para alguns estudiosos, como Mandoni (2002), o termo "espiritualidade" é fruto da modernidade, descendente da escola espiritual francesa do século XVII, usado para representar uma relação entre o humano e o Divino. No entanto, esse autor relata ser a forma abstrata da espiritualidade do período patrística, tendo um texto de Pelágio, no qual surge a frase *"Age ut in spiritualitate proficias",* que designa o "conceito de espiritualidade como vida, segundo o Espírito de Deus e como progressão aberta às realizações ulteriores" (MANDONI, 2002, p. 13). No século VI, explica Mandoni (2002, p. 13), Dionísio traduziu o tratado de Gregório de Nissa, que se refere à criação do homem, e, assim, abriu espaço para o termo grego *pneumatiké* no contexto latino, reservando-lhe a grafia *spiritualitas*, afirmando estar neste a perfeição segundo Deus.

Na esfera do Cristianismo, mais precisamente nas Sagradas Escrituras não são identificadas teorias ligadas à questão da espiritualidade, mas sim passagens que indicam ao leitor aspectos de uma vida espiritual. Nesse sentido, são comuns, nas Sagradas Escrituras, convites para que o fiel busque viver "na perfeição da santidade, espírito, corpo e alma", elementos que sintetizam o estilo de vida cristã.

Durante o primeiro milênio, o Cristianismo se manteve dogmático e espiritual, sem cisões dentro da religião, tendo, como suporte para a fé, as Sagradas Escrituras, na qual a alegoria, ou seja, seu conteúdo intrínseco era a representação da realidade dogmática e salvífica. Tinha como expressão a Letra, permanecendo, de certa maneira, até nossos dias. "A moral consistia na apropriação pessoal desta realidade e a tropologia mostrava a orientação à salvação escatológica" (MANDONI, 2002, p. 14).

Entre os séculos IX e XI, a espiritualidade passou a ser a representação da realidade e atividade, vinda do Espírito Santo, no íntimo do ser humano. Ao alcançar o século XII, quando já havia a presença de eremitas no Monte Carmelo, a espiritualidade se desfez de sua homogeneidade, mantendo o sentido do sobrenatural e passando a designar o que não é material. Já em fins do século XII e por todo o século XIII, a Igreja Católica ocidental, em seu discurso teológico, se aproximou da ciência e da pesquisa filosófica e, por conta disso, estabeleceu certo afastamento da teologia dos textos sagrados. Nesse contexto, escreve Mandoni (2002), o teólogo esforça-se em determinar os conteúdos objetivos do texto sacro, por meio de questões, ao passo que o monge estrega-se à meditação das Escrituras. O autor continua:

> A teologia, distinta da exegese, subdivide-se em especulativa ou dogmática, prática ou moral, afetiva ou espiritual. A geração dos grandes escolásticos é

> o ultimo exemplo da unidade entre teólogo e santo, pois até então resultava incoerentemente a separação entre saber e experiência da fé, magistério e vida espiritual, pastor ou doutor. (MANDONI, 2002, p. 14-15)

No século XVII, o termo espiritualidade passou a designar as relações afetivas com Deus, assim como o "conhecimento interno e direto do divino ou sobrenatural". Porém, com a crise quietista, esse argumento foi deixado de lado, sendo apenas retomado em fins do século XIX. Ainda no XVII, a espiritualidade se dividiu em ascética e mística. A teologia ascética tinha como base os exercícios a que o cristão devia se prestar, caso desejasse alcançar a perfeição. A alma, nessa perspectiva, cursaria por três etapas diferentes: "livrar-se do pecado mediante penitência e mortificação, desenvolver as virtudes por meio da oração e imitação de Cristo, progredir no amor divino e chegar à união habitual com Deus" (MANDONI, 2002, p. 16). A teologia mística é representada por estados psicológicos e espirituais extraordinários (êxtase, visão e revelação), privilégios que alguns alcançaram e, por conseguinte, encontraram graça diante de Deus.

A exposição, ainda que sucinta, dos aspectos fundamentais da espiritualidade cristã permite que, agora, adentremos no universo particular da espiritualidade carmelita. A história do Carmo traz como seu mentor e pai espiritual o profeta Elias, seu sucessor Eliseu, que tem sua vida narrada no livro de I Reis, no Antigo Testamento (AT).

Cabe aqui uma apresentação breve da história de Elias nas Sagradas Escrituras no livro de I Reis, capítulos 17-19 (Anexo A). Elias foi um profeta no Reino da Samaria, durante o reinado de Acabe (século IX a.C.). Apresentado apenas como Elias, o tibista, morador de Gilead, surge nos textos bíblicos sem apresentação genealógica. Seu nome significa "Javé é Deus" e, durante seu ministério de profecias, mostrou ao povo de Israel que havia apenas um deus verdadeiro e seu nome era Deus "Eu sou o que sou", que havia se revelado a Moisés no monte Horebe.

Elias surge no AT, quando Acab fez ídolos (deuses) para adoração. Acab era casado com Jesabel, filha de Etbaal, rei dos sidôneos, que adorava a Baal, nome que descendia do nome do rei. Governou Acab por vinte e dois anos, na região de Israel e Samaria. Elias dirigiu-se a Acab, em nome do Deus de Israel, e falou que não haveria chuva a não ser por sua palavra, devido à desobediência da população. Foi para o oriente, onde, por recomendação divina, se escondeu próximo ao ribeiro de Querite, diante do Jordão. Quando da secagem do ribeiro, devido à falta de chuva, foi mandado para Serepta de Sidon, onde uma viúva lhe sustentaria. E assim fez. Devido à falta de alimento, o filho da viúva faleceu. Elias, perturbado

com a situação, tomou o menino em seus braços e rogou a Deus por sua vida. Milagrosamente, o menino voltou a viver.

Passados já três anos, o Senhor pediu a Elias que retornasse a Samaria e se apresentasse a Acab, para que fizesse chover sobre a terra, que vinha sendo assolada pela seca e fome. Acab, vendo Elias, perguntou-lhe se é ele que perturbava a Israel. Como resposta, disse ser o próprio rei e toda a casa de seu pai, por deixar os mandamentos de Deus e seguir a Baal. Pediu Elias a Acab que reunisse todos os profetas de Baal e Aserá, bem como toda a população de Israel no Monte Carmelo. Assim fez. Elias questionou a população sobre a observância a dois deuses diferentes: "Até quando coxeareis entre dois deuses diferentes? Se o Senhor é Deus, segui-o, e se Baal, segui-o. Porém, o povo nada lhe respondeu" [37].

Elias propôs, então, aos profetas de Baal, que eram aproximadamente quatrocentos e cinquenta, um "desafio", sugerindo que tentassem colocar fogo sobre o holocausto de sacrifício da tarde. Os profetas passaram toda a manhã até o meio dia sem que conseguissem o feito. Elias, único profeta de Deus, ordenou, no momento do sacrifício, que fosse colocada água ao redor da lenha. Em seguida, pediu ao Senhor que se manifestasse para que a população o conhecesse como único e verdadeiro Deus, Deus de Abraão, de Isaque e Israel. Todos ali presentes viram, então, cair fogo sobre o holocausto, que o consumiu completamente. Ao convencer a população de que apenas o senhor era Deus, Elias pediu para que não mais aceitassem os profetas de Baal e os retirasse do local, levando-os para um riacho, onde seriam mortos. Após o cumprimento do pedido, Elias subiu até o ponto mais alto do Monte Carmelo e, ali, suplicou, ao Senhor, por chuva.

Jesabel, ao saber, por Acab, dos feitos de Elias, inclusive de sua solicitação para que matassem todos os profetas, ordenou que este assassinasse Elias, reservando-lhe a mesma forma de morte aplicada aos profetas de Baal. Para escapar, Elias fugiu para Beseba de Judá, onde deixou seu servo e seguiu para o deserto. Lá chegando, sentou-se sob uma árvore de nome zimbro e pediu a morte. Enquanto adormecia, foi acordado por um anjo, que lhe pediu para que comesse pão e bebesse água. Durante novo sono, voltou a ser acordado pelo anjo, que novamente o convidou a comer e beber, no intuito de ganhar forças para enfrentar quarenta dias de caminhada até o monte Horebe. Ao chegar, Elias abrigou-se numa caverna, onde conversou com Deus. Em seguida, foi enviado para o deserto de Damasco, para que pudesse ungir a Hazael, rei sobre a Síria, Jeú rei de Israel e a Eliseu como profeta e seu sucessor.

[37] Bíblia Sagrada, I Reis, capítulo 17, v.21.

Após partir, Elias encontrou Eliseu lavrando juntas de bois e, sobre ele, lançou sua capa. A partir de então, Eliseu seguiu Elias até quando este foi transladado para o céu, em uma carruagem de fogo, deixando-lhe seu manto.

A vida de servidão de Elias, peregrinando pelos montes e desertos, a serviço de Deus, bem como seu sucessor Eliseu, influenciou, sobremaneira, aqueles que decidiram abdicar da vida social, em favor de uma vida solitária, morando em cavernas ou em eremitérios, na região do Monte Carmelo. Tendo Elias como "seu pai espiritual", estes buscavam seguir seus exemplos. Nos séculos III e IV d.C, o Monte Carmelo se tornou importante local de romaria. O Carmelo passou a representar o triunfo da espiritualidade cristã, uma vez que Elias triunfou sobre os profetas de Baal, com a designação de Deus para tal. Por sua vez, o profeta Elias tinha uma vida de abnegações, deixando sua casa, suas vontades, seus bens, para viver uma vida de pregação, contemplação e pobreza, como, posteriormente, será determinada aos eremitas do Monte Carmelo.

Em sua espiritualidade profética, Elias buscava recuperar a moral, a ética e, sobretudo, a espiritualidade e o culto ao Deus de Israel. Revela fidelidade a intra-histórica de Deus, tendo como missão comunicar a palavra para as coordenadas históricas precisas, reagindo contra as degenerações religiosas. Essa espiritualidade, como argumenta Mandoni (2002, p. 54-58), "une intimamente céu e terra, Deus e ser humano, fé e vida, mística e justiça social".

Um elemento forte da espiritualidade cristã é a penitência. Desde os primórdios, cultiva-se o hábito de jejuar como forma de alcançar uma graça, tendo diversos relatos bíblicos sobre o jejum. Nos primeiros tempos da Igreja, o jejum era imposto, quando da realização de pecados graves. Para o eremita, as práticas ascéticas, bem como o trabalho manual, junto à leitura e recitação de jaculatórias, eram formas de cultivar a pureza de coração e libertação de amabilidades incoerentes com a vida a que se propunha.

A Virgem Maria, tal como Elias, fazia parte da formação espiritual do Carmelo, que apresenta no espírito a doçura divina, expressado no código mais antigo da espiritualidade da Ordem que tem a Madona como padroeira. Já na primeira metade do século XII, surgiu uma igreja dedicada a Maria, onde se situavam os eremitas. Anos depois, já no século XIII, precisamente em 1263, esta igreja foi qualificada pelo papa Urbano IV (pontificado: 1261-1264).

Para os carmelitas – que não possuíam fundadores, como os franciscanos e dominicanos –, estar a serviço de uma igreja dedicada a Madona representava ser de Maria e estar sob sua proteção. "Esta consagração mariana foi vivida, a princípio, na única casa do Monte Carmelo". Ao se espalharem para outras regiões, continuaram dedicando suas igrejas a

Maria. Desse modo, a Virgem se tornou inspiração para a vida carmelitana, exemplo de fé, caridade e servidão, principalmente, entre os pobres e humildes.

> Maria é filha de Deus a quem ela se consagra totalmente; Deus constrói nela a sua morada, cobre-a da Sua Onipotência, como a nuvem miraculosa, que envolvia Moisés no Sinai, e enche-a da Sua glória. E Ela, que já tinha Deus no fundo do seu coração, torna-se a bem-aventurada entre as mulheres, recebendo no seu seio a Plenitude do Senhor, o Verbo Encarnado. Maria gera o Verbo que trará a salvação ao mundo inteiro: a Palavra, semeada no seu coração, ela oferece-a aos outros permanecendo constante e dolorosamente unida a Ele. Maria, que sobressai entre os humildes e pobres do Senhor (Lumen Gentium). [38]

Outro personagem importante para a espiritualidade carmelitana é São Simão Sotck (Figura 43), já mencionado, que viveu no século XVIII e ganhou destaque, prestígio e admiração. Entrou para a história da Ordem e viveu cerca de seis anos na Terra Santa, onde, no dia 15 de julho de 1251, foi agraciado com uma visão, na qual recebera das mãos de Nossa Senhora o escapulário. Seu uso livraria a alma dos devotos do inferno, até mesmo do purgatório. Com o uso do escapulário, os devotos passaram a gozar de indulgências plenas e parciais.

Figura 43 - São Simão Stock recebendo o escapulário da Virgem Maria

Fonte: http://comunidademissaoatos.com/2013/05/16/sao-simao-stock/

[38] Ver: http://www.ordem-do-carmo.pt/index.php/os-carmelitas/o-carmelo.html

Na Ordem Carmelita, pontua Campos (2011, p. 56), o escapulário se estabeleceu como sinal de afiliação, mas, sobretudo, de sua espiritualidade, fundando suas raízes na tradição da Ordem, sendo fiança de proteção materna de Maria, cujo significado espiritual havia sido aprovado pela Igreja.

O escapulário tem a representação e o compromisso de seguir a Cristo, sendo devoto fiel, assim como fora sua mãe Maria, com amor, esperança, dedicação ao próximo, sobretudo, ao mais necessitado. Este se tornou o símbolo da Ordem carmelita. O papa João XXII também mencionou ter tido uma visão com Nossa Senhora, na qual, segundo Campos (2011, p. 56) teria revelado que os que usassem o escapulário e pertencessem à Ordem Carmelita ou Confraria do Santo Escapulário do Carmo teriam suas almas livradas do purgatório em vida, no primeiro sábado, após sua morte.

Entre os séculos XV e XVI, a espiritualidade medieval passou por uma grande transformação, influenciada pelo pensamento humanista e pela ação da reforma. O humanismo concentrou seu interesse no homem e na vida civil, "com concepção teocêntrica, transcendente e teológica, passa-se a uma concepção humanística, antropocêntrica e imanentista". A catedral deixou de ser o modelo arquitetônico e o palácio renascentista passou a figurar como principal inspiração. Também havia uma perspectiva de vida cristã mais próxima, o que explica o sucesso do teólogo e humanista neerlandês Erasmo (1466-1536) e do teólogo germânico Martinho Lutero (1483-1546), que se tornou figura central da Reforma Protestante. Nesse contexto, as novas congregações religiosas passaram à atividade apostólica. Como afirma Mandoni (2002):

> A atividade absorvente exigia um novo método de oração: opera-se um esforço para transformar o trabalho em oração, e para dar à oração, tornada geralmente um exercício privado, uma forma sistemática e metódica – já no âmbito da devotio, houve tentativas de sistematizar a prática da oração mental; no século XVI, tal método fixou-se completamente. (MANDONI, 2002, p. 58)

O Renascimento acolheu a devotio moderna, a interioridade e a subjetividade para superar a piedade exterior e afirmar a dignidade humana. Erasmo trouxe novas concepções renascentistas à espiritualidade, propôs uma piedade fundamentada no Evangelho, em uma teologia renovada, com base nas fontes da revelação e tradição dos padres. Também defendeu um Cristianismo interiorizado, com simplicidade e piedade. No Renascimento, o ideal de santidade foi substituído pela conformidade do sofrimento de Cristo e ideal de equilíbrio cristão e humano. Os humanistas objetivaram a substituição do Cristianismo medieval por

uma religião racionalizada. Porém, como argumenta Mandoni (2002, p. 58), suas reformas chegaram apenas à elite. A grande massa se manteve nas tradições medievais.

No século XVI, a Ordem carmelitana sofreu mudanças com Teresa de Jesus ou Teresa de Ávila (1515-82) e João da Cruz (1542-91), que propiciaram o surgimento do Carmelo Reformado ou Carmelo Descalço. De origem espanhola, estes religiosos produziram obras místicas que deram um peso intelectual à Ordem (Figuras 44 e 45). Em 1562, fundaram o primeiro Convento dos Carmelitas Descalços. Entre suas preocupações, estava a primitiva observância, que os levou a assumir e defender como "fundamento da mística as virtudes teologais (fé, esperança e caridade), a humildade, a castidade, a pobreza, a penitência e a mortificação". Deve-se dizer que estes valores constituíram devoções específicas do período Barroco, o qual, como ressalta Campos (2011, p. 57), ambientou a reforma da Igreja Católica e a vinda da Ordem carmelitana para a colônia brasileira.

Figura 44 - Santa Teresa Ávila, 1615. Peter Paul Rubens

Figura 45 - São João da Cruz

Fonte: Figura 44 - http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teresa_of_Avila_dsc01644.jpg
Figura 45 - http://joaquimfernandesneto.blogspot.com.br/2010/10/sao-joao-da-cruz-noite-escura-da-alma.html

De acordo com Mandoni (2002, p. 60), Teresa de Ávila foi mística e fundadora realista. Seu equilíbrio é concepção de uma conquista e de combate, em que os elementos temperamentais tiveram grande relevância. Suas experiências místicas influenciaram a reconquista de sua personalidade. Introduziu na literatura espiritual um novo gênero: "descreveu sua história espiritual, procurando tirar ensinamentos práticos, que pudessem servir às pessoas; preocupou-se pouco em descobrir a realidade ontológica, subjacente à sua

experiência, analisando, sobretudo, os dados subjacentes de suas reações" (MANDONI, 2002, p. 61).

Os Exercícios Espirituais ajudaram a reforçar sua sensibilidade sensorial. Teresa de Ávila propôs dois níveis para via unitiva, em seus escritos, que possuem caráter autobiográfico. O primeiro refere-se à alternância de estados, lugar de provas e purificações passivas, bem como dos fenômenos extraordinários vivenciados pela mesma. O segundo está ligado ao matrimônio espiritual, ao estado que transforma a alma, deixando-a estabilizada. A alma adquire, assim, nova personalidade e passa a atuar apostolicamente, sem deixar de estar em comunhão com Deus.

> A espiritualidade teresiana é a espiritualidade da intimidade divina, porque procura alimentar o ideal da intimidade com Deus; tal finalidade atinge-se principalmente por meio da oração mental. É também doutrinal, pois Teresa desejou e procurou que a vida ascética e mística tivesse como base uma doutrina sólida. (MANDONI, 2002, p. 61)

Tratando especificamente de João da Cruz, Mandoni (2002, p. 62) comenta que este teve sua mística dividida em dois níveis: o primeiro é a "tradução de sua vida interior no plano lírico, por um jogo de símbolos", enquanto o seguinte traz a "visão especulativa sobre a teologia mística, mediante comentários de três de seus poemas". Observamos, então, que sua mística é anti-intelectual e da negação. Deus é um ser absoluto, que não deve ser questionado ou medido por seus servos. Desse modo, a preparação para a união mística é o despir das faculdades da alma para unir-se a Cristo.

> Teresa, descrevendo as ascensões, e João da Cruz, ensinando os princípios da contemplação, traçaram as linhas fundamentais da vida mística. Para ambos, a contemplação distingue-se das graças secundárias, chamadas de visões, revelações, locuções, e dos fenômenos como êxtase e os estigmas: a contemplação é o verdadeiro tesouro da alma, com o qual se adentra na intimidade divina e se encaminha à união; porém, não é um gozo contínuo, pois há períodos de purificação. (MANDONI, 2002, p. 62)

As explanações sobre a espiritualidade cristã, a descrição dos que serviram de exemplo para a vida eremítica, no caso, a Virgem Maria, que se tornou padroeira da Ordem, e da vida dos carmelitanos Simão Stock, Teresa de Ávila e João da Cruz, que se tornaram santos da Ordem e são largamente representados na iconografia, como veremos no próximo capítulo, nos permitem dizer que a espiritualidade carmelita foi construída tendo como base os princípios da vida eremítica, compreendendo as ideias de solidão, comunhão,

contemplação, leitura, caridade, devoção, pobreza, entre outras. Essa espiritualidade também teve como exemplos Elias e Maria, que abnegaram suas vidas para seguir a Cristo, com bondade e devoção. A Ordem carmelita expressa a espiritualidade profética na pessoa de Elias e Eliseu, assim como a mística, com Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz.

3.3. Instalações da Ordem Carmelitana na colônia brasileira

> O descobrimento do Novo Mundo, assim como abriu ao Comércio novos caminhos para seu engrandecimento, e apertou mais os laços de humanidade, que deviam unir os homens de todos os climas e Nações, também mostrou à Igreja um vasto e novo Campo, em que enviados de J. C. ensinando e batizando milhares de homens, que vagavam nas trevas e na ignorância, podiam recorrer para engrandecimento e glória da mesma Igreja, promovendo a felicidade dos homens neste vasto continente, por meio da cultura, da verdade e dos costumes.[39]

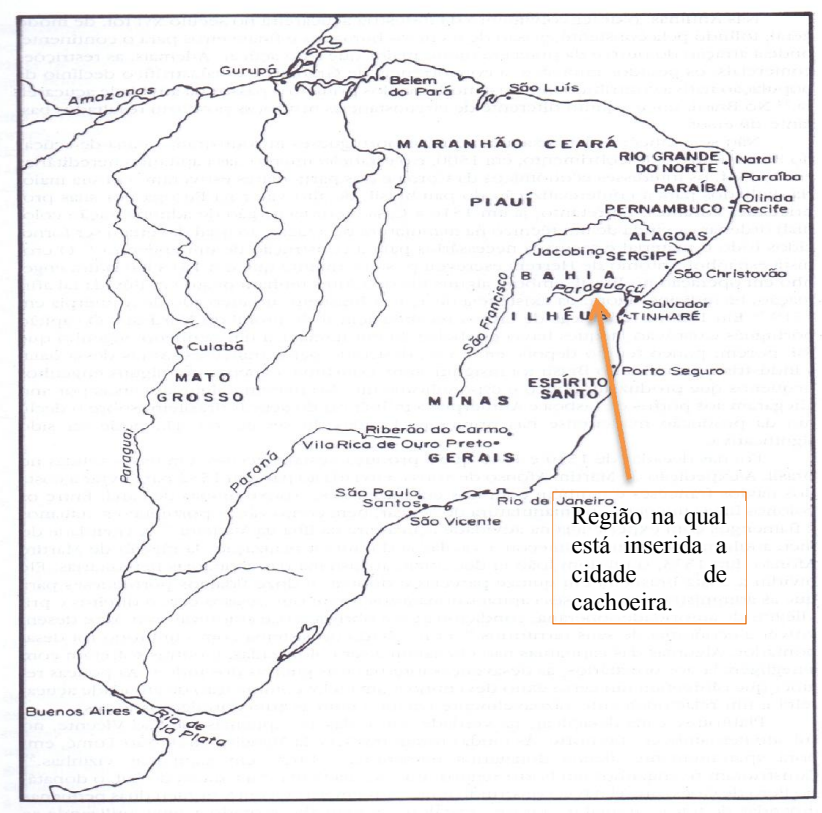
Sabe-se que os franciscanos constituíram a primeira ordem religiosa a desembarcar nas desconhecidas terras que seriam colonizadas posteriormente, junto com os portugueses que vieram para reconhecer a terra, em 1503. Os jesuítas, que aportaram apenas em 1549, foram os primeiros a se estabelecer. Os carmelitas calçados vieram posteriormente, aportando em 1580, na Vila de Olinda, onde se empenharam na catequização dos índios. Em 1585, chegam os Capuchos da Reforma, que se fizeram presentes em Pernambuco e, em seguida, os Beneditinos da Congregação da Espanha, os Capuchinhos franceses e os Capuchinhos italianos (Figura 46).

As sucessivas colonizações no Novo Mundo e no Oriente, assim como na África, processadas durante o século XVI, resultaram do grande empenho dos reis de Portugal, que não poupavam recursos para estabelecer novas colônias, junto ao seu Império e Religião, ao mesmo tempo em que buscavam capitães experientes para fundamentar sua dominação. Assim, escolhiam homens distintos, em virtude e ciência, para exercer a doutrina da Fé Católica para os povos pagãos, que não conheciam o Evangelho e, no caso do Brasil, enchiam seus sertões e litoral.

---

[39] Notas Históricas sobre as missões carmelitanas no extremo norte do Brasil, séculos XVII e XVIII; p. 29. Disponível em http://www.colecaomossoroense.org.br/acervo/missoes_carmelitanas.pdf.

Figura 46 - Brasil colonial



Fonte: Schwartz (1988, p. 32)

Em 26 de janeiro de 1580[40], a patente no convento do Carmo de Lisboa foi lavrada e firmada pelo Fr. João Cayado, vigário provincial da Ordem carmelitana em Portugal, que, assim, concedeu licença para que fosse fundado um convento na Paraíba, sob invocação de Nossa Senhora da Vitória. Também autorizou a fundação em Pernambuco e demais terras que se dispusesse a receber a ordem, "sendo conveniente ao serviço de Deus e das almas do próximo, e bem da religião". A patente concedida outorgou ainda, ao padre vigário, a faculdade de abrir noviciado da Ordem, permitindo que este recebesse todos os que se dispusessem, com piedade e devoção, a aceitar o instituto do Carmo. As letras, a propósito, foram concedidas aos noviços pelo papa Clemente VII (pontificado: 1523-1534) e confirmadas por Gregório XIII (pontificado: 1572-1585). Contudo, o convento aqui

[40] "Até 1580, os jesuítas tiveram exclusividade na ação religiosa do Brasil, como missionários 'oficiais' da Coroa. A anexação de Portugal à Espanha, no período da União Ibérica (1580-1640), mudou sensivelmente esse quadro, estimulando o ingresso de novas ordens no Brasil. Franciscanos, beneditinos e carmelitas vieram atender às necessidades espirituais dos colonos e prestigiar com seus conventos o inicio da urbanização da colônia". (DEL PRIORE, Mary. **Religião e religiosidade no Brasil colonial.** São Paulo; Ática, 1997. pp. 12-13.)

estabelecido, assinala Costa (1976, p. 40), precisou se manter subordinado ao convento de Lisboa.

> A referida patente foi expedida em virtude de recomendação do cardeal-rei D. Henrique, e solicitações do capitão-mor Frutuoso Barbosa, alentado colono pernambucano, que a esse tempo promovia na corte de Lisboa uma empresa destinada à conquista e colonização da Paraíba, e, em virtude da qual, embarcaram para Pernambuco, em 31 de janeiro do mesmo ano de 1580, os religiosos Fr. Domingos Freire, na qualidade de vigário da ordem, Fr. Bernardo Pimentel, Fr. Antônio Pinheiro e Fr. Alberto de Santa Maria; e chegando eles ao tempo do malogro da empresa de Frutuoso Barbosa, resolveram ficar na capitania, e foram residir junto a uma ermida situada na povoação de Olinda[41]. (COSTA, 1976, p. 25-26)

Localizada próximo à pancada do mar, a ermida, dedicada a Santo Antônio e São Gonçalo, foi construída pelo colono Clemente Vaz, em período desconhecido, mas certamente do mesmo período da fundação de Olinda. Após estabelecimento em Olinda, avisaram de sua chegada ao Bispo Dom Frei Antônio Barreiros, na Bahia, informando-lhe também sobre a construção de sua ermida, realizada sob consentimento do capitão-mor governador Jerônimo de Albuquerque. O Bispo respondeu dando as boas vindas e incentivando o início das missões do seu ministério. A partir de então, começaram a catequização dos indígenas, estendendo, posteriormente, suas missões até a Paraíba. Sobre a vinda dos carmelitas a esta região, o padre José de Anchieta comenta que estes não foram muito além de pregação e da confissão. Não edificaram mosteiros, uma vez que a Paraíba, como assinala Costa (1976, p. 34), não havia sido povoada.

Apenas em 1588, se deu a construção do convento dos carmelitas no Brasil[42], tendo sido escolhida para tal empreendimento a vila de Olinda. Observam-se, já em 1590, a existência de outros conventos no território brasileiro, como os de Salvador/BA (1586), Santos/SP (1589) e Rio de Janeiro/RJ (1590). A partir de então, se constitui uma vigaria

[41] Há também relatos de que estes ficaram em Olinda, devido uma tempestade que os impediu de prosseguir viagem e sendo bem recebidos por Jerônimo de Albuquerque Coelho, capitão Governador e Senhor da Capitania de Pernambuco, desejando que os religiosos ficassem na Capitania, fez-lhe doação de uma Ermida dedicada a S. Antônio e S. Gonçalo, situada em Olinda, local onde assentaram os alicerces do Carmelo Brasileiro. (Notas Históricas sobre as missões carmelitanas no extremo norte do Brasil, séculos XVII e XVIII. p. 39.) Ver também: ARAUJO, Maria das Graças S. Aires. **Decadência e restauração da ordem Carmelita em Pernambuco (1759-1923).** Tese de doutoramento – Pontifícia Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007, 199 p., p. 33.

[42] Nas Notas Históricas sobre as missões carmelitanas no extremo norte do Brasil (séculos XVII e XVIII, p. 42), é mencionada a autorização para construção do primeiro capitulo no ano de 1583, sendo patrocinada pela Câmara de Olinda e pelo Governador da Capitania. Já com a construção adiantada, Fr. Pedro Viana retorna a Portugal, em 1587, para ser investido em cargo de Comissário, retorna ao Brasil, junto com outros padres carmelitas para auxiliar na catequese. Por tanto, vemos que apenas a data de início da construção é desencontrada. No entanto, preferimos ficar com a data mencionada por Costa (1976), no caso, 1588, uma vez que Fr. Pedro Viana já é comissário da ordem no Brasil, tendo licença para construção de conventos.

carmelitana na colônia, tendo sua sede no convento de Olinda. Cumprindo suas autoridades, o cargo de vigário provincial e o exercício dessa função, de acordo com uma resolução estabelecida no convento de Lisboa, em 15 de janeiro de 1595.

Após essas fundações, a Ordem dos Carmelitas Calçados expandiu suas propriedades para as áreas litorâneas, como Santos/SP, Angra dos Reis/RJ, Rio de Janeiro/RJ, Cachoeira/BA, Salvador/BA, São Cristóvão/SE, Recife/PE, Olinda/PE, Marechal Deodoro/AL, João Pessoa/PB, São Luís/MA e Belém/PA. Nota-se, nesse momento da história, a existência de ordens também no interior da colônia, como aquelas que atuaram em São Paulo e Goiás. Como é bastante divulgado, em Minas Gerais, não houve o estabelecimento de ordens regulares, o que não impediu que igrejas de leigos carmelitas fossem erguidas. A maioria destas foi construída na segunda metade do século XVIII, tendo como contextos de implantação regiões como Ouro Preto, Mariana e Sabará.

Através de patente do padre comissário-geral da ordem em Portugal, no convento de Lisboa, foi nomeado o P. Fr. Pedro Viana como comissário dos carmelitas observantes[43] no Brasil, em 28 de novembro de 1587. Partiu, no ano seguinte, para Pernambuco, levando consigo os padres Fr. Antônio Pinto e Fr. Pedro de Moura. Jorge Albuquerque Coelho, o então donatário da capitania, que residia em Portugal, concedeu licença aos carmelitas para que fundassem conventos na região de Pernambuco. Em 1596, o convento carmelita em Olinda já havia crescido muito em número de noviços, permitindo à Ordem abrir um curso de Teologia, precedido de Humanidade, para melhor qualificação dos missionários. Ali, como afirma Maria das Graças S. Aires Araújo (2007, p. 34-35), também foi cultivado o estudo da língua indígena, com o propósito de facilitar a catequização dos nativos.

Numa reunião do Capítulo dos padres superiores, realizada em 15 de janeiro de 1595 e presidida pelo Padre-Geral Fr. João Estêvão Chizzola, foi decidido que a vigaria do Brasil, com sede na casa capitular de Olinda/PE, deveria ser governada por um Vigário Provincial, o qual seria investido de todas as honras e prerrogativas ao cargo. No caso de seu falecimento, o prior do convento de Olinda deveria assumir ao cargo. Na ocasião, foi eleito o Padre Fr. João de Seixas e, ao término de seu mandato, assumiria o Padre Fr. Bartolomeu da Silva.

Também se deu o estabelecimento dos priores dos quatro conventos existentes na colônia, sendo eles: Fr. Bartolomeu de Évora – Olinda; Fr. Jerônimo de Carvalho – Bahia; Fr. Pedro Viana – Rio de Janeiro; e Fr. Antônio de Alfama – Santos. Ficou estabelecido ainda que, devido à distância entre os conventos, os padres priores podiam absolver seus súditos de

[43] São os religiosos que permanecem fiéis as primeiras regras do observadas no Monte Carmelo.

alguns casos reservados na Constituição, ainda que pertencessem ao Padre-Geral da Ordem, e que também conferir o hábito religioso àqueles que possuíssem as qualidades necessárias para o sacerdócio. Nesse período, escreve Costa (1976, p. 26-28), se deu a abertura do noviciado da Ordem Carmelitana no Brasil.

No convento de Santo Antônio do Carmo da vila de Olinda (Figura 47), residiram suas autoridades provinciais até 1630, quando Pernambuco foi invadida pelos holandeses (Figura 48), obrigando-os a se recolher no convento da Bahia. Somente em 1654, após a expulsão dos holandeses e a restauração do convento de Olinda, é que os religiosos retornam ao seu antigo predicamento de cabeça da vigaria provincial do Brasil, esta que, aliás, foi dividida em vigarias distintas, em 1686. A partir de então, Olinda deixou de ser cabeça da casa capitular da vigaria para pertencer à nova província, com sede na Bahia.

Uma das vigarias teve sua sede estabelecida no Rio de Janeiro. Sobre a questão, Costa (1976, p. 24) declara que a Bula do papa Inocêncio XI (pontificado: 1676-1689), "aprovando a criação daquelas duas vigarias, foi expedida em 8 de fevereiro do referido ano de 1686, ficando cada uma com o seu respectivo vigário provincial em 15 de março de 1687".

Figura 47 - Ilustração do convento de Santo Antônio do Carmo da vila de Olinda.

Fonte: http://iconacional.blogspot.com.br/2008/07/hegemonia-do-culto-do-carmo-no-recife.html

Figura 48 - Mapa da cidade de Olinda Conquistada pelos Holandeses – 1650

Fonte: http://www.forum-numismatica.com/viewtopic.php?p=448774

> Pela Bula *Sacrosantum* do papa Clemente XI, de 22 de abril de 1720, foi a ordem carmelitana do Brasil separada da sua obediência à província de Portugal, com a elevação das duas vigarias do Rio de Janeiro e Bahia à categoria de províncias independentes, até que, por patente do geral Fr. Gaspar Pisolanti, expedida de Roma em 6 de dezembro de 1725, foram os conventos de Pernambuco e da Paraíba, que abraçaram a reforma da província francesa de Turon, desmembrados da província da Bahia, que permaneceu na antiga observância religiosa, e constituindo uma vigaria provincial independente, tendo por cabeça e casa capitular o convento do Recife, o que foi confirmado por diploma pontifício de Benedito XIII, expedido em 12 de janeiro de 1726. (COSTA, 1976, p. 29)

O papa Clemente XI (pontificado: 1700-1721), através de uma deliberação, decidiu que os carmelitas da Ordem Primeira do Carmo de Salvador (OPCS) formassem a Província Carmelitana da Bahia (PCB), administrando as regiões onde os carmelitas calçados já se faziam presentes, ou seja, num território que ia da província da Bahia ao Recife. Dentro dessa administração, ficaram os conventos do Carmo da Bahia, em Salvador, Vila de Cachoeira, Sergipe D'El rei, Rio Real, Cabo de Santo Agostinho, em Olinda, hospício do Pilar, também em Olinda, e ainda o de Alagoas.

No que diz respeito à capitania da Bahia, compreendeu o que hoje são três estados da federação, especificamente, Espírito Santo, Bahia e Sergipe. A província era dividida em sub-capitanias, submetidas ao Governo Geral da Bahia: "Baía de Todos os Santos (compreendia uma parte do território da Bahia e toda a região de Sergipe, iniciando sua extensão no rio Jaguaripe até o rio São Francisco), Ilhéus, Porto Seguro e Espírito Santo". A comunicação entre essas regiões era feita através das navegações entre o Oceano Atlântico e os rios navegáveis, como o São Francisco, ou ainda por transportes terrestres. Roberta Orazem (2009, p. 57) afirma que a capitania da Bahia também possuía ligação direta com as capitanias do Rio de Janeiro e de Pernambuco.

Sobre a expansão carmelita na capitania da Bahia, em 1686, o Pe. Mestre Frei Manoel da Assunção foi investido no cargo de vigário provincial da vigaria da Bahia e Pernambuco. Assim que assumiu o cargo, começou a tratar da expansão dos carmelitas, fundando um hospício para recolhimento dos missionários que iam e vinham para os sertões, na Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu (Vila de Cachoeira). Posteriormente, o Convento do Carmo se tornou uma joia artística, destacando-se como monumento histórico.

O século XVIII representou, para as ordens religiosas atuantes na colônia brasileira, um período favorável à acumulação de riquezas, com o ouro das minas gerais, o açúcar, "as doações deixadas em testamentos para que tivessem garantia de um lugar no céu" e toda a economia de subsistência, que permitiu esses enriquecimentos. Como consequência, as ordens conseguiram relativa autonomia em relação à Igreja e ao Estado Português. Na Bahia, houve um grande incentivo à expansão, que resultaram em grandes investimentos. Algumas ordens, inclusive, já possuíam suas próprias províncias, sendo independentes do governo português.

3.4. A vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu

A cidade de Cachoeira, localizada no Recôncavo baiano, cinge regiões na proximidade da Baía de Todos os Santos, da zona costeira até regiões mais interioranas, que são banhadas por rios. Sua fundação se deu às margens do trecho navegável do Rio Paraguaçu.

O desenvolvimento da aldeia de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu está ligado diretamente à família Adorno[44], que, além de ter sido proprietária da maioria de suas terras, teve grande participação na formação da aldeia e, posteriormente, vila, seja por meio de doações de terras para edificações de edifícios religiosos, seja concedendo dinheiro para a realização destas construções. A partir da primeira década do século XVII, o desenvolvimento da localidade conheceu notável aceleramento (Figura 49).

Figura 49 - Desenho em aquarela da vila de Cachoiera de 1792, de autor desconhecido

Fonte: Flexor (2007. p. 14)

Por volta de 1557, Duarte da Costa, então Governador Geral, doou ao seu filho D. Álvaro da Costa uma sesmaria entre os rios Paraguaçu e Jaguaribe, como recompensa pelos serviços que havia prestado ao rei D. João III, junto às campanhas vitoriosas contra os índios. As terras eram tão extensas que constituíam verdadeira capitania, característica que lhe permitiu ser elevada a tal condição em 1566, quando passou a ser chamada de Capitania do Paraguaçu. Porém, a situação de insegurança permaneceu e, em atendimento aos colonos, o governador Mem de Sá, que governou entre 1558 a 1572, organizou duas campanhas, já no ano em que assumiu o cargo. A segunda ficou conhecida como Guerra do Paraguaçu e foi

[44] Sobre a família Adorno e a sua participação na fundação da Vila Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu, o historiador Valentin Calderón afirma que as notícias deixadas por Gabriel Soares de Souza se mostram as mais prudentes. No entanto, o cachoeirano Aristides Milton declara, em sua obra "Ephemerides Cachoeiranas", que a vila fora fundada pela família Adorno. Segue a descrição feita por Calderón, tendo como base a obra de Gabriel Soares de Souza, que afirma ser o mameluco Rodrigo Martins, filho de Afonso Martins, foreiro de Luís de Brito de Almeida, real fundador da Vila de Cachoeira. (Anexo A).

comandada pelo próprio governador. Na ocasião, foram incendiadas cerca de 70 aldeias indígenas.

Quando da divisão das terras, Antônio Adorno foi beneficiado com uma parcela significativa de terras, onde construiu um engenho que, mais tarde, daria origem à vila de Cachoeira, abrindo caminho para a colonização. Ainda no século XVI, Rodrigo Martins instalou um engenho, na margem esquerda do Rio Paraguaçu. Em 1595, o filho de Antônio Dias Adorno[45], Álvaro Rodrigues Adorno, passou a residir no sítio e, assim, se aproximou dos índios, dos quais se tornou amigo.

Em 1651, os constantes ataques indígenas às povoações vizinhas fizeram com que o Capitão-Mor Gaspar Rodrigues Adorno, por meio de carta régia, fosse nomeado para combater os grupos nativos, estando autorizado a destruir suas casas e lavouras. Como recompensa ganhou quatro léguas de terra, em ambas as margens do rio. Seu filho, João Rodrigues Adorno, se fixou no local em 1654, onde já havia uma povoação, um engenho de açúcar, uma senzala e uma pequena capela dedicada a Nossa Senhora do Rosário, esta que, a propósito, foi doada, em 1674, para que fosse erigida a paróquia de Cachoeira, posteriormente, matriz da freguesia, até a construção de outra, dedicada a Nossa senhora da Ajuda, que se mantém até nossos dias[46].

A criação da freguesia de Nossa Senhora do Porto da Cachoeira se deu em 18 de fevereiro de 1674. Com base na carta Régia, em 27 de dezembro de 1693, ao governador-geral D. Antônio Luís Coutinho da Câmara, a freguesia passou à condição de vila. Porém, como destaca Stuart Schwartz (1988. p. 94), transcorreram-se quatro anos até que esta fosse instalada em 24 de janeiro de 1698.

Historicamente, Cachoeira nasceu de um engenho de açúcar, cuja atividade representou um dos principais pilares de sua economia, promovendo um forte desenvolvimento comercial. No século XVI, o Recôncavo se projetou como região açucareira, condição da qual jamais se desfez. A localização próxima aos rios favoreceu seu desenvolvimento em variados aspectos: a água servia como fonte de energia para a movimentação das moendas, o curso dos rios servia para transportar a cana da roça para o engenho, trazer lenhas, insumos e mantimentos e facilitava o transporte do açúcar para o porto, de onde era levado para Salvador e, de lá, para a Europa. Com implantação

[45] Capitão de infantaria e alcaide-mor da vila de Bertioga, nomeado por Tomé de Souza, primeiro governador-geral do Brasil.

[46] IPAC-BA: **Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia**; monumentos e sítios do Recôncavo, II parte. 2ª Ed. Salvador, 1997, p.29.

privilegiada, assinala Schwartz (1988, p. 94), “próxima ao maior rio que desagua no mar no Recôncavo, a vila tornou-se um importantíssimo ponto de contato do litoral com o sertão, de chegada e saída de mercadorias”.

O termo de instalação da nova Câmara já dava informações importantes sobre diretrizes urbanas propostas para a vila, a exemplo da colocação de um pelourinho provisório em terrapleno, que deveria ser transformado em praça para os moradores. O documento determinou também a construção da Casa de Câmara e Cadeia, a qual, em 1700, já estava concluída. A partir desse momento, tal como explica Flexor (2007, p. 15), chegaram à vila novos equipamentos para as mais diversas funções, inclusive, para ornar a cidade e desenvolver a arquitetura existente.

> Os mesmos Adorno, em escritura datada de 21 de abril de 1721, passaram as terras a frei Antônio Machado, de Nossa Senhora de Belém, para a fundação de um hospital, concluído em 1734. Em 1756, sua administração passou aos frades da Ordem de São João de Deus, de Lisboa, de onde vem o nome Hospital de São João de Deus. A Casa da Câmara e Cadeia já estava em ruínas em 1726, com riscos de desabamento; sua reconstrução começou três anos depois. Entre 1740 e 1744, a Câmara viu-se às voltas com as obras do cais, mas não se tem informações sobre conclusão dos trabalhos. Documentos informam que a Câmara cuidou do calçamento de ruas, da conservação de caminhos e ladeiras – uma constante preocupação -, da ponte sobre riachos Caquende e Pitanga, conhecida como Ponte Velha. Concluiu o novo pelourinho de cantaria, com coluna pedestal de pedra e, em 9 de março de 1754, manifestava-se sobre a necessidade de se construir uma ponte ligando a vila ao povoado de São Félix. (FLEXOR, 2007, p. 16)

Em 1792, o naturalista e juiz de fora de Cachoeira, Joaquim do Amorim de Castro, escreveu ao ministro da Marinha, Martinho de Melo e Castro, expondo a cultura do fumo e os principais equipamentos da vila, sendo eles: “o cais, construído em 1712; o Pelourinho; o Largo da Praça; o edifício do antigo Senado da Câmara, o conjunto de edifícios carmelitas; igreja de Nossa Senhora da Ajuda” (FLEXOR, 2007, p. 16) e a igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, já mencionada, o mais antigo edifício da vila e também a primeira sede paroquial da vila. Grande parte dessas obras, assim como as já mencionadas pontes do Caquende e Pitanga, foi financiada pela Câmara (Figura 50), com contribuições da população.

A Câmara de Cachoeira alcançou o fim do século XVIII com uma situação financeira regular, o que lhe permitiu emprestar, em 1796, à Câmara da Bahia, cerca de 40 mil cruzados, valor este que nunca foi ressarcido. Nos séculos seguintes, a situação financeira local decaiu, necessitando dos recursos oriundos do governo da província, os quais, à época, também se encontravam limitados.

Figura 50 - Casa de Câmara e Cadeia da cidade de Cachoeira

Fonte: Darlane Senhorinho

O século XIX ambientou o surgimento das primeiras manufaturas na Bahia, sendo a primeira a de rapé, a Areia Preta. Na segunda metade do século, foram abertas as primeiras fábricas de charutos, em Cachoeira. Em sua maioria, essas fábricas constituíam extensões da atividade exportadora, tendo quase sempre o mesmo grupo de proprietários.

Flexor (2007, p. 19-21) põe em relevo a importância que Cachoeira adquiriu desde sua fundação até o século XIX, ao destacar o requerimento que a Câmara dirigiu ao oitavo Conde dos Arcos, em 1816, solicitando ao rei D. João VI uma ponte que permitisse a comunicação direta e permanente entre Cachoeira e São Félix (Figura 51).

> A Vila da Cachoeira [...] é o ponto fixo onde se deposita grande parte dos gêneros que fazem o principal objeto do Comércio de exportação da Capitania da Bahia. A lavoura de tabaco é quase privativa deste distrito, e é pouco o que deixa de vir aqui depositar-se para ser transportado para a Bahia. O algodão de Minas Novas, Caetité, e do Alto e Baixo Sertão, todo vem procurar este ponto de embarque, e os Engenhos estabelecidos e que anualmente se estabelecem nestas vizinhanças, fazem com que já hoje se embarque neste porto grande número de caixas de açúcar; bem como é avultada a quantidade de courama que presentemente se exporta para o mercado daquela cidade. Todos estes gêneros, que aqui vêm depositar-se para serem exportados, e os que da Bahia vêm aqui desembarcar, tanto para o consumo da terra, como para o fornecimento dos Campos, Sertões, e minas, têm feito com que esta Vila tenha crescido a um ponto tal de consideração, que não será fácil encontrar-se outra, em todo o reino do

> Brasil, que a iguale em comércio, riqueza e população (Arquivo Nacional, documentação, 1810-1818, *apud* FLEXOR, 2007, p. 21)

Figura 51 - Ponte Imperial D. Pedro II, ligando as cidades de Cachoeira e São Félix.

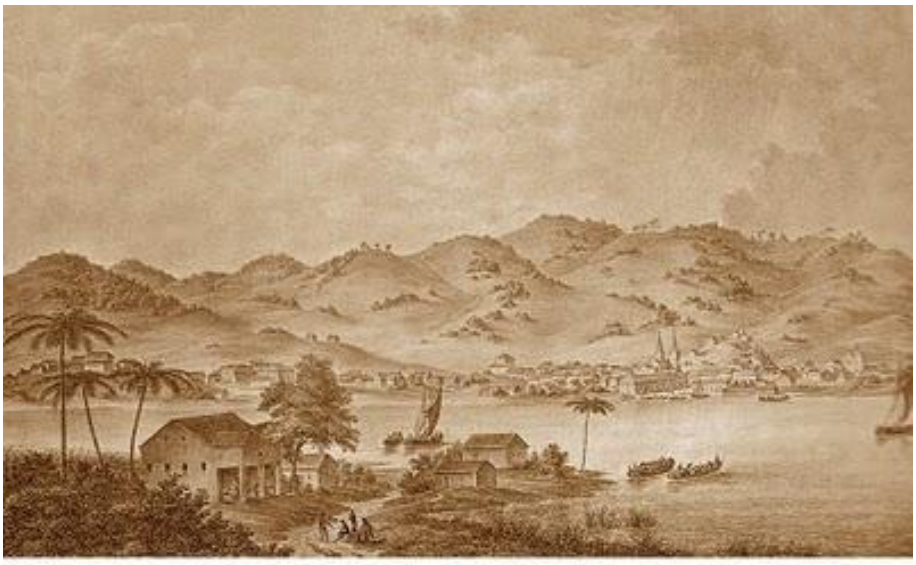
Fonte:http://www.transportes.gov.br/bit/02rodo/9pontesviadutos/pontes/BA/ponte%20Do%I/fpoDII.htm

Em relação ao transporte, a dinâmica se dava por meio do uso de burros e mulas, cujos lombos serviam para o deslocamento de produtos e pessoas. Também eram empregados carros de boi, barcos a vela, canoas, saveiros e jangadas. Para o transporte de passageiros e mercadoria pelas vias fluviais, eram utilizadas embarcações seguras e também precárias, ocorrendo com certa frequência desastres, principalmente em épocas de cheias. Por esta razão, em 1816, a Câmara já havia se manifestado a favor da construção de uma ponte entre as vilas (Figuras 52, 53 e 54).

No que diz respeito à produção açucareira, principal fator desenvolvimentista da região do Recôncavo e da Capitania da Bahia, Schwartz (1988) elaborou importante trabalho, intitulado "Segredos Internos: engenhos e escravos na sociedade colonial", no qual dá importância e destaque ao Recôncavo. Essa visão é essencial para o entendimento do modo como se deu o desenvolvimento econômico e político do Recôncavo e, por conseguinte, da vila de Cachoeira, na qual está inserido nosso objeto de estudo.

No entanto, com localização privilegiada, entre duas regiões econômicas complementares, no caso, o Recôncavo e o Sertão, Cachoeira viu sua economia desenvolver-se, sobretudo, pelo fato de ser ponto de chegada e partida de toda a produção que ia para o sertão e que vinha deste para o porto de Salvador (Figura 55). Cachoeira, nesse sentido, ganhou relevância por ser um centro distribuidor de produtos. Também concorreu para essa projeção o encontro da localidade com duas importantes vias, a Estrada Real de Gado e a Estrada das Minas, que a transformou definitivamente em empório de uma vasta e rica região.

Figura 52 - Cachoeira vista de São Félix (início do Sec. XIX)
(O transporte hidroviário-marítimo garantia o escoamento da produção do Recôncavo para abastecer Salvador de "víveres" e exportar açúcar e fumo para a Europa)



Fonte: http://vapordecachoeira.blogspot.com.br/2011/09/economia-do-reconcavo-no-final-do.html

Figura 53 - Embarcações no porto de São Félix século XX.

Figura 54 - Navio de passageiros ancorado no porto de Cachoeira. Século XX.

Fonte: Figura 53. http://arquivomunicipaldesaofelix.blogspot.com.br/2010/05/rio-paraguacu-e-sua-historia.html
Figura 54: http://vapordecachoeira.blogspot.com.br/2009/10/ha-190-anos-comecava-navegar-o-vapor-de.html

Durante o Período Colonial, mais precisamente, entre os séculos XVIII e XIX, a cidade experimentou um grande desenvolvimento econômico. O açúcar, o abundante ouro do Rio de Contas, o fumo dos tabuleiros vizinhos e os diamantes de Mucugê e Lençóis se impuseram na pauta de exportação de seu porto, além do transporte de escravos para as Minas

do Rio de Contas e em Minas Gerais. Por seu porto, afirma Flexor (2007, p. 11-14), escoava o ouro baiano e o que vinha em grande quantidade de Minas Gerais.

Figura 55 - Recorte de mapa do século XVIII, do Distrito de Bahia de Todos os Santos e sua Continuação para o Ocidente, com destaque para região do Recôncavo. 1700 d.C. e 1799 d.C.

Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil, http://www.wdl.org/pt/item/878/#regions=latin-america-and-the-caribbean&provinces=bahia&view_type=gallery&search_page=1&countries=BR

Apesar do forte envolvimento com a atividade açucareira, a vila de Cachoeira também se abriu ao plantio do fumo, justamente por apresentar terra areada e, portanto, adequada para o cultivo. Em 1670, já existiam quatro armazéns para estocagem de rolos de fumo, que, depois, eram levados de barco até Salvador. No início do século XVII, produzia-se cerca de 2.400 toneladas, exportadas, em quase sua totalidade, para Portugal[47]. No entanto, encontrou um crescente mercado no oeste africano, exportando cerca de três mil toneladas para o Golfo do Benin. Esse "boom" na produção fumageira "fez surgir, em Cachoeira e nas regiões circunvizinhas, uma organização social e econômica distinta no Recôncavo" (SCHWARTZ, 1988, p. 85).

[47] Grande parte do fumo baiano era de corda, no qual se fazia em rolos de 120 kg (oito arrobas) para comercializar em Portugal e rolos de 45 kg (três arrobas) para comercializar na Costa da África. O beneficiamento do fumo era menos complexo que o açúcar. Porém, não era cultura de "pobres", tinha um forte alicerce na mão-de-obra escrava, "a metade da população das paróquias das imediações de Cachoeira no século XVIII era de cativos, proporção essa menor que a encontrada nas paróquias das áreas açucareiras" (In: SCHWARTZ, Stuart. **Os engenhos baianos e seu mundo** (...) p. 85).

O desenvolvimento da indústria açucareira criou o contexto da vida baiana, possibilitando o surgimento dos produtores de cana como categoria social, que atuavam numa teia de relações com os senhores de engenho, comerciantes e credores. A Bahia se tornou a segunda maior região produtora de açúcar do Brasil, perdendo apenas para Pernambuco, que, após a invasão holandesa (1630-1654), permitiu que o território baiano assumisse a liderança na produção do açúcar, durante grande parte do século XVIII.

A produção do açúcar concedeu à Bahia e, em especial, ao Recôncavo uma razão de ser, e criou uma sociedade caracterizada pelo mesmo. De acordo com Schwartz (1988, p. 94), em exatos cem anos (1670-1770), o Recôncavo chegou a ter entre 130 a 150 engenhos, sendo sua produção maior ou igual à da Jamaica até 1730, e superando as Antilhas, no século XVIII. Na Bahia, assim como em todo o Brasil, alguns engenhos eram de propriedade de ordens religiosas: beneditinos, carmelitas, franciscanos e jesuítas, estes que detiveram o maior número de engenhos, sendo seis no total. Cerca de 30 a 40% da receita dos beneditinos derivava de seus engenhos. Assim, observamos que as ordens religiosas tinham influência religiosa e também econômica, já que buscavam continuamente meios de subsistência.

O papel do Estado, na defesa dos interesses dos produtores e da atividade dos clérigos dependentes dos dízimos, criou, através do trabalho na lavoura do açúcar, uma definição da vida cotidiana da população dependente destes processos. Essa indústria surgiu como principal atividade econômica da Bahia, no qual seus administradores e cidadãos mais influentes tiveram suas preocupações políticas e econômicas definidas por tal artifício, impostos, tarifas e os limites atribuídos pelo governo ao crescimento entre outros (SCHWARTZ, 1988, p. 89).

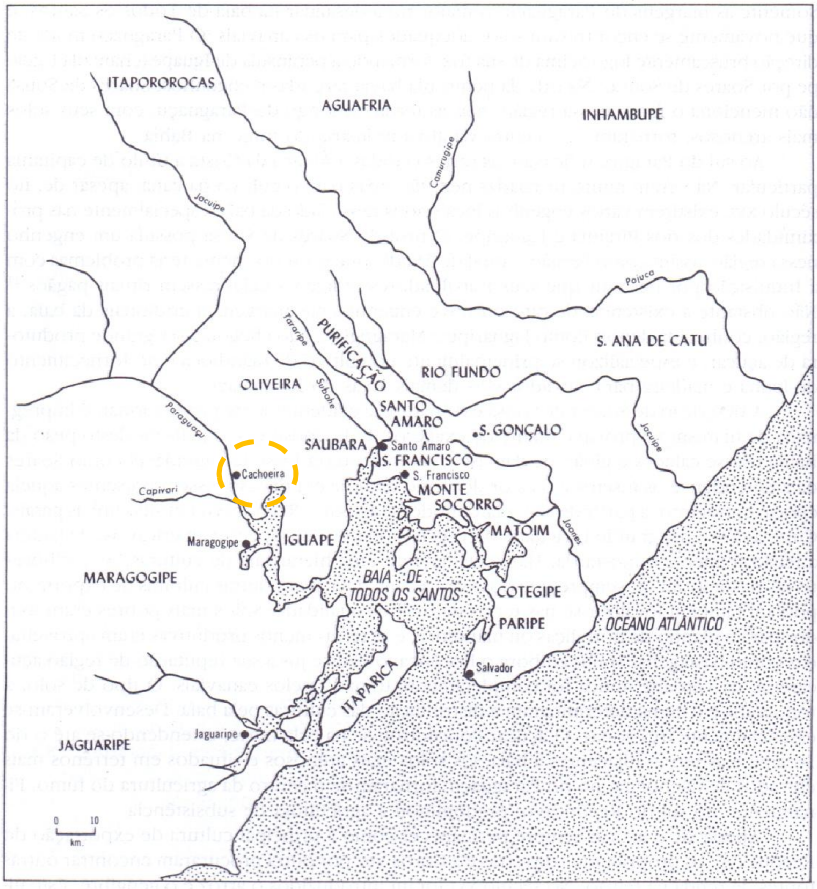
Com o desenvolvimento das indústrias açucareira e fumageira, que arrastou consigo o surgimento dos engenhos e o crescimento da economia portuária na região, Cachoeira, que, no Período Colonial, era o centro político e econômico do Recôncavo, ganhou, cada vez mais, representatividade e visibilidade no cenário baiano. Como partes essenciais da dinâmica social local, as ordens religiosas se desenvolveram alinhadas ao crescimento econômico e político geral. Isso vale para a Ordem Carmelitana que se instalou na Vila de Cachoeira e, ali, conseguiu se firmar como organização religiosa de grande relevância social, sobretudo, por sua interação com os mais diversos setores da sociedade.

3.4.1. A chegada dos carmelitas à Vila de Cachoeira: Igreja e Convento do Carmo

Sabe-se que as ordens religiosas que se instalaram no território americano português – Franciscanos, Jesuítas, Beneditinos e Carmelitas – foram importantes agentes da missão evangelizadora e colonizadora da *Terra Brasilis*. Tais ordens, em consonância com as determinações da Igreja, utilizaram a arte (composição de imagens) como estratégia pedagógica para catequizar os povos.

Ao final do século XVI, ainda na condição de aldeia, Cachoeira foi contemplada com mais uma devoção mariana, que sinalizava a expansão das ordens religiosas. A acolhida à nova ordem partiu da família Adorno. O culto a Nossa Senhora do Carmo passou a fazer parte da vida cristã cachoeirana. Na imagem a seguir, é possível ver as cidades paroquiais no Recôncavo (Figura 56).

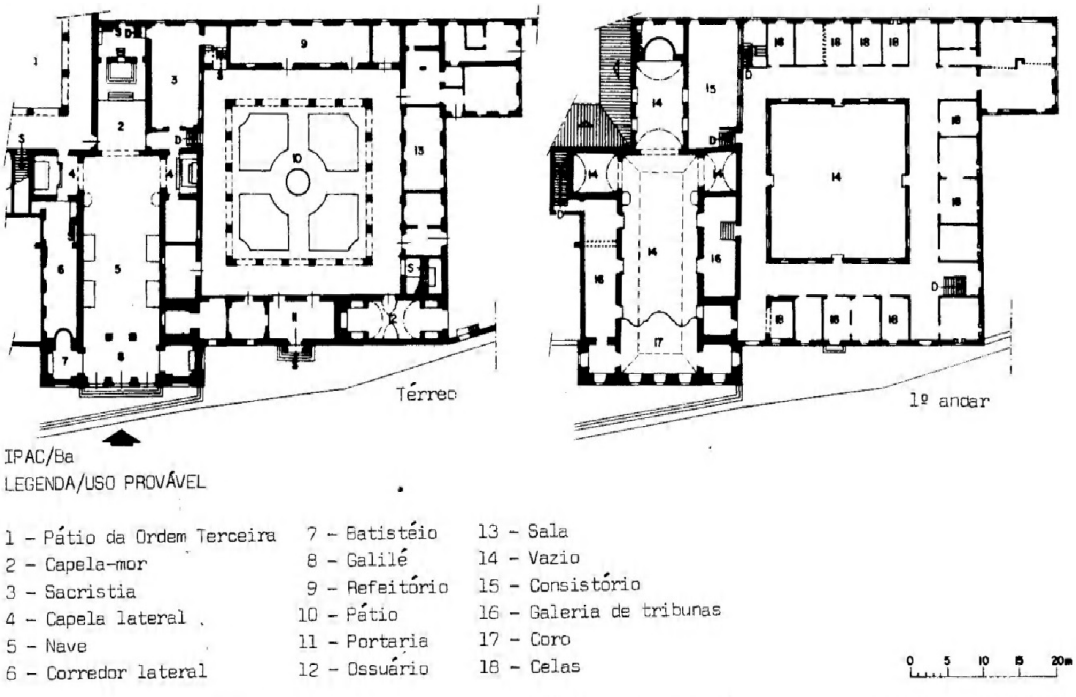
Figura 56 - Recôncavo baiano: cidades e paróquias



Fonte: Schwartz (1988, p. 84)

O hospício, construído para recolhimento dos religiosos na vila de Cachoeira, teve a doação do terreno[48], feita pelo Capitão João Rodrigues Adorno e por sua esposa, D. Úrsula de Azevedo, em 14 de março de 1688. (Figura 57). Após a doação, se estabeleceram ali três religiosos, sendo o fundador o Ver. P. Fr. Manoel da Piedade. Em 1692, já havia seis religiosos fixados no local, que, assim como os anteriores, passaram a se ocupar da catequização dos índios e do atendimento aos colonos. A cada ano, crescia o número de religiosos que se estabeleciam na vila. Calderón (1976, p. 12) afirma que, naquela localidade, ganhou destaque o Fr. José de Jesus Maria[49], que, em nove dias, percorrendo mais de trezentas léguas pelo sertão, saiu a pregar em todas as freguesias e capelas.

Figura 57 - Planta baixa e 1º andar da igreja e convento da OPCC.



Fonte: IPAC (1997, p. 39)

[48] O terreno ficava num monte conhecido como Mangabeira, próximo ao engenho do doador João Rodrigues Adorno. Alguns historiadores e estudiosos do assunto, a exemplo de Valentin Calderón, discordam quanto às datações de chegada dos carmelitas a vila de Cachoeira. Para o referido autor, estes só teriam aportado na vila por volta de 1688. Porém, em documento avulso, encontrado no Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (AOTCC), as datas são de um século antes. No entanto, todos os demais documentos correspondem às datas a que Calderón se refere, sendo mais prudente estas, uma vez que, em 1588, a aldeia apenas estava se iniciando (Anexo C).

[49] Nascido em Portugal, no ano de 1660, tornou-se carmelita aos 19 anos. Foi para Pernambuco, de onde veio para a Bahia, sendo feito missionário apostólico em 29 de março de 1690. Iniciou sua missão no convento da vila de Cachoeira.

O trabalho dos carmelitas, tal como o de outros grupos religiosos, obedecia a algumas recomendações gerais, como a que determinava a criação de aldeamentos em locais que se pudesse controlar a doutrina, considerando a vasta extensão do território. Desse modo, os religiosos carmelitas fundaram uma aldeia em Capoeiruçú, concentrando ali mais de 60 índios. Logo após a criação da aldeia, o Coronel Manoel de Araújo de Aragão pediu aos carmelitas que dispusessem dos índios para que pudessem enfrentar o gentio bravo que infestava o local. Os religiosos concordaram com a solicitação e, desse modo, cederam metade dos aldeados. Porém, o coronel desrespeitou o acordo e acabou levando todos consigo para o sertão. Os carmelitas, por sua vez, recorreram ao Rei para que lhes fossem restituídos os índios da dita aldeia, que estava sob sua administração. Calderón (1976, p. 12) ressalta que, como resposta, o Governador Câmara Coutinho deu parecer favorável ao Coronel Manoel de Araújo de Aragão, obrigando-o a ter um padre para doutrinar os indígenas, que passavam a estar sob sua administração.

Na mesma carta em que deu parecer contra os carmelitas, o Rei D. Pedro II questionou a necessidade do Hospício fundado pelos carmelitas na vila de Cachoeira. Como resposta, o Governador António Luís Coutinho da Câmara, em carta datada de 11 de julho de 1692, comentou que, quando chegara ao Governo, já havia o hospício dos religiosos de Nossa Senhora do Carmo, sendo entre quatro e seis os que habitavam, e desconhecia a missão que desempenhava naquela parte, tendo função apenas como confessor para os que os buscam.

Sobre as características do primitivo hospício, pouco se sabe. Através de informações cedidas "pelo Padre Antônio Pereyra, vigário da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, a Frei Agostinho de Santa Maria, entre 1713 e 1718, sabemos de alguns altares e imagens existentes na, provavelmente modesta, Igreja daquele hospício". No seu acervo, menciona Calderón (1976, p. 13), constava uma formosa imagem de Nossa Senhora do Carmo, descrita por Frei Agostinho como de grande estatura, com cerca de sete palmos, tendo, sobre o braço, o Divino Fruto de seu ventre, feito em madeira e estofado, com cores carmelitanas.

Também havia imagens na capela colateral da parte do Evangelho (Nossa Senhora da Conceição) e na capela colateral da Epístola (Nossa Senhora da Luz e Nossa Senhora da Salvação). Após alguns anos de funcionamento, esse hospício foi demolido e, seu terreno, usado para a construção do atual convento dos carmelitas, implantado um pouco mais abaixo do local em que estava a antiga edificação.

Segundo Calderón (1976, p. 15), em sua totalidade, a construção do atual convento foi feita com esmolas e a venda de capelas e sepulturas. A capela do Santíssimo Sacramento teve

as expensas no coronel Lourenço Correia Lisboa, que fora sepultado ali, em 1734. É imprecisa a data de início das obras do atual convento e da igreja. Pelas notícias dúbias, deixadas por Aristides Milton, as obras podem ter sido iniciadas em 1751[50]. A construção da igreja foi demorada, o que se confirma a partir da observação da fachada e do frontispício em estilo rococó, estabelecidos em 1773, data em que se supõe a construção do coro e a instalação de um órgão, que hoje já não mais existe (Figura 58).

Figura 58 - Igreja da OPCC

Fonte: Flexor (2007, p. 26)

Existiram ainda outras dependências, que, entre fins do século XVIII e todo o século XIX, funcionaram como quartel, sala de reunião da Câmara Municipal, Casa da Moeda, Tribunal do Júri e Hospital.

Calderón (1976, p. 23) menciona que, no ano de 1743, existiam no convento da Ordem Primeira do Carmo de Cachoeira (OPCC), quinze frades, dois irmãos coristas e seis irmãos de vida ativa, sendo Prior o Frei José da Purificação. Este conjunto de religiosos foi crescendo ao longo dos anos, elevando e aprofundando a participação da Ordem na dinâmica local. Em 1758, por exemplo, havia vinte e cinco religiosos. Em 1764, a Ordem já contava com

[50] Sendo prior o Fr. Antônio de Bélem Lemos

dezesseis sacerdotes, três coristas, oito leigos e dois donatos. Neste período, como afirma Calderón (1976), a OPCC possuía um quadro amplo e diversificado de bens materiais (Tabela 1).

Tabela 1 - Bens e rendimentos do Convento do Carmo de Cachoeira em 1764

Bens da OPCC em 1764	Rendimentos
119 braças e meia de terras em várias ruas da vila de Cachoeira.	107$270
10 moradas de casa na Vila de Cachoeira.	172$400
1 fazenda de cultivar cana na freguesia do Iguape.	+ ou – 400$000
1 fazenda de tabaco em São Gonçalo dos Campos da Cachoeira.	+ ou – 200$000
Total aproximado	879$670

Fonte: Calderón (1976, p. 23)

Calderón (1976) assinala que, enquanto aumentava a quantidade de bens da Ordem (Tabela 2), o número de membros atuantes em Cachoeira, a partir do final do século XVIII, começou a diminuir. Tanto é verdade que, em 1797, no convento da OPCC, havia apenas quatro religiosos e um leigo.

Tabela 2 - Bens e rendimentos do Convento do Carmo de Cachoeira em 1797

Bens da OPCC em 1797	Rendimentos
2 fazendas, sendo uma de plantar cana e outra de tabaco.	800$000
Terras aforadas.	107$270
15 propriedades de casas.	232$240
Total dos rendimentos	1.139$510

Fonte: Calderón (1976, p. 23 e 24)

A economia da OPCC começou a entrar em crise no início do século XVIII e se acentuou na segunda metade deste, quando o Marquês de Pombal impôs restrições e proibições que prejudicaram, sobremaneira, a atuação dos carmelitas na Vila de Cachoeira e de outras ordens religiosas presentes no Brasil. Por conta disso, os carmelitas se viram impossibilitados de admitir novos noviços. Os espaços do conjunto arquitetônico, que passaram a ficar vazios, foram ocupados pelo governo para diversos fins. Neste mesmo período, a PCB contraiu dívidas e, para se manter, teve que vender parte de seus bens. Até o início do século XX, houve diversas tentativas de reocupação do Convento do Carmo em Cachoeira para funções religiosas.

3.4.2. Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (OTCC)

As ordens religiosas, em geral, possuem vida votiva e claustral, regida por regra e constituições particulares. Organizam-se da seguinte maneira: Ordem Primeira, definida pelos padres professos, que fazem voto perpétuo e vivem em comunidade, em claustros; Ordem Segunda, voltada para as freiras também com votos perpétuos, profissões e vida claustral; e a Ordem Terceira, de caráter laico e que agrega homens e mulheres, casados, viúvos e solteiros, que congregam em associações religiosas, usam hábito da ordem e tem suas atividades religiosas regidas por um estatuto especial. Como as demais ordens, as terceiras fazem ano de noviciado e solenemente professam. Chamadas de Ordem Terceira, de acordo com sua constituição no século XV, diplomada por Sixto IV.

Sobre sua origem em Portugal, Pereira Costa (1976, p. 143) nos informa que esta Irmandade de Nossa Senhora do Carmo tem origem através de Bula do papa Adriano II [51], de 871, e esta se refere a outra do papa Leão IV[52], de 848, na qual concede indulgências aos irmãos de Nossa Senhora do Carmo. Esta ainda sem titulação de Terceiros ou mesmo de irmandade, precede aos Terceiros de outras ordens mendicantes. Porém, somente no século XVII, o convento do Carmo de Lisboa começou a receber irmãos com nomes de Terceiros.

> Sem embargo de já nesse tempo, por bula muito anterior a Sixto IV, de 29 de novembro de 1476, a Irmandade do Carmo podia receber irmãos terceiros, quando em 1629 se tratou organizar em Lisboa a Ordem Terceira do Carmo, os terceiros, já então existentes, de S. Francisco, de S. Domingos e de Santo Agostinho, opuseram-se a que ordem tomasse o nome de *Terceira*, e sobre isto se instaurou processo, que correu no Tribunal da Legacia, obtendo afinal sentença a seu favor os carmelitas, lavrada em 31 de agosto de 1630, e confirmada por outra de 6 de maio de 1631, declarando, que – a Ordem Terceira Carmelitana é verdadeira Ordem, e se deve justamente intitular *Ordem Terceira*. Os terceiros das outras ordens apelaram para Roma, mas não seguindo a apelação, a sentença foi publicada, e lida nos púlpitos de todas as igrejas da cidade. (COSTA, 1976, p. 143-144)

O estatuto dos Terceiros entrou em vigência apenas a partir do dia 9 de maio de 1665, quando os irmãos se juntaram e elegeram três outros membros da Ordem, muito zelosos, para escreverem tais documentos, assim como as leis e ordens que passaram a compor e reger a irmandade. No mesmo ano, precisamente em 16 de julho, a irmandade se reuniu e votou os documentos, apresentando-os, em seguida, ao padre provincial da ordem carmelitana, em

[51] Adriano II 106º papa – pontificado 867 a 872.
[52] Leão IV 103º papa – pontificado 847 a 855.

Portugal, e ao padre geral da ordem, em Roma. Assim, ficou constituída a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Portugal.

É desconhecida a data de introdução da Ordem Terceira do Carmo no território brasileiro. Sabe-se, porém, que o primeiro grupo foi instituído no âmbito do Convento do Carmo de Olinda, em período anterior ao ano de 1694. O grupo seguinte, como explica Costa (1976, p. 145), formou-se no Recife, reunindo irmãos já professos da Ordem Terceira, que já haviam tomado hábito e professavam. Por residirem no Recife, estes irmãos desejavam a formação de uma Ordem Terceira no Convento do Carmo do mesmo povoado, o que aconteceu, reservando a liderança a Antônio Gomes Pessoa, um dos mais influentes. (Figura 59).

O processo de instituição não foi fácil. Por vezes, os religiosos recorreram aos vigários provinciais da Ordem no Brasil. As negações da autorização os levaram a recorrer ao prior-geral, na Espanha, para que concedesse a graça de instituir a Ordem no Recife, uma vez que não podiam frequentar em Olinda, devido à distância. Os irmãos foram atendidos por despacho em 27 de setembro de 1695, firmado pelo prior-geral Pe. Fr. João Feyxoa de Villa-Lobos e nomeado o Pe. Manoel da Assunção como comissário da ordem em Pernambuco. Em 27 de novembro de 1696, foi firmada a instituição através do decreto geral dos carmelitas em Roma. Porém, a confirmação régia apenas se deu em 1748, por Provisão de 12 de agosto

Figura 59 - Igreja de Santa Teresa da Ordem Terceira do Carmo – Recife

Fonte: http://ecopassaporte.com/pe/pt/guia/circuito-das-igrejas/

Com a instalação da Ordem, rege-se por estatuto organizado pelo Pe. Fr. Manoel Ferreira da Natividade, "comissário, reformador e visitador geral da Ordem do Carmo", promulgados no convento da Bahia, em 1696, para o regime da Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo em todo o Brasil. Os estatutos, como assinala Costa (1976, p. 147), "foram confirmados, com algumas ampliações, e mandados adotar para os Terceiros do Carmo de Recife pelo padre comissário-geral, visitador e reformador apostólico dos religiosos de N. S. do Carmo no Estado do Brasil, Fr. Roque Santa Tereza", em 12 de fevereiro de 1704, em ato lavrado no Convento do Recife.

Com a chegada dos carmelitas à colônia brasileira, a sua instalação em Pernambuco e o seu rápido avanço no território, o estabelecimento das Ordens Terceiras se processou com certo imediatismo. Na Vila de Cachoeira, onde também se deu a instalação da Ordem Carmelita, os irmãos Terceiros logo se fizeram presentes, de modo organizado e marcante.

Com a presença dos Carmelitas na Vila de Cachoeira, que contavam com a afeição da população, sobretudo, dos benfeitores do Convento do Carmo, em especial, a família Adorno, não tardou para que ali se estabelecesse a Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (OTCC), representando papel importante na sociedade com suas "exageradas manifestações festivas" e beneméritas.

Faziam parte das Ordens Terceiras homens poderosos, comerciantes e intelectuais, que buscavam ascender socialmente ou reafirmar sua posição privilegiada. No caso da associação de leigos, fundada em Cachoeira, sua composição compreendeu a elite cachoeirana e a de regiões circunvizinhas do Recôncavo[53], que, a nosso ver, ingressaram na OTCC, tendo em vista a grande expressividade política e econômica da vila.

A Venerável Ordem Terceira do Carmo foi fundada em Cachoeira, no ano de 1691, três anos após a chegada dos carmelitas à freguesia. Seu principal colaborador local foi João Rodrigues Adorno[54]. Ainda no século XVII, Cachoeira ganhou seu único espaço conventual, Convento e Igreja do Carmo, principiando-se ali as associações leigas (Figura 60). Este conjunto, a propósito, foi posteriormente tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no dia 29 de agosto de 1938, segundo notificação encontrada no Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (AOTCC) (Anexo D).

[53] No AOTCC, há registro de entrada de irmãos e irmãs na Ordem Terceira, demonstrando a associação de leigos a Ordem, bem como local de sua residência, sendo alguns de Muritiba, Feira de Santana e regiões próximas do Recôncavo.

[54] Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Caixa 12; Estatuto, 1915, cap.1 pág. 14. (Anexo F)

Figura 60 - Igreja da OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

O fervor religioso e a devoção exercida pelos colonizadores marcaram a sociedade colonial em sua vida cotidiana, impressionando os estrangeiros que aqui estiveram. Cumpriu a missão de associar todas as classes "que se compunha a estratificada vida no Brasil seiscentista". No entanto, essas agremiações não eram gratuitas.

A população dos séculos XVII e XVIII encontrava, nas corporações religiosas, um meio de realizar suas necessidades ou reivindicações, no seio de uma estrutura legal. Tal como as Irmandades, as Ordens Terceiras assumiam a função de assistir aos filiados. Desta forma, os benefícios temporais e espirituais estariam juntos. Calderón (1976, p. 36) declara que "os primeiros eram de caráter econômico, recebidos em caso de morte ou necessidade; os segundos incluíam, entre outras coisas, a celebração de missas para o irmão defunto". Ambas, continua o autor, não deixam de ser econômicas, uma vez que envolviam dinheiro, sendo, desta forma, um "seguro para a vida e para a morte" (CALDERÓN, 1976, p. 37).

As Ordens Terceiras faziam parte do conjunto de associações religiosas de leigos e se dedicavam à prática de atos de caridade e piedade, tais como mutualismo e enterramentos. Ligadas quase sempre a uma ordem primeira, a exemplo do que ocorreu em Cachoeira, essas irmandades e/ou confrarias tinham em comum uma devoção, semelhanças econômicas, raciais ou sociais.

> Tais associações possuíam caráter assistencialista, com forte sentido previdenciário. Nelas, as pessoas encontravam apoio em situações de carência – enfermidades, velhice, invalidez e morte. E a satisfação de ser admitido como irmão terceiro, participante de todas as graças espirituais concedidas aos religiosos carmelitas. (FLEXOR, 2007, p. 63)

Em geral, as Ordens Terceiras já nasciam como irmandades, ocupando os edifícios das Ordens Primeiras, onde comumente erguiam uma capela até adquirirem os recursos necessários para a construção de sua própria capela. No entanto, segundo Godofredo Filho (*apud* Flexor, 2007), a irmandade dos terceiros de Cachoeira já possuía uma pequena capela, dedicada a Santa Tereza, e sacristia, construídas no terreno que lhe fora doado. Ainda na última metade do século XVIII, se tem registro de entrada de recursos para obras, como o altar de Santa Tereza e altar-mor, informada no livro de contas do século XVIII e início do XIX, no AOTCC (Anexo E).

Entre as atividades desempenhadas pelas Ordens Terceiras, se destacam os "sufrágios", missas rezadas pela alma do irmão falecido. Na época, acredita-se que, quanto maior o número de missas, mais rápido o falecido se livraria dos padecimentos que suas culpas terrenas lhe causavam na outra vida. Aos membros da Ordem Terceira, também era garantida uma sepultura condigna, o que acabou seduzindo diversas pessoas para que ingressassem na Ordem, ainda que esse benefício envolvesse alto privilégio e valores consideráveis. Os membros da Ordem podiam alcançar a condição de diretores da mesma ou fazer parte da Mesa, "ostentando cobiçados hábitos religiosos, nas complexas e ricas procissões". Na sociedade cachoeirana, na qual não havia eventos em que se pudessem ostentar suas riquezas e status, tais intenções acabavam ficando subordinadas à ocorrência dos eventos religiosos.

As Irmandades e Ordens Terceiras adquiriram poder econômico, através das anuidades pagas pelos associados e dos legados deixados em testamento para as mesmas. Também foram importantes, nesse sentido, o aluguel das diversas casas que possuíam e os empréstimos feitos a juros para os associados (Anexo E). O enriquecimento das Ordens possibilitou a construção de igrejas suntuosas, com talha dourada, ourivesaria, prataria, pintura e todo o tipo de ornatos que coubesse nos moldes e padrões dessas associações.

Os franciscanos instalaram seu convento nos arredores da vila, em São Francisco do Conde, convento que tinha por nome Santo Antônio do Paraguaçu. Logo, como explica Orazem (2009, p. 81), a OTCC dominou a sociedade cachoeirana e suas proximidades, dando, assim, prioridade à elite colonial, formada por fazendeiros, produtores de cana e fumo, advogados, militares e pessoas brancas, com status social e econômico.

Bazin (1956, p. 13) comenta que, primeiramente, os irmãos se reuniam numa capela da igreja do convento. Com a consolidação da Instituição[55], surgiu a necessidade de ocupação de uma sede definitiva e própria, independente da igreja do convento do Carmo. Para a construção da igreja e do consistório, o capitão João Rodrigues Adorno e sua esposa Úrsula de Azevedo, teriam doado o terreno – estes também foram doadores do terreno para a construção da ordem primeira e convento –, em 24 de outubro de 1700. Porém, a escritura só seria lavrada em 30 de novembro de 1702[56]. No ano anterior a isso, João Rodrigues Adorno se tornou governador da Ordem, o que acelerou o início das obras de construção da igreja. O ano de 1701, como pontua Calderón (1976, p. 39), também ambientou a aprovação dos Estatutos da Ordem, "em que foram reguladas convenientemente as obrigações recíprocas entre os irmãos da Venerável Ordem Terceira e a religião do Carmo" [57]. São desconhecidos os riscos usados para a construção.

> A planta destes edifícios está formada por três espaços bem definidos. Quase no centro aparece o claustro retangular, do qual a igreja da Ordem e a conventual formam dois lados menores, e a sacristia, com o corredor da entrada e a escada, mais a ribanceira que existe por detrás, os maiores. Este claustro, que possui quatro elegantes arcos rebaixados nos lados menores, e cinco nos restantes, com pilastras octogonais, forma, com a sacada de madeira e os diversos planos brancos das paredes e obscuros dos telhados das igrejas e consistório, um conjunto de grande plasticidade e raro sabor brasileiro. (CALDERÓN, 1976, p. 40)

[55] "Em 8 de setembro de 1696, recebeu seu compromisso, o qual foi coordenado por Frei Manoel Ferreira da Natividade, Vigário Geral da Ordem Carmelitana. Por esse compromisso, continuaram os Terceiros cachoeiranos a reger-se até a segunda década do século atual." (In: CALDERÓN, op cit. p. 38)

[56] "Conforme certidão que parava em poder da Mesa e que foi extraída pelo tabelião Helvécio Vicente Sapucaia, do Livro de Notas nº 1, folhas 14-141 verso, do Tabelionato daquela cidade". Estatuto aprovado em 1914, transcrito no Livro de Têrmos, iniciado nesta data. (In: CALDERÓN, op cit. p. 39; BAZIN, op cit. v2. p. 13)

[57] Infelizmente, não encontramos Estatutos anteriores ao século XX no AOTCC; sendo encontrados apenas Estatuto e Regulamento datados de 1915, quando foram aprovados pela Ordem.

ARTE PÓS TRIDENTINA E O PROGRAMA ICONOGRAFICO E ARTÍSTICO DA ORDEM DO CARMO DE CACHOEIRA

CAPÍTULO

IV

4.1. Mudanças iconográficas pós Trento

Para que possamos compreender melhor as imagens que serão analisadas no capítulo seguinte, iremos estabelecer relações do Humanismo Português com o Concílio de Trento e as mudanças iconográficas propostas pela Igreja Católica, como na arte e seus artifícios para divulgação de sua doutrina através da retórica e persuasão. Assim, visamos tratar das mudanças iconográficas sofridas pela arte após o Concílio Tridentino, que passou a determinar as formas e conteúdos que deveriam ser absorvidas pela arte, objetivando finalidades específicas. Considerando o fato de que o Brasil, na época, era colônia portuguesa e sua arte se mostrava extremamente influenciada pelo pensamento artístico de Portugal, torna-se fundamental compreender o que se passava na então metrópole.

O mundo antigo estava passando por transformações: as grandes repúblicas mercantes estavam arruinadas desde a queda de Constantinopla e a descoberta da América, o domínio do Mediterrâneo e suas principais rotas já não se faziam tão importantes. Na década de 1530, o papado aliou-se à Espanha,[58] que, em diversos aspectos, ainda era medieval. Nesse mesmo período, surgiu o Maneirismo.

Segundo o autor Emile Mâle (1982), a arte da Idade Média se apresentava afastada das vicissitudes politicas, sendo estas indiferentes às derrotas ou vitórias. Já ao final da deste período, apresentava características genéricas. A arte italiana estava alinhada ao espírito dos discípulos franciscanos. Logo, o teatro religioso, inspirado pelos discípulos de São Francisco de Assis, se pôs a falar das mesmas coisas, assim como os pintores e escultores passaram a retratar e esculpir cenas trágicas, de sofrimento, de dor e morte. Viu-se, assim, nascer uma nova iconografia[59]. É exatamente esse espirito artístico que o Concilio Tridentino buscou retomar.

No século XVI, a Igreja Católica perdeu forças, diante das novas religiões que surgiam na Europa, como o Luteranismo e Calvinismo, que faziam parte do movimento protestante,

[58] Na segunda metade do século XVI a politica papal, tinha como objetivo estabelecer o absolutismo eclesiástico na Itália seja usando os métodos pacíficos ou violentos e dentre seus resultados finais, o mais funesto foi a introdução do sistema de taxação espanhol, apresentando um colapso econômico, que de qualquer forma chegaria a Itália.

[59] A arte que transmitia a serenidade no século XIII foi sucedida pela arte apaixonada e dolorosa dos séculos XIV e XV. Os antigos teólogos, cheios de doutrinas, foram substituídos pelos poetas que possuíam o dom das lágrimas, arrebatavam os corações das multidões. O teatro teve forte influência sobre a arte dos séculos XIV e XV.

que empreendeu a Reforma Protestante[60]. Emile Mâle (1982), concordando com Anthony Blunt, (2001), que escreve sobre as teorias artísticas na Itália entre os anos de 1450-1600, acredita que a Contrarreforma é caracterizada por uma tentativa de voltar à Idade Média, quando a Igreja tinha dominação eclesiástica. Para isso, muito contribuiu o Humanismo ao qual a Igreja se opunha veementemente, que tinha como objetivo desfazer tudo o que o Renascimento já havia feito e regressar a um estado medieval e feudal. "O movimento tinha tanto de Contra-Renascimento quanto de Contra-Reforma, e se propôs a destruir a escala de valores humanos em que os humanistas acreditavam e a substitui-la, mais uma vez, por uma escala teológica, tal como fora mantida durante a Idade Média" (BLUNT, 2001, p. 144).

Após a Reforma Protestante e o crescente protestantismo, que assustava os líderes católicos, o papa Paulo III[61] convocou um concílio na cidade italiana de Trento, que se tornou um dos mais importantes concílios ecumênicos da Igreja Católica. Ocorrido entre 1545 e 1563, este concílio – o 19º na ordem de sucessão de encontros oficiais realizados – visava assegurar a fé e a disciplina eclesiástica. Deve-se dizer que esse período também foi marcado pela Reforma da Igreja Católica, que sofria com a reação vivida na Europa, e pela divisão dos fiéis com a Reforma Protestante, motivo pelo qual o encontro se tornou conhecido como Concílio da Contrarreforma.

De maneira geral, o Concílio de Trento teve como objetivo estreitar as relações da Igreja e reprimir os absurdos (tudo o que lhes era contrário aos seus ideais e dogmas). Nesse sentido, os teólogos elaboraram decretos, que eram discutidos pelos bispos em sessões particulares. Foram 25 sessões realizadas durante um período de 18 anos, diversas vezes interrompido, e que apenas foi concluído e promulgado em 1563, por meio de sessão pública. Dentre as sessões realizadas, a que nos interessa particularmente é a XXV, que trata da Invocação e Veneração às Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens.

A Igreja reformou-se e encontrou em si mesma a fé que salva e o amor que triunfa, afirmando seus dogmas no Concílio, tendo ajuda para tal das ordens religiosas. Dentre as decisões tomadas no Concílio, algumas ganharam destaque, como o retorno da **Inquisição**

[60] A Reforma Protestante foi um movimento cristão de reforma da doutrina da Igreja Católica Romana e que teve como líder Martinho Lutero, que, em 31 de outubro de 1517, fixou suas 95 teses na porta da Igreja do castelo de Winttenberg. Nelas, protestava contra a doutrina católica e propunha uma reforma. A Igreja Católica vinha desde o final da Idade Média perdendo sua identidade. Os excessivos gastos e a preocupação mais material do que espiritual, desvirtuava os fiéis. Os próprios líderes da Igreja desrespeitavam as regras. A burguesia comercial que, insatisfeita, tinha seu trabalho condenado pelos religiosos. Porém, o papa vendia perdão para a construção da Basílica de São Pedro em Roma. Os reis estavam descontentes com a intromissão dos papas nos assuntos da realeza. O pensamento renascentista, indo de encontro aos preceitos da Igreja, estimulava o homem a ler mais e emitir opiniões mais critica, já que se estruturava na ciência e na busca da verdade a partir de experiências e da razão. Ver: http://www.suapesquisa.com/protestante/ Acesso em 09 de jan. de 1014.

[61] Paulo III, 220º papa (Pontificado: de 12 de out. de 1534 a 10 de nov. de 1549)

(em 1547, se confirmou a constituição do Tribunal do Santo Ofício, criada em 1536, que perseguia, vigiava, prendia e punia aqueles que não se alinhavam às doutrinas católicas; a criação do **Índice de Livros Proibidos** (*Index Librorium Proibitorium*), uma relação de livros contrários aos dogmas católicos, em sua maioria, de Erasmo de Roterdã, que teologicamente foram mal reputados, quando apreendidos eram queimados, como forma de conter o avanço científico e de outras doutrinas, mantendo, assim, o controle cultural nas rédeas da Igreja Católica; a criação da **Companhia de Jesus**, cujos membros, conhecidos como "Jesuítas", eram enviados a todo o mundo para catequizar os nativos, transformando-os em novos fiéis. Neste mesmo momento, chegava a Portugal o eco das definições doutrinárias estabelecidas pelo concílio, em sua primeira fase (1545-1547).

Em Portugal, o pensamento humanista se tornou conhecido como Humanismo dos Descobrimentos, já que o movimento de ideias ligadas às navegações propiciou aos povos ibéricos uma extensa penetração no globo. A renovação cultural, ocorrida nas décadas de 1530-1550, se desenvolveu no âmbito do movimento do erasmismo[62] e das suas incidências ideológicas nas letras, bem como na espiritualidade, acolhidos na pedagogia humanista. Assim, a renovação não era necessariamente uma inovação no campo das letras (MENDES, 1993, p. 391).

Desde o fim do governo de D. João III, registra-se a intensificação de uma ambiência hostil à abertura humanista que, entre 1530 e 1540, proporcionou um impulso à modernização da cultura portuguesa.

> O fluir da história, com maioria de razão, o da cultura, não comporta rupturas, mas processos; e, nestes, a convergência de episódios políticos, religiosos e culturais inclina a postular um período de cerca de um vinténio no decurso do qual se registrou uma sucessão de mudanças articuladas, externas e internas, que culminaram no advento de uma ordem ideológica de caráter imobilista e intransigente. Dois eventos simbólicos, cuja similitude é terem como agente um dos pilares dessa nova ordem – o Santo Ofício – e como pacientes destacados intelectuais humanistas, permitem balizar tal período de transição. (MENDES, 1993, p. 402)

[62] Filosofia que, no século XVI, teve como principal seguidor e defensor o grande humanista holandês Desidério Erasmo, de Roterdão. Nas palavras de Pina Martins, "Erasmismo é *philosophia Christi*, religião interior, fidelidade à autenticidade evangélica, desprezo das letras no culto do espírito, pacifismo, aversão à violência; mas também sátira à corrupção das autoridades civis e eclesiásticas, à corrupção das próprias instituições, na medida em que se deixam afeiçoar pela história na preocupação do temporal, desvirtuando-se: sátira religiosa, social e até política em todos os seus aspetos". Neste sentido, o erasmismo aproxima-se do Humanismo Renascentista. Em Portugal, o erasmismo significou a adesão a estes princípios e ideais em todos os domínios – intelectual, moral e civil – sendo, sobretudo, um movimento religioso." In: http://www.infopedia.pt/$erasmismo;jsessionid=WBWyF2wqSsKW58epAWeAbg__ / acesso em 09 de janeiro de 2014.

Nas décadas de 1530 e 1540, o movimento humanista se mostrou resistente à Reforma Protestante, que destruiu a unidade cristã, porém, se considera que era uma resistência positiva e criadora, conduzida pelo desejo de "renovação espiritual e cultural, de secularização e convivência civil, com vista a restaurar uma concórdia continua e universal na cristandade" (MENDES, 1993, p. 403). Segundo Mendes, já na década 1550, evolui de uma desconfiança do pluralismo de pensamento cristão, que fora assimilado pelo luteranismo encoberto ou potencial, como estratégia para erradicar "tendências susceptíveis de afetar o rígido monismo ideológico".

Para fortalecer os novos e velhos ideais, a Igreja criou e fortaleceu instituições, que traziam aos fieis um olhar direcionado para tais. Foi fundada a Sociedade de Jesus ou Companhia de Jesus e fortalecido o Tribunal da Inquisição, como já mencionados. Tais, mudanças, porém, não ficaram restritas à escolástica e à teologia. O efeito da Contrarreforma também alcançou o campo das artes e, após 1530, as escolas humanistas, a exemplo das romanas, descaíram. Com seu trabalho controlado pela Igreja, os artistas já não mais faziam descobertas, pois estavam mais preocupados com novos métodos de desenho e composição. Com efeito, os maneiristas se puseram mais próximos dos artistas da Idade Média do que seus antecessores imediatos.

Autores, como Mâle (1982), Mendes (1993) e Blunt (2001), defendem que, devido os abusos cometidos pela Igreja, os protestantes negaram, quase que por completo, o valor da arte na religião, uma vez que todos os rituais procedidos pela Igreja Católica lhes pareciam idolatria. Assim, a Igreja desistiu de encontrar um meio termo, optando por enveredar um caminho que fortalecia os dogmas, doutrinas e os métodos tradicionais.

Para se opor a Lutero e Calvino, as doutrinas católicas passaram a ser discutidas a partir das críticas protestantes. Condenaram-se as doutrinas protestantes, sendo uma delas à da justificação pela fé. Os príncipes foram proibidos de intervir nos negócios eclesiásticos e de acumular benefícios e declararam autênticos os textos bíblicos que fora traduzidos por São Jerônimo e passaram a denominá-los "vulgata" [63]. Os sacramentos foram mantidos, bem como o celibato clerical, a indivisão do casamento, o culto aos santos e as relíquias, a doutrina do purgatório e as indulgências. Estabeleceu-se ainda a supremacia dos papas.

A arte da contrarreforma defendeu os dogmas atacados pelos protestantes. Para Mâle (1982, p. 163), "el arte celebra al papado em la iglesia de San Pedro em Roma". A arte passou a defender os sacramentos, sendo o primeiro deles, a Penitência que possibilitou a

[63] Tradução latina da bíblia feita no século IV e que foi declarada a versão oficial no Concilio de Trento (século XVI). Possuía uma linguagem mais clara e compreensiva, traduziu do grego para o latim.

multiplicação de imagens de Maria Madalena, com a grandeza da expiação e suas lágrimas como virtude. Também receberam a atenção da Igreja a Eucaristia, sacramento criado ainda na Idade Média, a festa de Corpus Christi, (posteriormente) a comunhão dos santos e ainda as obras e caridade ativa contra os protestantes (MÂLE, 1982, p. 164-165).

Tornou-se fundamental para os teólogos católicos justificar as bases que sustentavam a arte religiosa e provas que a mesma incitava a piedade e era um meio de salvação e não de idolatrias, como alegavam os protestantes. Assim, a arte foi salva pela religião no fim do século XVI, antes do término do Concílio de Trento, tornando-se um dos mais poderosos instrumentos de propaganda, persuasão e retórica da Igreja Católica, esta que, a propósito, cuidava para que não fossem realizadas obras pintadas ou esculpidas tendentes a desencaminhar os católicos, esperando, assim, proteger sua produção artística das acusações de idolatria.

> Ensinem, com muito esmero, os Bispos, que, por meio das histórias de nossa redenção, expressas em pinturas e outras cópias, o povo é instruído e sua fé é confirmada e recapitulada continuamente. Além disso, se conseguem muitos frutos de todas as sagradas imagens, não apenas por recordarem ao povo os benefícios e dons que Cristo lhes concedeu, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os salutares exemplos dos santos milagres que Deus lhes concedeu, com a finalidade de que deem graças a Deus por eles e regulem sua vida e costumes, aos exemplos dos mesmos santos, assim como para que se animem a adorar e amar a Deus, e praticar a piedade. Se alguém ensinar ou sentir ao contrário a estes decretos, seja excomungado. (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, 3º PERÍODO: 1562 – 1563. Sessão XXV)
>
> A mesma exigência de clareza surge em conexão com a pintura na importância concedida a certos detalhes externos pelos quais as figuras podiam ser representadas. Anjos têm de ter asas, santos têm de ter auréolas e seus atributos particulares, ou, caso sejam realmente obscuros, talvez se faça até necessário escrever seus nomes sob eles para evitar qualquer confusão. (BLUNT, 2001, p. 150)

Os contrarreformadores não se preocupavam apenas em livrar a arte de inexatidões teológicas. Era importante retirar tudo o que também fosse secular ou pagão. Assim como a Igreja havia exigido que as músicas fossem integralmente religiosas, também se insistiu que as pinturas nos templos não possuíssem elementos seculares, em especial, traços do paganismo greco-romano ou sob qualquer outra forma. Cada obra realizada, pintura ou escultura, destinada às dependências das Igrejas, devia passar por uma avaliação dos bispos, antes de ser entregue, que teria o propósito de verificar se o decoro das imagens condizia com os ideais propostos pelo Concílio Tridentino.

> Seja desterrada completamente toda a superstição na invocação dos santos, na veneração das sagradas imagens e relíquias, afugente-se toda a ganância sórdida, evite-se também toda desonestidade, de modo que não se pintem nem adornem as imagens com formosura escandalosa nem abusem as pessoas, das festas dos santos, nem da visita às relíquias para conseguir propinas ou embriagar-se, como se o luxo e libidinagem fossem o culto com que se devesse celebrar os dias de festa em honra dos santos. Finalmente, ponham os bispos tanto cuidado e esmero neste ponto, que nada fique desordenado ou posto fora de seu lugar, ou de modo tumultuoso, nada profano, nada desonesto, pois é muito própria da casa de Deus a santidade. E para que se cumpram com maior exatidão estas determinações, estabelece o Santo Concílio que a ninguém seja lícito pôr ou permitir que se ponha qualquer imagem nua e nova em lugar algum, nem mesmo igreja que seja de qualquer modo isenta de modo a não possuir aprovação do Bispo. (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, 3º PERÍODO: 1562 – 1563. Sessão XXV)

O período da contrarreforma da Igreja Católica evidenciou os mártires como forma de mostrar o sofrimento e, sobretudo, a defesa da religiosidade católica. Já no século XVI, após a morte de Inácio de Loyola, a Companhia de Jesus demonstrou uma grandeza espiritual. Mâle (1982) considera que os santos da Idade Média faziam milagres, já os da contrarreforma eram eles próprios os milagres. “Todos tuvieron el prestigio de la visión y la aureola del éxtasis, que fueron la maravilla de sus contemporáneos y la admiración de los siglos siguientes” (MÂLE, 1982, p. 171).

> Os fiéis devem também ser instruídos para que venerem os santos corpos dos santos mártires e de outros que vivem em Cristo, que foram membros vivos do próprio Cristo, e templos do Espírito Santo, por quem haverão de ressuscitar para a vida eterna para serem glorificados, e pelos quais são concedidos por Deus muitos benefícios às pessoas, de modo que devem ser condenados, como antigamente se condenou, e agora também os condena a Igreja, aos que afirmam que não se deve honrar nem venerar as relíquias dos santos, ou que é vã a veneração que estas relíquias e outros monumentos sagrados recebem dos fiéis, e que são inúteis as frequentes visitas às capelas dedicadas aos santos com a finalidade de alcançar seu socorro. (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, 3º PERÍODO: 1562 – 1563. Sessão XXV)

Blunt (2001) considera que os críticos que se envolveram nas disputas sobre a arte religiosa, nem sempre tiveram seu olhar baseado diretamente na moralidade ou autoridade eclesiástica. Muitas vezes, se utilizaram de uma doutrina inventada, com objetivos variados, tendo-se, assim, a teoria do decoro. “Na pintura religiosa, a teoria fornece outra razão para exigir exatidão no detalhe, mas, em algumas ocasiões, ele parece até erigir um critério mais alto do que a exatidão literal” (BLUNT, 2001, p. 163).

As três fases do Concílio de Trento pontuaram o crescimento do imobilismo ideológico em Portugal. Os teólogos participantes da primeira fase não foram adversos ao retrocesso da politica cultural de D. João III, enquanto que, no fim da segunda fase, em 1552, o extremar se tornou irremissivelmente fatal. Até então, não havia se chegado a nenhum compromisso entre católicos e protestantes, dando proeminências de que não seria fatível. Como consequência, o eramismo perdeu a viabilidade de alternativa irenista ou de conciliação com a unidade cristã. O humanismo cristão ao qual se filiava acabou vazando perante barreiras dogmáticas das irredutibilidades luterana e romana. "A síntese de humanismo religioso e religião humanista já não correspondia à realidade institucional e não tardou a mergulhar numa zona clandestina da cultura portuguesa, doravante polarizada na ortodoxia católica" (MENDES, 1993, p. 403).

Os primeiros Estados a aceitar as resoluções do concílio foram Portugal, Espanha, Polônia e aqueles localizados na Itália. A França seria o último a aceitar, devido à forte divisão entre protestantes e católicos, quase meio século depois. Quando se findou o Concílio Tridentino, as ideias protestantes já haviam se espalhado por toda a Europa e o propósito de reafirmar as doutrinas, para manter o predomínio católico, foi seguido de diversas reações diferentes, sendo uma na área teológica e outra na vivência.

No que diz respeito à doutrina católica estabelecida em Trento, que fora executada pela coroa como lei nacional em Portugal, constituiu-se parte central da razão de Estado. Os poderes eclesiástico e secular foram consumados no acetino no qual o cardeal-infante D. Henrique exerceu o governo. Na ideologia unitária da Igreja e do Estado, a uniformização religiosa afetou diretamente a cultura, principalmente as artes e a literatura, o pensamento laico, a temática profana, a qualidade e a disseminação de uma literatura doutrinal e apologética, ideologia esta que o Humanismo havia esgotado.

De acordo com Mendes (1993, p. 405), o excessivo elogio à vida monástica trouxe velhos temas medievais do desprezo do mundo, como um vale de lágrimas. O ideal de um bom cristão estaria no monacato[64], na vida solitária, se desprendendo das coisas mundanas e se apegando às divinas. Assim, o principal estudo se deu através dos livros católicos, pois deixar o divino pelo profano é um grave erro. Quanto mais se sabe sobre o Divino, menos se quer saber sobre o profano. Desta forma, a "coordenação do valor social de toda a cultura estranha às perspectivas teológicas e, fora dos aspectos estritamente utilitários, vinculada aos interesses e tarefas do homem no século" (MENDES, 1993, p. 405).

[64] Estilo de vida dedicado à busca de realidades divinas, que teria se iniciado com os monges cristãos egípcios e, depois, estendido ao mundo cristão medieval.

Após recomendações tridentinas no século XVI, houve dentro das ordens religiosas ocidentais uma uniformização iconográfica, prática da mentalidade contrarreformista. Na sociedade Brasil colonial, repercutiu o uso de referências visuais, como estampas e tratados para produção da magnificência artística dos templos.

As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (Cpab) (1707) constituíram um regimento de cunho politico, mas, sobretudo, religioso responsável por regulamentar à vida dos leigos e religiosos tanto no Brasil Colônia quanto no Império[65]. Este documento caracterizou-se por um conjunto de leis, organizado com base nas normas tridentinas aos usos e costumes da Arquidiocese, considerando os povos que habitavam o território americano; índios, portugueses e o negro, também consideravam as condições específicas da Bahia. de acordo com Flexor (2009, p. 13), o objetivo comum era impor um padrão de conduta aos religiosos

Em terras brasileiras, as normas das Cpab tiveram sua principal base no Livro I, Títulos VII e VIII, que trata do culto às santas relíquias e sagradas imagens e expõe as adorações a serem observadas para o culto da Igreja na colônia.

> O uso das Imagens de Chisto nosso Senhor, de sua Mai Santíssima, dos Anjos, e mais Santos é aprovada pela Igreja Catholica, que manda as haja nos Templos, e sejas veneradas; não por que si creia que nelas ha algumas Divindade, porque devão ser veneradas, mas porque o culto, que se lhes dá, se refere somente, ao que ellas representão. Por tanto, conformando-nos com a antiga tradição da Igreja Catholica, e definições dos Sagrados Concilios, ordenamos que as ditas Imagens, ou sejão de pintura, ou de esculptura, se faça a mesma veneração, que aos originais, e significados, considerando, que no culto, que a ellas damos, veneramos, e reverenciamos a Deos nosso Senhor, e aos Santos, que ellas representão. (VIDE, 1853, p. 10)

O Livro IV, Título XX, trata das Santas Imagens com base nas leis tridentinas e, desse modo, recomenda a produção de pinturas e esculturas de Cristo e de sua mãe, bem como de santos beatificados ou canonizados. Recomenda ainda o decoro em suas representações, principalmente nas imagens de Nossa Senhora, para que não se transmitisse a indecência aos fieis.

> Manda o Sagrado Concilio Tl'idenlino, que nas Igrejas se ponhão as Imagens de Christo Senhor nosso, de sua sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhorara, e dos outross Santos, que estiverem Canonizados, ou Beatificados, e se pintem retabolos, ou se ponhão figuras dos mysterios, que obrou Christo nosso Senhor em nossa Redempção, por quanto com ellas se

[65] Regulamento organizado por D. Sebastião Monteiro da Vide. Foi o 5º Arcebispo do Brasil.

> confirma o povo fiel em os trazer à memoria muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e mercês, que de sua mão recebeo, e continuamente recebe e se incita tambem, vendo as Imagens dos Sautos, e seus milagres, a dar' graças a Deos nosso Senhor, e aos imitar; e encarrega muito aos Bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e tambem em procurar, que não haja nesta materia abusos, superstições, nem cousa alguma profana, ou inhonesta. Pelo que mandamos, que nas Igrejas, Capellas, ou Ermidas de nosso Arcebispado não haja em retabulo, Altar, ou fóra dele Imagem que não seja das sobreditas, e que sejão decentes, e se conformem com os mysterios, vida, e originaes que representão. E mandamos, que as Imagens de vulto se fação daqui em diante de corpos inteiros, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim mais conveniente, e decente. E as antigas que se costumâo vestir, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecencia nos rostos, vestidos, ou toucados: o que com muito mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa· Senhora; porque assim como depois de Deos não tem igual em santidade, e honestidade, assim convêm que sua Imagem sobre todas seja mais santamente vestida, e ornada. E não serão tiradas as Imagens das Igrejas, e levadas a casas particulares para nellas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornatos emprestados, que tomem a servir em usos profanos. (VIDE, 1853, p. 256)

A Cpab regia não só a vida religiosa institucional, mas também a vida dos fieis, informando a regulamentação das irmandades nas igrejas e as práticas que estas deveriam alimentar, a exemplo do culto aos santos e, especialmente, a Jesus Cristo e a Virgem Maria. A influência da jurisdição eclesiástica na vida religiosa colonial abria espaço para a punição daqueles que não observassem e seguissem as recomendações.

> Por que as Confrarias devem ser instituidas para serviço de Deos nosso Senhor honra, e veneração dos Santos, e se devem evitar nellas alguns abusos, e juramentos indiscretos, que os Confrades, ou Irmãos poem em seus Estatutos, ou Compromissos, obrigando com elles a pensões onerosas, e talvez indecentes, de que Deos nosso Senhor, e os Santos não são servidos, convêm muito divertir estes inconvenientes. Por tanto mandamos, que das Confrarias deste nosso Arcebispado, que com sua creação farão erigidas por autoridade nossa, -ou daqui em diante se quizerem erigir com a mesma autoridade, que as faz Ecclesiasticas, se remettão a Nós os Estatutos, e Compromissos, que quizerem de novo fazer, ou já estiverem feitos, para se emendarem alguns abusos, se nelles os houver, e se passar licença *1n scriptis,* para poderem usar delles. E quanto ás Confrarias que forem erigidas sem autoridade nossa, e que são seculares, ordenamos, que os nossos Visitadores, nas Igrejas, em que estão fundadas, e em acto de Visita possão ver seus Estatutos, e Compromissos, para que tendo na sobredita fórma alguns abusos, ou obrigações menos decentes, e pouco convenientes ao serviço de Deos, e dos Santos, as fação emendar, (dando-nos disso conta, sendo necessario) ficando sempre as ditas Confrarias seculares, como d'antes erão, sem que pela dita diligencia possão os ditos Visitadores.e seus Officiaes levar salario algum. E posto que da devoção, e piedade de nossos subditos podemos confiar, que sem esta nossa lembrança, a terão de instituírem em suas Igrejas, Confrarias, em que sirvão a Deos, e honrem a seus Santos; Nós com tudo para mais os animar, lhes rogamos, e

> encomendamos muito, que tratem desta devoção das Confrarias, e de servirem, e venerarem nellas aos Santos; principalmente á do Santissimo Sacramento, e do Nome de JESUS, á de Nossa Senhora, e das Almas do Purgatorio, quanto for possivel, e a capacidade dos fregueses o permitir, porque estas Confrarias é bem as haja em todas as Igrejas. (VIDE, 1853, p. 304-305)

As informações aqui dispostas sobre o Concílio de Trento – afirmadas no Brasil colonial através das Cpab –, especialmente sobre a nova conduta assumida pela arte religiosa do século XVI, nos conduzem às ideias básicas das propostas dos reformadores: resgatar a pureza encontrada na doutrina medieval e uma simplicidade monástica, podendo imitar com proveito os religiosos medievais. Buscavam requalificar a religião, retirando todos os traços de paganismo, idolatria e tudo o que fosse profano/secular. Desejava-se, assim, possuir uma religião mais pura, seguindo os passos bíblicos, e que fosse, ao mesmo tempo, mais acessível e racional, apesar da grande ênfase dada às emoções.

As Ordens Terceiras do Carmo, situadas na Bahia colonial, tiveram como principal devoção a Virgem Santíssima do Monte Carmelo, a quem dedicavam suas igrejas. Entretanto, tomavam como base o modelo Teresianos, vindo dos carmelitas descalços, que se destacaram também por pela influencia na mentalidade da sociedade laica colonial. Os carmelitas calçados, de forma geral, integrantes da Província Carmelitana da Bahia (PCB), constituíam uma ordem semelhante à dos jesuítas e beneditinos, que alcançaram seu auge no decorrer do século XVIII e declinaram no XIX. Assim, as Ordens Terceiras Carmelitanas obtiveram desenvolvimento social, econômico, prestígio ante a sociedade e, sobretudo, valorização religiosa dentre a população do XVIII (ORAZEM, 2009, p. 231).

Foi no século XVIII, com a riqueza do ouro mineiro e o açúcar da região nordeste da colônia, que se obteve grande parte do acervo artístico religioso, com suas obras extraordinárias, em estilo barroco e também rococó, encomendadas em Portugal ou produzidas na própria colônia pelos artistas que aqui desenvolveram suas habilidades. Este acervo até hoje encanta os olhos de quem o observa, devido sua monumentalidade e expressividade.

4.2. Descrição espacial do conjunto arquitetônico

Figura 61 - Fachada do Conjunto do Carmo de Cachoeira

Foto: Caio Reisewitz (2007)

O conjunto é composto pela Igreja e convento da Ordem Primeira, interligado ao conjunto da igreja da Ordem Terceira (claustro, consistório, igreja e capela-cemitério). Nas fachadas, são percebíveis características dos estilos Barroco e Rococó. As igrejas possuem composições próprias, porém, utilizam elementos semelhantes, formando um conjunto artístico inestimável.

A igreja do convento do Carmo, disposta sobre um lance de degraus, possui planta cercada por corredores, tribunas e fachada em galilé com três arcadas, indicando o início do século XVIII. O segundo pavimento possui janelas com guilhotina, mantendo simetria com as arcadas do pavimento térreo. Possui uma única torre, coroada por um bulbo com pequenas saliências sobre uma cúpula, está posicionada à direita e recuada em relação à fachada, onde está inscrita a data 1773[66]. A propósito, a decoração em estuque da fachada exprime influência do estilo rococó, assim como a constituição de seus três frontões rococós

[66] "Pouco resta da decoração interna deste templo, outrora ricamente ornamentada. Do retábulo da capela-mor, salvaram-se apenas algumas cabeças de anjos e quatro magnificas colunas salomônicas, hoje utilizadas no altar-mor. São obras de estilo joanino; terço estriado helicoidalmente, com divisão de forma de coroa de folhas estilizadas de acanto e decoração nos dois terços superiores de grinaldas com margaridas e aves eucarísticas, iguais às dos altares de N. S. da Glória (1741) e São Luiz (1743), da Igreja de São Francisco, e do altar-mor da Conceição da Praia (1765-1773) e do altar-mor da Matriz de Nazaré, todos do mesmo circulo artístico." In: CALDERÓN, Valentin. **O Convento e a Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira**. p. 16.

flamejantes, separados por tocheiros (Figura 62). As considerações de Calderón (1976, p. 16) complementam esta descrição:

> A fachada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo tem cornijas nas janelas, com perfilados sobrepostos por composição "rocaille" em estuque, remates de vasos e decorações frontais em curvas, de evidente estilo rococó. O adorno superficial da parte mais alta dessa fachada contrasta-se com as formas simples e sólidas das pilastras do arco de entrada, o que vem repetir, em Cachoeira, um motivo frequentemente usado nas construções à beira-mar na Capital. (CALDERÓN, 1976, p. 16)

Figura 62 - Fachada principal da OPCC

Fonte: Flexor (2007, p. 121)

O corpo da igreja possui traçado espaçoso, com nave única, corredores laterais superpostos por tribunas, seguindo a sugestão contrarreformista de que as igrejas deveriam ter nave única para que todos pudessem ver o altar-mor e a celebração da missa (BAZIN, 1956, p. 177). Possui ainda forro ilusionista na nave, capela mor, abóbada e sacristia, além de retábulos com colunas salomônicas. Uma das capelas laterais é revestida com painéis de azulejos figurados, fixados entre 1760-70[67] (Figura 63).

No interior da igreja, já não mais existem os elementos de talha, que, outrora, constituíram um dos seus traços internos mais expressivos. Esta ornamentação, como assinala Calderón (1976), foi quase totalmente executada no terceiro quartel do século XVIII.

[67] Dados oferecidos por Santos Simões, dispostos na publicação IPAC-BA: **Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia,** p. 39.

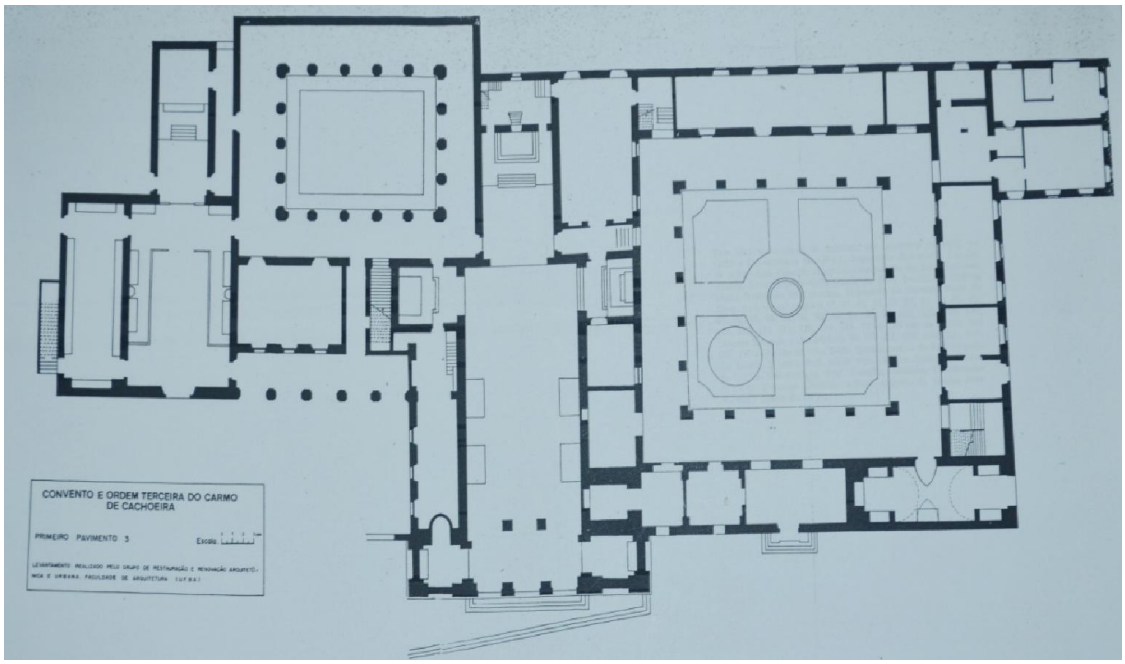
Figura 63 - Nave da OPCC

Fonte: Darlane Senhorinho

O convento, por sua vez, apresenta planta tradicional dos conventos românicos, dominantes na Península Ibérica. Possui quatro galerias, pequenas cornijas, sobre as quais, descansam arcadas de meio ponto de todos os lados. Existe um escudo com as armas da Ordem, em estuque, localizado sobre a porta que dá acesso às escadas que levam ao andar superior. Esta é a única ornamentação nesta área do edifício (CALDERÓN, 1976, p. 22) (Figura 64).

O convento possui nove celas, dois salões que abrigavam duas irmandades, Senhor dos Martírios e Senhor da Paciência. A catacumba, localizada no andar térreo, possui carneiras com ornamentação rococó em estuque. No centro, existe um altar joanino, também em estuque, que, segundo Calderón (1976), é um dos mais belos existentes no Estado, construído com este material (Figura 65 e 66).

Figura 64 - Planta baixa do conjunto arquitetônico da Ordem Carmelitana de Cachoeira.



Fonte: Calderón. (1976, p. 122)

Figura 65 - Claustro da OPCC

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 66 - Catacumbas do claustro da OPCC

Fonte: Darlane Senhorinho

A sacristia é acessada pelo claustro por uma porta ornada de estuque. A sala era decorada com painéis religiosos, já não mais existentes, e, no seu forro de madeira, possui pintura em estilo ilusionista arquitetural rococó com uma cena central em medalhão, representando o santo da Ordem recebendo o escapulário das mãos de Nossa Senhora do Carmo.

Na parede, existia friso moldurado e talhas, sobrepostas por sanefas de bicão com concheados e grinalda de flores e penas que, embora associados ao Período Joanino, informam a influência do Rococó, o que também se verificava no nicho. A decoração do belíssimo lavabo de lioz apresenta flores e palmas (CALDERÓN, 1976, p. 21). Ao visitarmos a igreja para nossos estudos, observamos que na sacristia hoje existe apenas o lavabo e o forro pictórico (Figura 67).

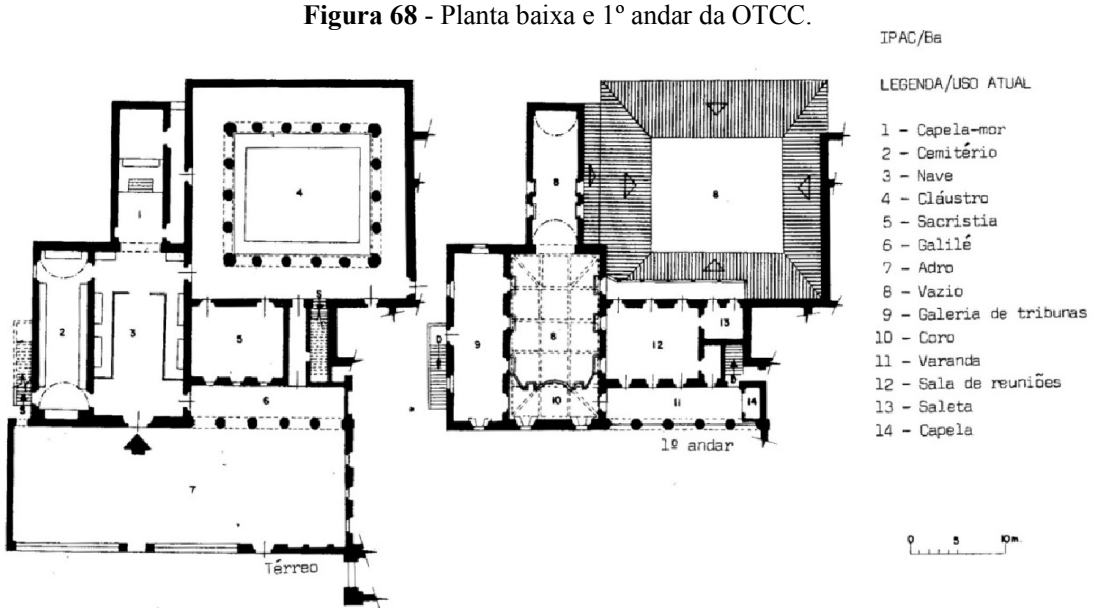
Deslocando a atenção para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, assinala-se que esta se encontra disposta em paralelo à igreja conventual, ao lado do Evangelho. Apresenta esquema retangular, tendo apenas a capela-mor com relativa profundidade, uma porta de cada lado e duas laterais na nave, “próximas aos altares colaterais do arco-cruzeiro e, outras duas, também laterais, sob o coro. Ao lado da Epístola, comunicam com o claustro e a llogia, e as

do Evangelho com a dependência das carneiras" (CALDERÓN, 1976, p. 40) (Figuras 68 e 69).

Figura 67 - Sacristia da OPCC

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 68 - Planta baixa e 1º andar da OTCC.



Fonte: IPAC (1997, p. 41)

Figura 69 - Fachada Principal da OTCC

Fonte: Flexor (2007, p. 120)

A sacristia é ampla e possui duas portas e grandes janelas, num total de três para as arcadas da fachada da entrada. Segundo Calderón (1976), a fachada da OTCC é composta de três partes – capela, sacristia-consistório e carneiras – de estilos e épocas diferentes. Mas, apesar das diferenças estilísticas, demonstram uma relação de grande harmonia. A estrutura da frontaria da igreja é básica do estilo missionário, mas com decoração barroca.

O término das obras constitui um tema que ainda hoje gera conflito de opiniões. Alguns estudiosos, como Calderón (1976), defendem o ano de 1724 como data provável, considerando a presença desta data na portada da igreja. Outros, a exemplo de Carlos Ott e Santos Simões (1965) se desapegam de tal suposição e assumem o ano de 1742 como data em que se processaram algumas intervenções importantes[68]. Na base das discussões sobre as datações do processo de desenvolvimento da edificação, está o modo pouco convencional de disposição e organização dos números na frontaria (Figura 70).

O trabalho de ornamentação da capela perdurou até a segunda metade do século, o que, por falta de documentação e registros da construção, não nos permite afirmar uma data exata. Sabe-se, porém, que essas construções costumavam se arrastar por muitos anos. E, no caso do tratamento ornamental, que dependia de encomendas, o trabalho poderia durar vários

[68] Há evidências de obras após o termino do edifício da Ordem Terceira, como as tribunas abertas na capela-mor, que acabaram por mutilar os azulejos que revestem a parede. Esta informação consta no livro que registra as intervenções realizadas no conjunto do Carmo pelo Programa Monumenta do IPHAN/Minc. 2007. Ver também: IPAC-BA: **Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia**, p. 42, 67-68.

anos, chegando a ir além do término das obras de construção. Bazin (1956) menciona que a talha da capela foi concluída em 1778. Os elementos que decoram a capela-mor e o arco cruzeiro são em estilo D. João V, enquanto aqueles que ornam o corpo da capela, especialmente altares, tribunas e coro, são de influência rococó. A nave e capela-mor têm decoração em azulejos (Figura 71). A pintura do teto, segundo Bazin (1956), foi realizada pelo Frei José Teófilo de Jesus.

Figura 70 - Detalhe Portado da Igreja da OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

A capela é do princípio do século XVIII e conserva o espírito clássico do século anterior. A simplicidade externa contrasta com a decoração interior, que, segundo Bazin (1956), apenas fica atrás da Igreja de São Francisco da cidade de Salvador. Altares e tribunas denotam influência chinesa, assim como os armários da sacristia e consistório.

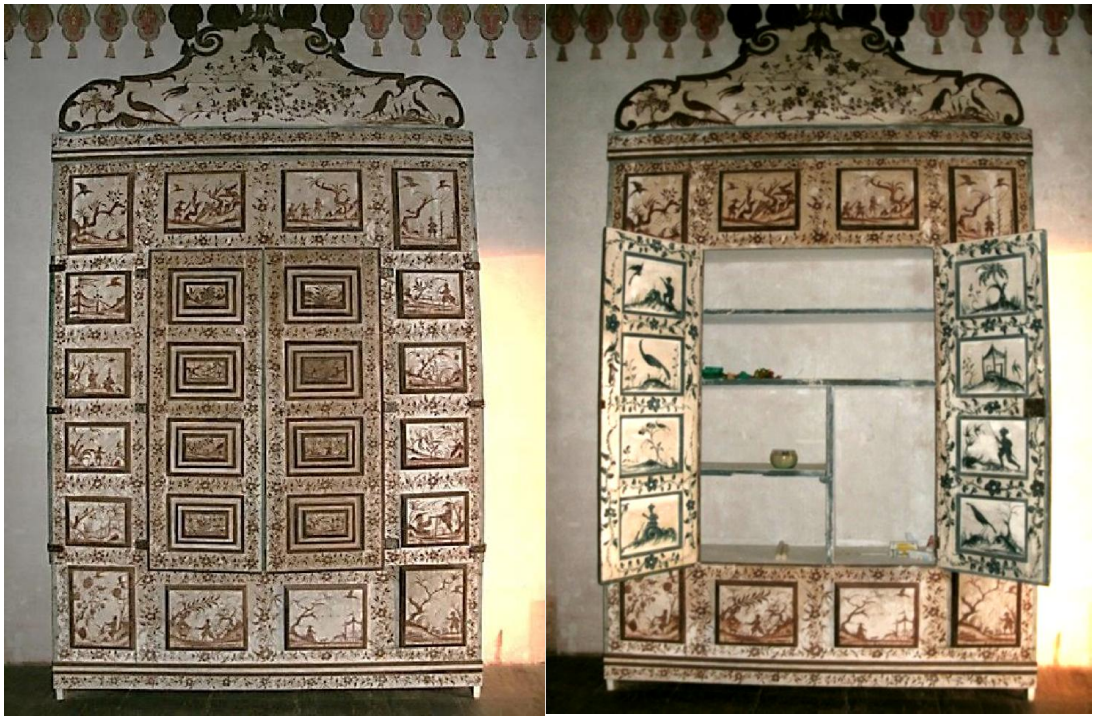
A respeito do consistório, este possui um armário cuja pintura imita a laca chinesa. (Figura 72).

O tratamento decorativo dado à Igreja da O. T. do Carmo também inclui magníficos painéis de azulejo, dispostos na parte inferior das paredes da nave e capela-mor. Estes painéis, sobre os quais falaremos mais adiante, são de fabricação lisboeta e, segundo Simões (1965), foram fixados entre 1745 e 1750.

Figura 71 - Nave da igreja da OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

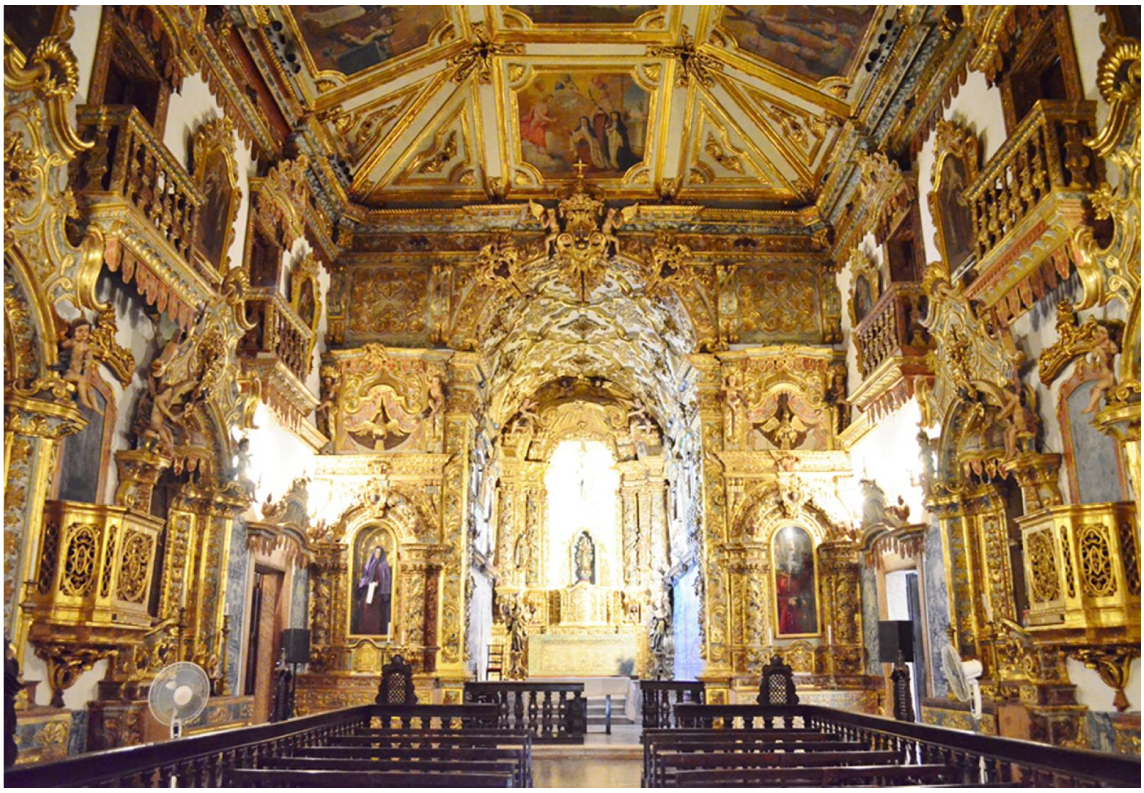
Figura 72 - Armário do Consistório com pintura semelhante a laca chinesa.



Fonte: Darlane Senhorinho

4.3. Repertório iconográfico e artístico da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira

Figura 73 - Interior do templo da OTCC



Fonte: Darlane Senhorinho

A iconografia é algo particular a cada ordem religiosa, servindo, muitas vezes, como elemento de identificação e diferenciação entre os muitos grupos existentes. Os carmelitas, que aqui nos interessam particularmente, possuem uma iconografia pautada essencialmente nos personagens que participaram direta e indiretamente da formação da Ordem e da história do Catolicismo, incluindo aqueles associados ao plano divino. Nesse sentido, assume grande relevância o "patrono" da Ordem: o profeta Elias, tido como o primeiro exemplo de vida monástica, tendo seu rigoroso regulamento perdurado por séculos.

Segundo a Ordem, Elias teria adotado uma vida severa, aceita e difundida nas montanhas do Carmelo por seu discípulo Eliseu. Assim, ambos são assumidos como mártires do monte, as pérolas da Ordem, resultando na retratação de suas vidas em praticamente todos os templos carmelitanos. Tais retratações incluem a passagem em que Elias, durante a grande seca, ordena ao servo que vá ao alto do Carmelo observar o mar; o encontro de Elias e Acab;

Elias no deserto; Elias cobrindo Eliseu com manto, que representa a fundação da vida monástica; Elias subindo ao céu num carro de fogo, tendo como significado a transmissão de poder ao seu sucessor, entre outras.

> La escena de la Transfiguración se representaba con frecuencia entre los carmelitas; esto se debe a que Elias figura en ella al lado de Jesús, al igual que Moisés: honor incomparable, del que la Orden estaba orgullosa. Pero una leyenda venía a añadirse al texto bíblico. Entre los carmelitas era tradición aceptada la de que Elías obtuvo de Cristo, en el momento de la Transfiguración, la promesa de conservar su Orden hasta la consumación de los siglos. (MÂLE, 1982, p. 190) [69]

Nas representações registradas na igreja da OTCC, figuram praticamente todos os personagens comuns ao repertório iconográfico da Ordem Carmelitana, sendo facilmente identificados os patronos, Elias e Eliseu, os santos estimados da Ordem, como São Simão Stock, Teresa de Jesus, João da Cruz e Nossa Senhora do Carmo (Virgem Maria), esta última, aliás, é a mais representada pictoricamente no templo.

Em consonância com os autores já citados anteriormente Bazin (1956), Calderón (1976) e Simões (1965), assume-se como surpreendente a riqueza decorativa inserida na capela dos irmãos terceiros cachoeiranos, com seus concordes cromáticos da talha dourada, da madeira e do belo azul dos azulejos. Mesmo sendo a ornamentação (talha/madeira) da capela-mor de período diferente da nave, pois esta foi sendo inserida ao longo do XVIII, existe uma inegável sincronia entre os elementos ali inseridos (Figura 74).

A capela-mor, em estilo joanino, é elegantemente constituída e decorada, sendo enriquecida pela presença do retábulo do altar-mor, pelas tribunas, "com bicões nas sacadas e na alta cornija de talha que as guarnece, do mesmo estilo rococó". Entre as tribunas existem seis quadros, divididos em ambos os lados: os do lado do Evangelho, observados a partir do altar-mor, trazem representações de São Zacarias, São Pedro e Santa Pelágia. Já aqueles do lado da Epístola contemplam as figuras de São Osias, São Jacinto e Santa Maria Egicíaca, todos identificados com inscrição na parte inferior (Figuras 75 e 76).

[69] A cena da Transfiguração com freqüência representada entre os Carmelitas; isso se deve a figura de Elias ao lado de Jesus, como Moisés, honra inigualável, a Ordem estava orgulhosa. Mas uma legenda veio a ser adicionada ao texto bíblico. Entre os Carmelitas a tradição aceita que Elias esteve com Cristo no momento da Transfiguração, sendo a promessa manter o sua Ordem, até a consumação dos séculos. (Tradução nossa).

Figura 74 - Altar-mor da OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 75 - Quadros do lado da Epístola: S. Osias; S. Jacinto e S. Mª. Egipicíaca respectivamente (do altar-mor para a nave)

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 76 - Quadros do lado do Evangelho: S. Pelagia; S. Pedro e S. Zacarias respectivamente (da nave para o altar-mor)

Fonte: Darlane Senhorinho

A decoração da capela-mor se destaca pelo "forro em madeira em forma de abóboda de meio canhão, quase inteiramente recoberto de talha" (CALDERÓN, 1976, p. 49) e também pelo conjunto de quatro painéis azulejares, de origem lisboeta, que apresenta dois mutilados, sendo um de cada lado do altar-mor, ficando praticamente impossível a identificação temática destes (Figura 77).

Figura 77 - Detalhe do forro da capela-mor da OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

O templo possui um belíssimo arco-cruzeiro, em talha dourada, com motivos fito e zoomorfos, assim como capitéis coríntios, que apresentam, ao centro, o escudo da Ordem, com anjos e cartela de ambos os lados. Em cada lado, existe um altar, que, em 1866, eram dedicados a N. S. das Dores e ao Senhor dos Passos. Entretanto, autores, como Bazin e Calderón, supõem que um destes já foi dedicado a Santa Teresa, o que, a nosso ver, é coerente, pois é possível observar, em documentos (Anexo E), doações ao altar da mesma santa, altar que, a propósito, já se fazia presente na primeira capela dos irmãos terceiros, numa época em que estes se agremiavam na igreja conventual (Figura 78).

Figura 78 - Arco-cruzeiro OTCC

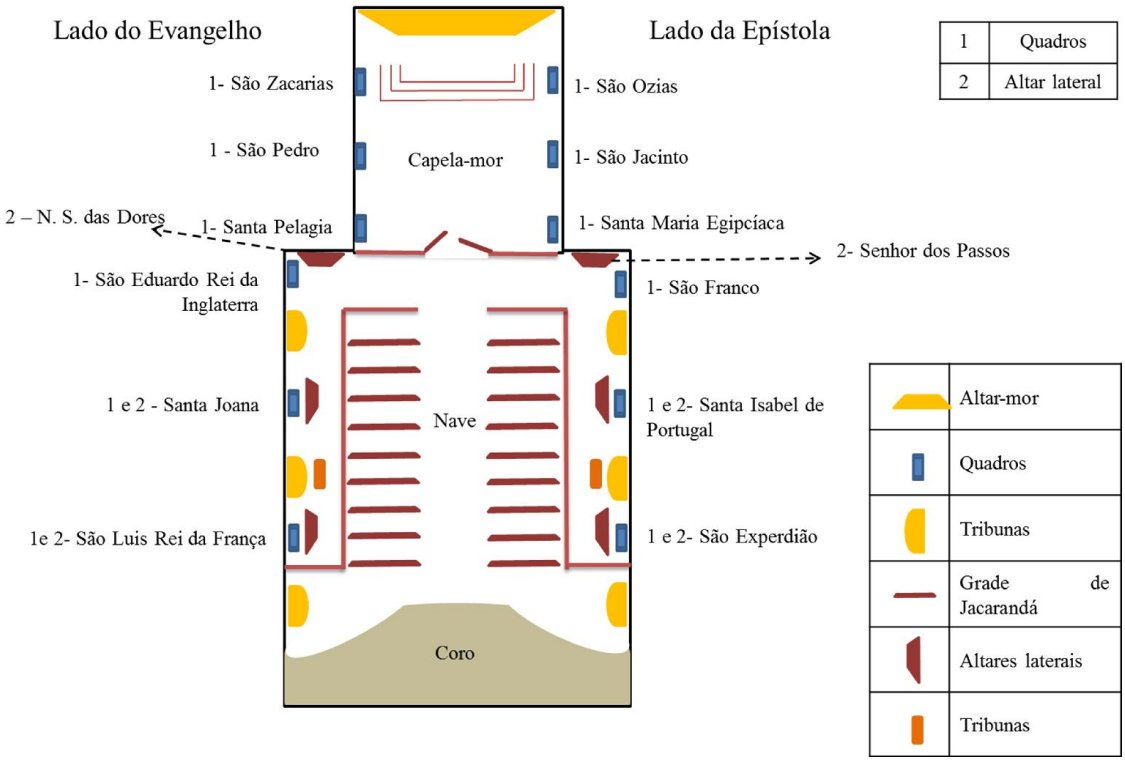
Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 79 - Escudo da Ordem Carmelitana sobre o arco-cruzeiro

Fonte: Darlane Senhorinho

Na nave, dois altares enquadram um púlpito. “Os altares possuem uma forma muito curiosa: são escavados em concha e cobertos (como janelas das tribunas) de altos frontões de contornos muito recortados, cujas volutas e rampetas curvam-se e recurvam-se à chinesa. A influência extremo-oriental é patente” (BAZIN *apud* CALDERÓN, 1976, p. 51). Estes altares são dedicados, do lado do Evangelho, a Santa Joana e São Luis e, do lado da Epístola, a Santa Isabel e São Experdião. Tanto os altares quanto as tribunas são ricamente ornadas. Entre as tribunas e sobre as portas laterais próximas ao arco-cruzeiro, existem seis quadros emoldurados, formalmente próximos àqueles existentes na capela-mor, porém, é visivel diferenças em suas orlas: do lado do Evangelho, observando as obras a partir da entrada, são identificados São Luis Rei da França, Santa Joana e São Eduardo Rei da Inglaterra. Já do lado da Epístola, estão dispostos São Experdião, Santa Isabel de Portugal e São Franco (Figura 80).

Figura 80 - Mapa ilustrativo do posicionamento dos quadros, altares e tribunas.



Fonte: Darlane Senhorinho

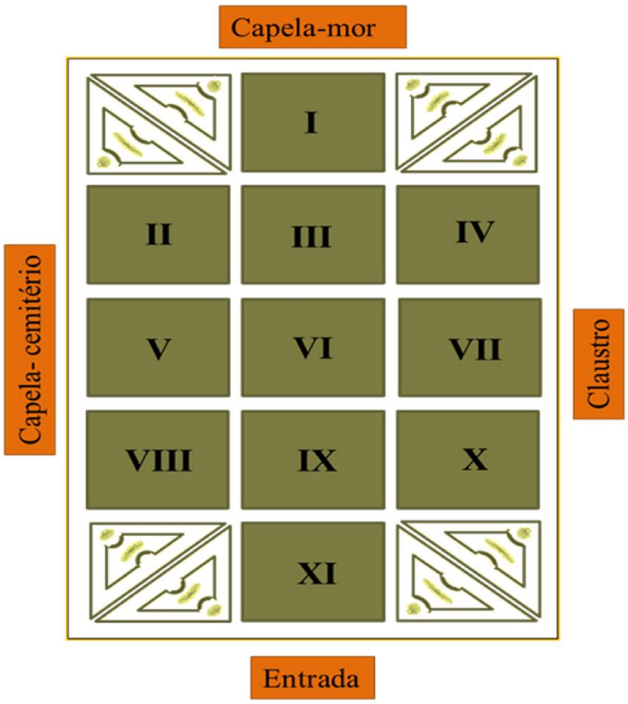
O forro da nave está dividido em quinze caixotões, porém, apenas onze são pictóricos, trazendo cenas da vida dos santos reformadores da Ordem, João da Cruz e Teresa de Jesus. Nota-se a presença de quatro painéis representando cenas da vida de cada um. Em duas pinturas, os santos surgem unidos e, na cena central do forro, existe a representação de Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock. Todas as pinturas são enquadradas com talha dourada e elementos fitomórficos (Figura 81).

No centro, existem cinco pinturas que vão do coro até o arco-cruzeiro e mais três de cada lado, que são completados por mais quatro caixotões, apenas com talha dourada e fundo branco. Uma observação cuidadosa dos elementos ali existentes leva a pensar que suas pinturas foram feitas na segunda metade do XVIII, já que evidenciam influências do estilo Rococó. Abaixo, consta um esquema ilustrativo para melhor entendimento da localização dos caixotões pictóricos (Figura 82).

Figura 81 - Forro da nave da OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 82 - Esquema ilustrativo do forro da nave da OTCC



Temática das pinturas em caixotão da OTCC

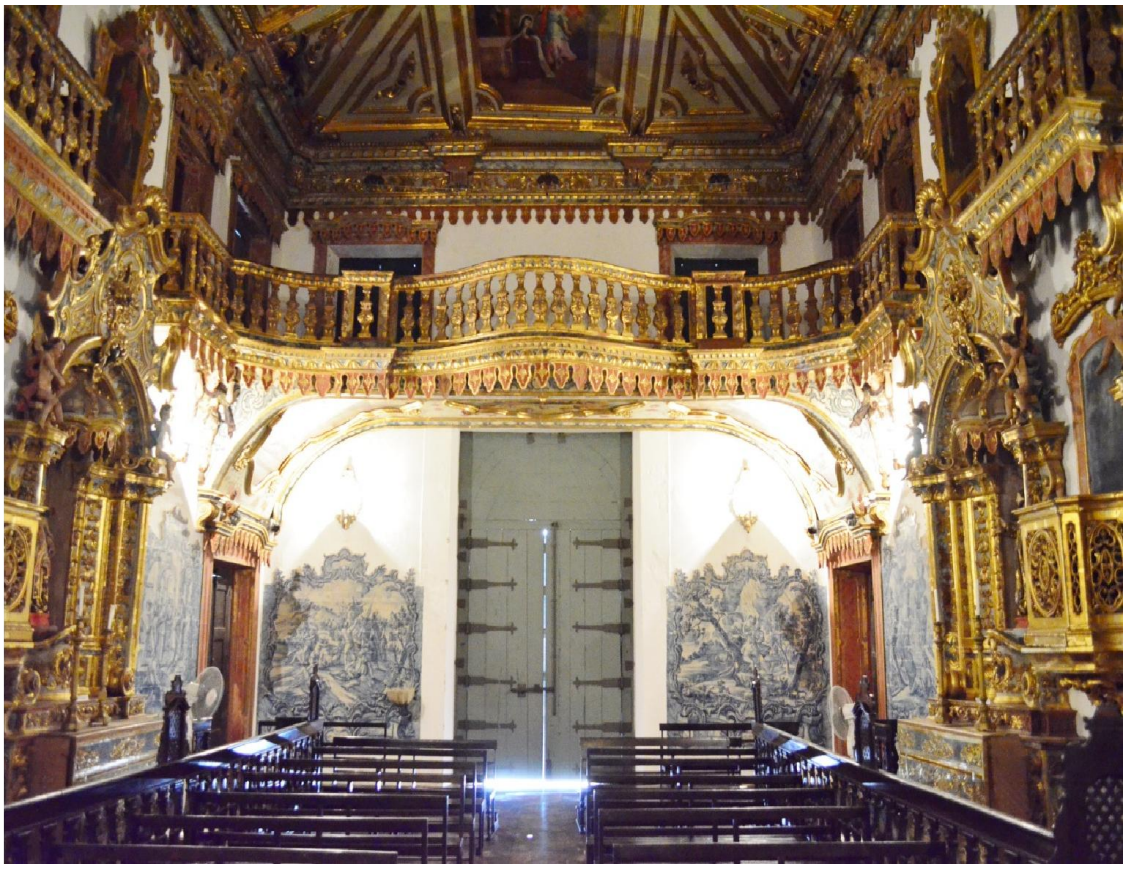
I- Jesus Cristo entrega o Sagrado Coração a **Santa Teresa de Jesus** diante de **São João da Cruz**, monja e santíssima Trindade.
II- Nossa Senhora salva o menino do poço (visão de **São João da Cruz**).
III- Os principais personagens da Ordem do Carmo: **Nossa Senhora, Profeta Elias e Santa Teresa.**
IV- Efígie de **São João da Cruz**: encontro com o Cristo crucificado.
V- **São João da Cruz** exorciza uma religiosa na presença de outras monjas carmelitas.
VI- Nossa Senhora do Carmo entrega o escapulário a **São Simão Stock**.
VII- **São José de Botas** guia **Santa Teresa** e monjas carmelitas descalças.
VIII- Desposório de **Santa Teresa**.
IX- Virgem do Carmo entrega o escapulário a **São João da Cruz e a Santa Teresa**.
X- **São João da Cruz** encontra um profeta.
XI- Transverberação de **Santa Teresa**.

Fonte: Darlane Senhorinho

As pinturas do forro da nave são fundadas na história da Ordem e sua predileção pelos Santos Reformadores, o que lhes permite representar a identidade da Ordem Terceira Carmelitana. As pinturas do forro, ao lado dos demais elementos pictóricos inseridos no templo, tratam de temas extraídos de uma historiografia muito densa, que vai dos tempos de Elias, no Monte Carmelo, até a Reforma ocorrida na Ordem no século XVI, empreendida por Teresa de Jesus e João da Cruz.

A decoração do coro da nave é bastante interessante, apresentando o mesmo estilo identificado nas tribunas ali presentes. Possui um formato bastante interessante, pois através do seu prolongamento incorpora os primeiros balcões da nave. O coro possui ainda uma curva que se prolonga no vazio da nave, posto sobre um assoalho de madeira, que imita uma abóbada por ser arredondado (CALDERÓN, 1976, p. 55) (Figura 83).

Figura 83 - Coro da nave da OTCC

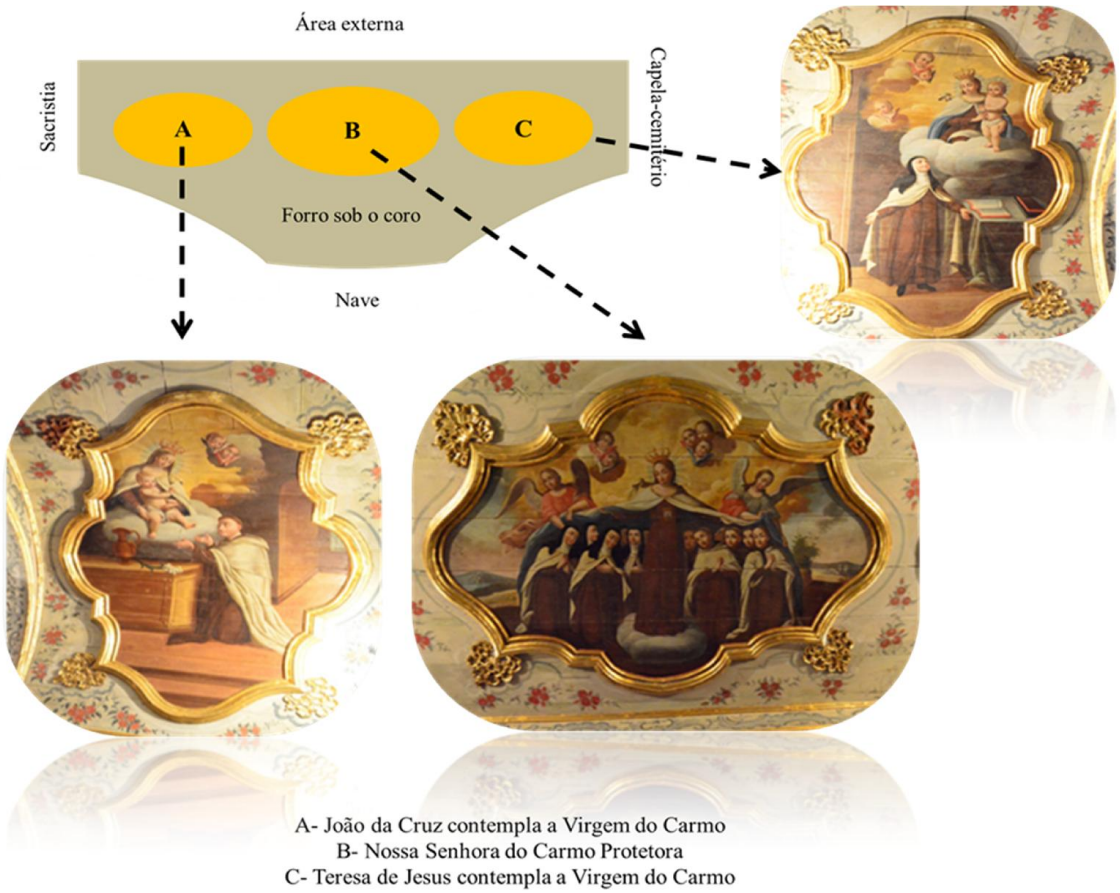


Fonte: Darlane Senhorinho

Sob o forro do coro, a decoração em pintura traz três medalhões, entre os quais se destaca o medalhão central, justamente por ser maior do que os laterais. Seu ornato é com

pequeninas flores e concheados com diversas cores. Na constituição desses elementos e, em especial, na técnica utilizada nas flores, segundo Calderón, é notável a influência chinesa, que encontra e complementa a influência rococó (Figura 84).

Figura 84 - Representação de localização dos medalhões sob o forro do coro da OTCC



Fonte: Darlane Senhorinho

A grade de jacarandá com balaústres em forma de vasos, situadas na nave da capela e no arco cruzeiro, demarcam espaços de restrição e privilégios sociais, são elementos que se destacam pelo contraste com o predomínio do dourado do interior do templo. Sobre a ornamentação da Igreja da OTCC, Bazin (1956) afirma:

> A decoração da nave revela uma data ulterior e um espírito diferente da capela-mor. O revestimento não é mais dourado, mas policromado. Os ornamentos dourados destacam-se sobre fundos pintados com imitação de mármore, de cor azul raiado; o vocabulário se transforma um pouco; elementos como a guirlanda, os fundos de mosaicos, os painéis dos púlpitos,

> recortados abertos em renda, enunciam já o estilo pós-rococó. (BAZIN *apud* CALDERÓN, 1976, p. 57)

Os irmãos terceiros, não satisfeitos com toda a talha dourada, policromia, molduras e pisos elaborados, empregados em sua igreja, mandaram revestir as paredes com azulejos figurativos portugueses do século XVIII, em tons de azul com fundo branco, composição típica do período. Estilisticamente, os painéis – que serão discutidos em outra seção – são de transição do Barroco para o Rococó e se estruturam a partir de cenas bíblicas, enriquecidas com elementos ornamentais, a exemplo de colunas, flores e molduras.

A sacristia da Ordem Terceira, cuja entrada se dá pelo claustro, apresenta alguns elementos que lhes foram acrescidos. No centro do forro, há um grande medalhão com recorte semelhante aos medalhões que estão sob o coro da nave, que traz a representação de Nossa Senhora salvando almas do purgatório. Há ainda um arcaz de jacarandá, com nove gavetões, e um altar rococó no centro, em estilo D. João V, que apresenta figuras indígenas em suas extremidades e puxadores de bronze. Outra peça que chama a atenção por sua beleza é o armário situado em um dos extremos da sala, que guarda imagens do Senhor (Senhor do Horto, Senhor na Coluna, Senhor da Pedra Fria, Ecce-Homo, São João Evangelista e Santa Maria Madalena), destinadas às procissões da Irmandade, realizadas durante a Semana Santa. Sua decoração – de evidente influência chinesa – consiste em pequeninas flores semelhantes às do forro. Sob o coro da nave e as portas, há pinturas que imitam tartaruga. Entre as portas da sala, existe um lavabo em pedra de lioz de origem portuguesa. Sobre a sacristia, há o consistório com portas para a galeria e uma sacada sobre o claustro (Figuras 85 e 86).

Figura 85 - Sacristia da OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

Em outra passagem deste texto, dissemos que, entre as finalidades das Ordens Terceiras, estava a de propiciar sepulturas para seus filiados. Até 1855, parte dos sepultamentos era realizado no próprio chão da nave da igreja, porém, como assinala Calderón (1976, p. 62), o espaço se tornou insuficiente para tal atividade. Assim, para dar conta da demanda, a Ordem passou a fazer uso das carneiras privativas, dispostas em local abobadado, situado do lado do Evangelho. São, no total, doze carneiras de cada lado, em fileiras sobrepostas de três. Em período posterior, foram acrescentadas mais seis, estas elegantemente arrematadas por cornijas rococó. Para a construção, foi necessário fechar a arcada na fachada principal (Figura 87).

Figura 86 - Detalhes da Sacristia, OTCC, em destaque A – armário, B – lavabo, C – arcaz, D - medalhão

Fonte: Darlane Senhorinho

Devemos ressaltar as tampas em madeira das carneiras, que possuem aspecto padronizado, sendo "pintadas com motivos alegóricos funerários, entre curvas e concheados rococó, de vários modelos, os quais, embora se repitam, possuem características próprias que os individualizam" (CALDERÓN, 1976, p. 63). O espaço de sepultamento da Ordem Terceira

cachoeirana segue o costume da época de inserção de altares nos campos-santos, dispondo de um altar dedicado a Nossa Senhora do Carmo (Figuras 89 e 90).

Figura 87 - Fachada da OTCC, com destaque para a arcada fechada para construção de carneiras.

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 88 - Sepulturas da OTCC

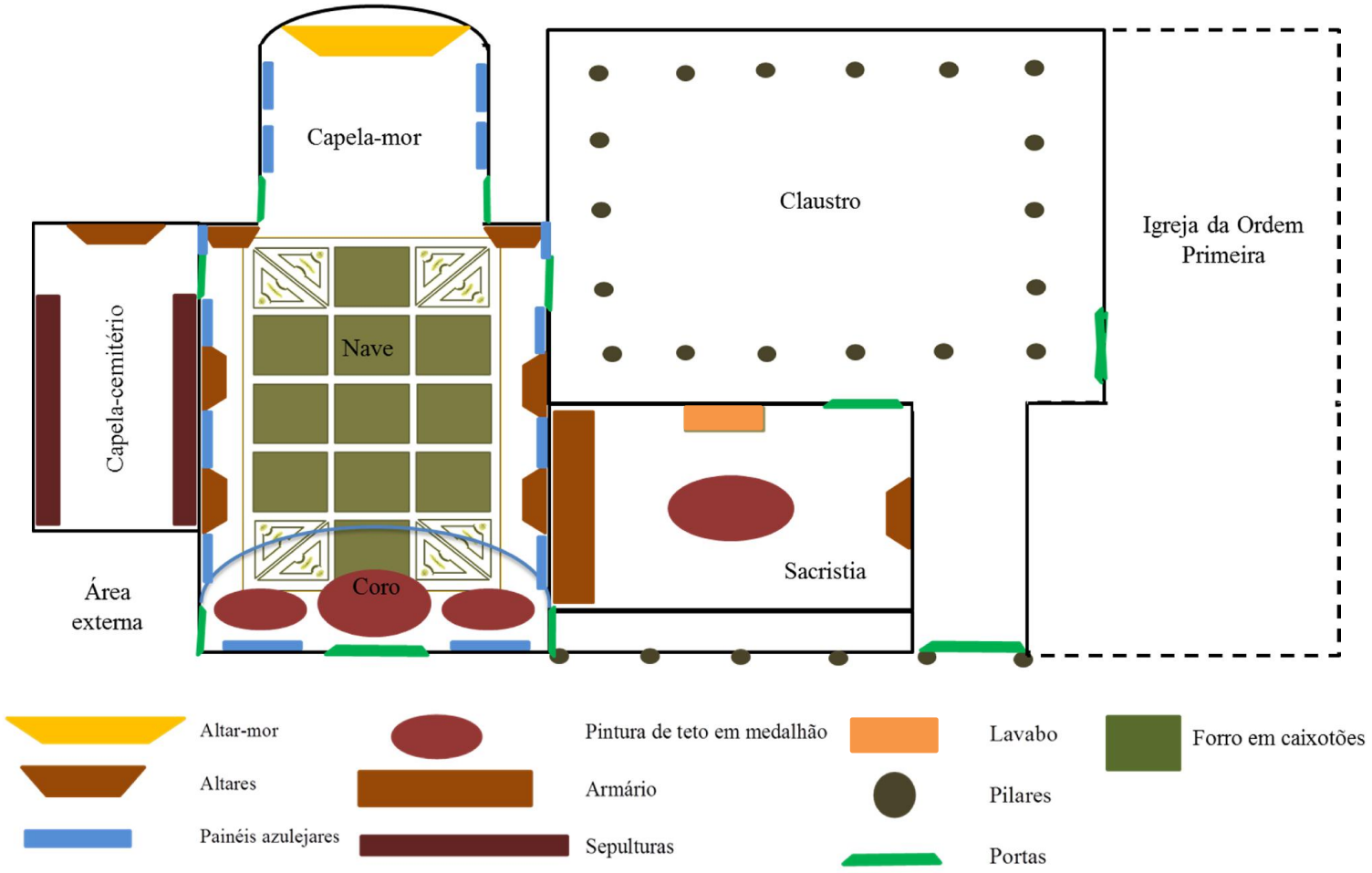
Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 89 - Altar dedicado a Nossa Senhora do Carmo – capela cemitério OTCC.

Fonte: Darlane Senhorinho

É sabido que cada ordem religiosa possuía seu repertório iconográfico. A OTCC seguiu não só um plano iconográfico e arquitetônico com base no Concílio Tridentino, como também sob as regras da Cpab, mas todo o acervo artístico decorativo foi feito de acordo as disponibilidades econômicas da irmandade. As diferentes características de seus elementos artísticos não comprometem a harmonia de sua convivência. Estas diferenças, aliás, evidenciam que os irmãos terceiros de Cachoeira não obtiveram recursos para que pudessem concluir toda a obra em um mesmo período. Porém, a OTCC se destacou na Capitania da Bahia com seus elementos artísticos de vanguarda, sendo comparada com outras igrejas que se destacam por sua riqueza ornamental, como a de São Francisco, em Salvador. Cachoeira tinha importante papel politico e econômico na sociedade colonial baiana do século XVIII com a produção fumageira. Assim, a OTCC também tinha condições econômicas, políticas, sociais e culturais na sociedade abastada cachoeirana.

Figura 90 - Mapa da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, destaque para os principais elementos artísticos



Fonte: Adaptado de Ozarem (2009, p.139).

A imagem acima nos traz uma representação da localização de todas as artes mencionadas anteriormente e que se inserem no templo dos irmãos terceiros cachoeiranos (Figura 90).

Após discorremos sobre as mudanças iconográficas após o Concílio Tridentino, o conjunto arquitetural dedicado a Nossa Senhora do Carmo, pertencente à Ordem Carmelitana, o repertório artístico e iconográfico da mesma, chegamos à conclusão de que os dogmas e a tradição eclesiástica, ao lado da arte inserida no templo da OTCC, trazem mais do que uma expressão da fé de seus agremiados, evidenciam uma vida de dedicação, de retidão, de cumprimentos das vontades divinas e também da Igreja, instituição que regia a vida não só religiosa, mas também social e política, nos períodos colonial e imperial. Para transmitir a mensagem de fé e também de conhecimento sobre a Ordem, os irmãos terceiros transmitiram, em seu templo, através da iconografia toda a sua história, desde os tempos remotos de Elias e Eliseu até os santos Reformadores.

Embora a ornamentação apresente influência de estilos artísticos diferenciados, informando quão duradouro foi seu processo de constituição, o templo dos irmãos terceiros pode ser considerado uma pequena caixa de joias, algumas das quais apenas ali são encontradas. Sua harmonia estilística nos encanta e sua beleza nos fascina, evidenciando uma importância do templo que é mais do que histórica, pois nos fala dos gostos da sociedade colonial e de suas variações.

Seu conjunto ornamental é carregado de símbolos que conversam entre si. Sua arquitetura, sua talha, suas pinturas, seus azulejos, junto à música, à liturgia, à palavra e à oração transmitem ao espectador uma comunhão com o divino. Tudo na igreja tem a finalidade de conduzir o fiel aos preceitos religiosos. Assim, mesmo estando numa sociedade hierarquizada, este se sentia próximo a Deus.

A casa de Deus devia inspirar o fiel a adotar (ou a dar continuidade à) uma vida de consagração e, para combater as heresias, a Igreja viu na arte uma forma de transmitir seus preceitos e dogmas, com maiores possibilidades de ser compreendida. Isso levou à sua ampla utilização, sobretudo, após o Concílio de Trento, quando foi imbuída de uma nova carga simbólica. Cada obra artística possui uma mensagem específica, mas juntas trazem uma alocução, pensada para que haja coerência nos mínimos detalhes. Trata-se de uma coerência visível na pequena joia dos terceiros carmelitanos no Recôncavo baiano, na qual todas as imagens estão envolvidas num diálogo profícuo, não apenas na nave e capela-mor, mas na sacristia, com seu medalhão rococó que se assemelha aos medalhões do coro da nave, no forro que traz a história dos santos Reformadores, nos quadros parietais com os santos (reis) que

tiveram importância para a Ordem, nos painéis azulejares com cenas do A.T.. Todos estes elementos nos remetem à comunhão, humildade, sabedoria e à retidão, virtudes para uma vida cristã capaz de levar ao reino celestial.

Assim, torna-se evidente que as instruções tridentinas e o modo de ser da sociedade barroca oitocentista penetraram na vida religiosa e social cachoeirana, materializando-se, de maneira sensível, na capela da OTCC. Algumas destas formas ainda podem ser vistas nos dias atuais. Para tal, basta adentrar a esta joia carmelitana.

MÉTODO ICONOGRAFICO PANOFSKYANO E AS ANÁLISES DOS PAINÉIS AZULEJARES DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA

CAPÍTULO

V

5.1 - O estudo da iconografia: imagem, gesto, código, definição, história e suas aplicações na História da Arte

Nesta seção, abordaremos a iconografia[70] como método de análise para obras de arte, bem como sua definição e aplicação no campo de estudo da História da Arte. A arte utiliza diversos métodos enquanto ciência para interpretação de suas realizações, a exemplo do método Formalista, defendido por H. Wölfflin, o método Filosófico, o método Histórico, dentre outros. Em nosso trabalho, utilizamos o método Iconográfico, sobre o qual nos debruçamos a partir de agora.

Apesar da tradição historiográfica voltada para os estudos da iconografia, em muitos, o estilo permanece figurando como principal protagonista do estudo/abordagem, uma realidade que não é restrita à História da Arte, mas também de interesse de outras disciplinas, a exemplo da Sociologia, Ciências Sociais, Semiótica, História, Psicologia e Antropologia.

Um historiador, na concepção do crítico e historiador de arte alemão Erwin Panofsky (2007), é, em essência, aquele que estuda os signos e as estruturas do homem, entendendo estes como registros, pois expressam ideias diferentes das que são usadas no processo de construção. Estes registros emergem do tempo e, assim, são estudados pelos humanistas. "Do ponto de vista humanístico, os registros humanos não envelhecem" (PANOFSKY, 2007, p. 25). As humanidades buscam transformar a imensa e confusa variedade dos registros humanos, que, segundo Panofsky, poderia ser chamada de cosmo da cultura.

É a partir das relações de interdisciplinaridade que podemos rever os critérios utilizados numa abordagem, dando nova visão à obra de arte, ao contexto de sua produção e à iconografia. González (2008, p. 9) argumenta que é, nesse contexto, que se situam os temas iconográficos, permitindo uma relação entre arte e literatura, linguagem figurativa e verbal, entre gesto e significado, bem como todas as implicações de interesse à criação artística, como tradição, importância dos comitentes, a função da arte nos espaços culturais e assim por diante. Para Panofsky, essas relações seriam a obra de arte de forma delimitada, a imagem e os temas representados. Assim, entendemos ser o tema representado o produto derivado da experiência e imaginação do homem, sendo, desta forma, desde os tempos mais remotos da humanidade.

[70] Tem origem etimológica no grego (eikón) imagem, (graphia) escrita ou descrição – do verbo (graphein) = escrever. Assim, iconografia é o estudo, a descrição da imagem. Também classifica, analisa, identifica e justifica as fórmulas adotadas para tentar entender e interpretá-las dentro de uma civilização, cultura e da época em que foi criada.

Algo que nos ajuda em muito a entender essa intrincada teia de relações entre mitos, história e personagens, a estrutura dos temas e motivos, que, juntamente com a escrita, foram sendo codificadas, dificultando o entendimento de algumas temáticas, é Oralidade, que dispõe de valiosas informações que nos permitem decodificar o tema. O conhecimento do conteúdo a que o estudioso se propõe a examinar é importante para as interpretações iconológicas, pois, a exemplo das imagens religiosas, é necessário conhecer as histórias, a literatura, a Bíblia, seus apócrifos e os protagonistas.

A obra de arte é produzida para ser percebida através do olhar, permitindo que todas as pessoas a observem, independente de possuírem ou não um conhecimento erudito acerca de sua temática. Isso é possível quando o observador tem seu olhar educado através oralidade e toma consciência da representatividade destas temáticas para sua sociedade e para si. É ilustrativo o caso da arte cristã, que, a partir do momento em nossas mães e avós nos ensina a identificar os temas religiosos através das histórias que nos são contadas durante a infância, assim como a participação religiosa e a cultura cristã ocidental difundida em nossa sociedade durante toda a Idade Média e Moderna, podemos afirmar que, ao observar uma tela, que tem a representação de treze homens dispostos no entorno de uma mesa, em determinadas posições, é a representação da Santa Ceia. Essa identificação nos é permitida, sobretudo, pela tradição cultural e pela história oral transmitida entre as gerações.

Outro importante fator foi o movimento contrarreformista, pois a Igreja, que já fazia amplo uso da imagem, percebeu nesta um importante meio de divulgação da fé cristã e justifica o seu uso com base na Bíblia, que traz Deus como pintor e escultor divino[71].

Após estes comentários sobre a relação da iconografia com as disciplinas humanas, abordaremos a linguagem das imagens e suas bases teóricas, iniciando pela análise do modo como Warburg e seus seguidores trataram o problema. Para Warburg, a arte não era um fenômeno isolado, devendo ser entendida como processo interdisciplinar, assim seria capaz de indicar os meios para identificação em sua totalidade. Isso se alinha com as ideias que expomos há pouco.

Warburg dividiu o estudo iconográfico em dois grandes temas: o primeiro aborda a problemática relativa ao método iconográfico, sua composição, sua aplicação e suas limitações, enquanto o segundo introduz ao leitor alguns dos temas que inspiraram os artistas ao longo da história. O grande teórico da iconografia no século XX e também influenciado

[71] Podemos citar como exemplo a construção do Templo por Moisés, que recebeu de Deus as prescrições referentes à construção do santuário e aos seus ministros, bem como da arca da aliança, que carregaria as tábuas da lei do povo de Israel, ambos os casos citados no Êxodo 25, da Bíblia de Jerusalém.

por Warburg, Erwin Panofsky, era acusado por seus detratores de não ser capaz de fazer análises e comunicar a emoção ao contemplar um quadro através da descrição da distribuição de linhas e cores, pois acreditava ser a arte também sensível a uma peripécia intelectual (GONZÁLEZ, 2008, p. 15-16). Panofsky foi além da descrição das imagens, desenvolvendo técnicas para o estudo do significado.

A iconografia desempenha um papel de extrema importância nos estudos ligados à História da Arte, justamente por possibilitar uma compreensão mais ampla da obra de arte, tendente a abarcar toda sua complexidade e, portanto, nos permitindo ver além do primeiro momento que temos com a obra. O método Iconográfico serve de ferramenta para entendermos e reconstruirmos a obra de arte com suas coordenadas no tempo e espaço. Desta forma, podemos também descobrir as possíveis motivações dos seus executores, o meio político, social e cultural em que esta foi produzida. Assim, somos capazes de afirmar que, para compreender uma imagem, é imprescindível que o estudioso esteja familiarizado com os textos que a embasaram, bem como com sua tradição iconográfica.

Alguns autores se esquecem do rigor do método panofskyano ou, até mesmo, levam tudo ao "pé da letra", fazem interpretações arriscadas sobre as temáticas da arte, ou sugerem que estudiosos da iconografia e iconologia devem buscar significações ocultas em todas as obras artísticas existentes, esquecendo-se que, às vezes, uma obra pode estar representando apenas o que está ao alcance do nosso olhar. Cabe aqui mencionar uma reflexão de Ernest H. Gombrich, citada por González (2008, p. 21), em que consta que a iconografia não é um romance policial, mas um livro de receitas. Gombrich entende o método iconográfico, desenvolvido por Panofsky, como um método rígido, engessado, servindo para todas as obras de arte.

Gombrich entende que o termo iconografia refere-se à construção de um programa pictórico, no qual a iconologia de Panofsky seria outro nome para a tentativa de ler imagens e expressões do "espírito da época". Panofsky insiste na ideia de que as imagens fazem parte de toda uma cultura, não podendo ser compreendidas sem o conhecimento de tal, sendo necessário familiarizar-se com os códigos culturais (BURKE, 2004, p. 46).

Para além das interpretações, destacam-se três pontos: o primeiro é que, numa tentativa de construir o que é denominado de "programa" iconográfico, estudiosos aproximam imagens que são separadas pelos acontecimentos. O segundo está relacionado à necessidade dos iconografistas se aterem aos detalhes para identificar os significados culturais. Por sua vez, o terceiro ponto relaciona-se com a ideia de que os iconografistas unem textos e imagens às fontes imagéticas que interpretam, alguns desses textos podem ser encontrados na própria

imagem, num "incontexto", lido literalmente ou metaforicamente (BURKE, 2004, p. 48-49). Muitos historiadores seguiram o pensamento de Gombrich, duvidando da iconografia como método de estudo da História da Arte.

Outro estudioso que contribuiu fortemente para o descredito do método iconográfico foi Roberto Longhi, herdeiro da tradição historiográfica italiana. Embora não possuindo grandes relações com o estudo da temática, costumava argumentar que, ao estudar uma obra (quadro), colocava-a de ponta cabeça, na intenção de não se distrair com algo que considerava banal (GONZÁLEZ, 2008, p. 22).

Muitos estudiosos enveredam pelo caminho das análises iconográficas e iconológicas, porém, com um olhar rígido, seguindo o método de Panofsky como uma "receita", tal qual uma receita de bolo, cujas recomendações em termos de ingredientes e de medidas e proporções destes devem ser respeitadas para que o produto não sole. Mesmo com algumas implicações, consideramos o método Iconográfico/Iconológico o mais completo para análise e interpretação de obras de arte, uma vez que, do nosso ponto de vista, melhor atende as necessidades do estudioso da História da Arte. Desta forma, podemos acrescentar ou retirar ingredientes da "receita" para melhor atender o que realmente a obra está a representar/transmitir ao observador, a sociedade a qual esta pertence ou ainda a sociedade que está a contemplá-la.

Reafirmamos a necessidade de evitar o impulso de dar significados inexistentes à obra de arte, pois, como dito em outro momento, nem todas as obras possuem significados ocultos. Em muitos casos, o que parece ser realmente é. Além disso, a interpretação de uma obra de arte nunca é fechada e única, podendo mudar de acordo com a época, a cultura, a experiência, a sociedade, a política, dentre outros fatores vivenciados pelo estudioso que está a interpretá-la.

Concordamos com W. E. Kleinbauer quando afirma que, quando se coloca o problema em toda sua dimensão, devemos ser cautelosos para olharmos da perspectiva correta. Devendo ter domínio sobre os diferentes métodos utilizados para o estudo, como pré-requisito para saber o que se quer alcançar com o estudo da obra de arte.

Kleinbauer propõe algumas classificações baseadas em seu ponto de vista, resumindo as diferentes abordagens da História da arte. De forma resumida, a primeira abordagem é a perspectiva intrínseca, é o estudo da obra a partir de dentro, ou seja, a partir das descrições e das análises inerentes e mostrar sua forma e conteúdo, abarcando o estudo das propriedades físicas, como tamanho, material e técnicas utilizadas, problemas atribuídos, data, procedência, características formais, temática, simbolismo e função. A segunda perspectiva colocada por

Kleinbauner é a extrínseca, que considera a obra desde seu exterior, tendo uma atuação do estudioso sobre a obra muito mais ampla, permitindo abordagens como circunstancias, tempo e lugar, vida do artista, problemas artísticos que eventualmente possam ser relacionados à Psicologia e a Psicanalise, podendo associar a esta obra de arte questões culturais, sociais e intelectuais, que abarcam o estudo da história social, das ideias e das mentalidades (KLEINBAUER, 1971, p. 37). Observando a divisão de análise da obra de arte por Panofsky e as características das classificações de Kleinbauer, podemos dizer que as duas classificações que este último propõe se inserem no que Panofsky chama de "significado intrínseco ou conteúdo", formando o mundo dos valores simbólicos. Ou seja, o que Kleinbauer entende como intrínseco e extrínseco é o que Panofsky propõe como iconologia.

Hegel (1979, p. 53) afirma que cada obra de arte possui forma e conteúdo, significado e significante, elementos indissolúveis, e, caso aconteça, serão distorcidos. Assim, o autor afirma que o conteúdo constitui o todo com a forma figurada e ambos constituem um aspecto essencial.

No contexto da presente discussão, Gonzaléz (2008, p. 23) afirma que "a iconografia parte sempre do suposto da existência de uma linguagem figurativa em que as imagens adquirem um valor e um significado". Toda imagem ou conjunto destas faz parte de uma linguagem que precisa ser decifrada pelo observador, a partir de suas próprias experiências.

Sobre a definição, a história e o uso da iconografia, podemos dizer que esta acontece a partir de dois momentos ou divide-se em dois principais momentos. O primeiro identifica a iconografia com a efígie antiga, que corresponde à velha acepção da palavra como pintura ou retrato. Dava-se à iconografia valor documental, com a possibilidade de ver como se comportava o homem do passado, o que levou a sua consideração como ciência auxiliar da História da arte e da Arqueologia. O segundo momento está mais próximo do que chamamos de iconografia hoje, ou seja, "um estudo descritivo e classificatório das imagens a partir de seu aspecto exterior e de suas associações textuais. Busca decifrar o tema de uma figuração" (GONZALÉZ, 2008, p. 32)[72].

Esta concepção deu-se inicialmente com o estudo da arte cristã e de suas temáticas. Seu princípio enquanto disciplina está diretamente ligada à Contrarreforma, que trouxe uma renovação hagiográfica[73], com catálogos de representação de santos. Dentro desta segunda linha, podemos distinguir dois grandes momentos iconográficos, a partir do século XIX: o primeiro, situado na França, tem como figura de destaque Emile Mâle, que escreveu grandes

[72] Tradução nossa.
[73] Ciência que se relaciona com as coisas sagradas. Obra ou coleção de obras sobre santos. Biografia de santos.

obras sobre o assunto. Seu método tinha por base a identificação de temas, motivos e fontes textuais das imagens representadas, e era aplicado basicamente no estudo da iconografia da Idade Média.

O segundo momento é situado nos Estados Unidos, após a I Guerra Mundial, quando o país se transformou num dos principais centros da cultura ocidental. Charles Rufus Morey fundou em 1917, o *Department of Art and Archeology*, na Universidade de Princeton, formou um catálogo ordenado de acordo as temáticas, o *Index of Christian Art* (GONZALÉZ, 2008, p. 32-33).

Embora o termo "iconologia" já tenha sido empregado por Platão, significando linguagem figurada, sua origem está, de fato, associada aos manuais de símbolos, alegorias e personificações, os quais foram amplamente utilizados na Europa dos séculos XVI e XVIII. A mais famosa publicação é *Iconologia*, de Cesare Ripa e datado de 1593. Como escreve Hansen (2006, p. 181), "Iconologia ou Descrição das imagens universais escavadas da Antiguidade de outros lugares por Cesare Ripa, perusiano. Obra não menos necessária a Poetas, Pintores & Escultores, para representar as virtudes, vícios, afetos e paixões humanas".

Ainda sobre a obra de Ripa, Hansen (2006) afirma que o autor propõe a iconologia como "lógica das imagens", tendo uma dupla articulação como "*forma* e *declarar*, ou técnica construtiva e técnica e técnica interpretativa. Sendo uma transposição da retórica à constituição de imagens pictóricas, a formulação de Ripa toma o discurso como modelo: as imagens da pintura imitam o discurso" (HANSEN, 2006, p. 181).

Ousaria dizer que a iconografia cristã conheceu outro grande momento, anterior aos mencionados por Gonzaléz (2008), vivenciado durante o Concílio de Trento, no século XVI, mais precisamente em uma de suas ultimas sessões (XXV), dedicada às imagens, questão relevante para aquela sociedade. Nessa sessão, foram dispostas instruções aos artistas orientando o modo de compor as imagens sagradas. Justificando o uso das imagens pelos milagres realizados por Deus através dos santos, são louváveis exemplos para a sociedade daquela época. As imagens eram importantes para reatar a legitimidade nas igrejas, devido a sua eficácia pedagógica.

Devemos ressaltar que nem todos os estudos se limitam à discrição e classificação dos temas, mas também fornecem interpretação conceitual dos significados simbólicos e imagens alegóricas subjacentes. A arte cristã, por exemplo, com sua grande carga simbólica, é um campo de estudo muito fértil. A Iconografia, enquanto metodologia de análise, tal como a Iconologia, deve constituir um processo convergente, unificador e interdisciplinar, capaz de

englobar, num corpo orgânico, arte, literatura, filosofia, matemática, geometria, música, religião, história, simbologia, semiótica, arqueologia, antropologia, entre outros saberes.

5.1.1. Método panofskiano para análise iconográfica e suas implicações nos estudos da História da Arte

Hoje, ao tratar de História da Arte, dificilmente um pesquisador não fará menção ao trabalho desenvolvido por Erwin Panofsky[74]. Sua influência se faz presente em grande parte dos trabalhos histórico-artísticos desenvolvidos nos últimos setenta anos.

Panofsky (2007) entende que o historiador da arte é um humanista, tendo a obra de arte como material primário. Para definir o que é uma obra de arte, o autor toma como base o conceito de Poussin, que diz que a obra de arte tem sempre uma significação estética (não um valor), que serve para um fim prático e a experiência que essa requer é sempre estética. Para ele, todos os objetos têm o que chama de "intenção", incluindo os objetos naturais.

Os objetos produzidos pelo homem não exigem que o observador possua uma experiência estético-prática e esses são divididos em duas categorias: os veículos de comunicação e ferramentas ou aparelhos. O veículo de comunicação tem intuito de transmitir um conceito enquanto a ferramenta ou aparelho obedece ao intuito de preencher uma função, podendo ser até mesmo a de comunicação. Nestas categorias, a intenção se encontra na ideia da obra, na mensagem que esta transmite ou na função que esta preenche. E essa ideia é equilibrada, podendo estar, até mesmo, no interesse da forma.

Panofsky é herdeiro da tradição cultural alemã, discípulo de Aby Warburg, influenciado por filósofos como Hegel, Dilthey e Cassirer. Na História da Arte, tiveram como referência, por aproximação ou divergência, pensadores como Wölfflin e Riegl. Desenvolveu um método interpretativo, que lhe rendeu diversos seguidores. Seus estudos contribuíram para o estabelecimento de uma maneira clara de entender as divisões da arte: *História da Arte*

[74] Erwin Panofsky (Hanôver, 1892 - Princeton, Nova Jérsia, 1968) era um estudioso alemão da cultura e da arte, discípulo de Aby Warburg, graduou-se em 1914, na Universidade de Friburgo. Em 1930, com a ascensão nazista, e por ser descendente de judeus, muda-se para os Estados Unidos, onde assume o cargo de professor convidado. Foi professor no Instituto para Estudos Avançados da Universidade de Princeton (1935-1962), Universidade de Harvard (1947-1948) e Nova Iorque (1963-1968). Estudou profundamente a arte medieval e renascentista. Panofsky elaborou um método de estudo a partir das obras de arte e a temática que estas representam. Assumindo a iconografia como a descrição das imagens, ele desenvolveu técnicas para estudar o significado da obra de arte. A esse significado intrínseco das imagens chamou de iconologia.

formalista, que se esforça para explicar as obras a partir das propriedades estéticas em toda a sua imediatez. *História da Arte contextualista*, que explica a obra como algo a mais que aspectos formais. Busca esclarecer a biografia de artistas, características do período de sua produção, entre outras questões relevantes.

A História da Arte formalista vê a história de forma diacônica (horizontal, cronológica), enquanto a História da Arte contextualista percebe-a de maneira sincrônica (vertical, estrutural). No que diz respeito às bases conceituais da História da Arte enquanto disciplina, Gonzaléz (2008, p. 64) afirma que, desde o século XIX, já é tratada como ciência. A sistematização para pesquisa vem, desde então, sendo ampliada junto às outras ciências. Seus estudiosos hoje possuem consciência dos problemas de periodização.

Michael A. Holly (1987) declara que muitas das preocupações intelectuais de Panofsky estão diretamente ligadas aos historiadores da arte alemã do século XIX e início do seguinte, que buscaram uma maneira de combinar a descrição e a análise da obra de arte. Quando Panofsky inicia seus escritos no século XIX, a História da Arte, enquanto disciplina, estava dominada pelo pensamento formalista, que buscava as propriedades estéticas da obra, sem associações do objeto com o contexto histórico e cultural, relegando toda e qualquer informação extrínseca a obra em estudo.

Heinrich Wölfflin, escritor, filósofo, crítico e um dos principais historiadores da arte do século XX, associado ao método formalista, defende uma História da Arte de "pura visibilidade" (HOLLY, 1987, p. 24), na qual o tema é usado de pretexto pelo artista para construção de formas visuais, sendo mais ou menos sugestivas. Em sua obra "Conceitos Fundamentais da História da Arte" (2000), que teve sua primeira publicação em 1915, o autor defende um esquema para classificar as obras, baseado em uma serie de pares opostos, sendo estes: linear x pictórico; planimétrica x profundidade; forma fechada x forma aberta; pluralidade x unidade; clareza absoluta x clareza relativa. Wölfflin entende que a aplicabilidade dessas categorias pode ser estendida a todos os períodos da História da Arte, sintetizando as leis do desenvolvimento da visão humana.

O Formalismo não vê na obra de arte um objeto que possa ser a representação de um ambiente cultural ou como um produto resultante deste, com ambos os enfoques – conteúdo e contexto – via neste uma forma de impedimento da apreciação estética da obra. Nesse feitio, um dos principais problemas do Formalismo é não permitir que o que está para além das formas representadas, ou seja, não permite ver o extrínseco da obra (HOLLY, 1987, p. 24).

Panofsky (2007) faz uma critica ao método formal, pois acredita ter este método um número limitado de problemas primários, gerando, então, muitas questões secundárias e

terciárias, podendo também "derivar de uma síntese básica: diferenciação *vesus* continuidade. "Formular e sintetizar os "problemas artísticos" é objetivo da Teoria da Arte" e não da História da Arte. Porém, quando o teórico e o historiador desenvolvem suas pesquisas um contribui para o trabalho do outro" (PANOFSKY, 2007, p. 41).

Para Panofsky, a forma está em todo objeto, pois estes consistem de matéria e forma. Sobre o ponto de início de uma obra de arte, o autor fala que esta começa no momento em que a função prática do objeto termina, aí começa a função da arte. Porém, esta depende da "intenção" de seus criadores. No entanto, estas não podem ser determinadas, primeiro porque é impossível definir as "intenções" *per se*, e, depois, porque essas "intenções" estão condicionadas pelos padrões da época e meio em que o produtor do objeto viveu ou vive. Assim, podemos afirmar que essas "intenções" dependem de nossas experiências individuais e nosso conhecimento histórico para interpretá-las (PANOKSKY, 2007, p. 32).

> Uma coisa, entretanto, é certa: quanto mais a proporção de ênfase na "ideia" e "forma" se aproxima de um estado de equilíbrio, mais eloquentemente a obra revelará o que se chama "conteúdo". Conteúdo, em oposição a tema, pode ser descrito nas palavras de Peirce como aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. É a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa – tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra. (PANOFSKY, 2007, p. 33)

A análise da forma, a estética e o ofício do artista constituíam as principais preocupações dos estudos sobre arte do século XIX. Nesse período, em que a iconografia tinha valor de ciência auxiliar, o tema não recebia muita importância dos estudiosos, ficando em segundo plano. O interesse pelas obras para além do valor formal, com conteúdo e temática, bem como sua associação a outras ciências para analise e interpretação da obra apenas surgiu no século XX, com os estudos iconográficos, que passam a ver a arte como uma teia de ideias.

Com tal nova abordagem historiográfica, Panofsky se torna, então, o responsável por inaugurar uma nova escola, interessada na unidade na obra de arte. Segundo o propio Panofsky, "un buen estudio del contenido no sólo es útil para la comprensión histórica de una obra de arte, sino que también enriquece y clarifica la experiencia estética de una forma peculiar" (PANOFSKY *apud* GONZALÉZ, 2008, p. 68). Desse modo, justifica seu interesse pela imagem e pelo conteúdo histórico que esta abarca.

Panofsky era um historiador da cultura e descobriu na arte um campo para aplicar suas teorias. Foi nas "artes visuales como una parte del universo de la cultura, que también

comprendía las ciencias, el pensamiento científico y religioso, la literatura y la educación del Mundo Occidental en las diversas fases de su historia" "artes visuais como uma parte do universo da cultura, que também incluiu as ciências, pensamento científico e religioso, literatura e educação do Mundo Ocidental em as várias fases de sua história" (PANOFSKY *apud* GONZALÉZ, 2008, p. 68).

O mundo das humanidades é determinado por uma teoria cultural da relatividade, que prevalece nas dimensões terrestres. Todo conceito histórico se baseia no tempo e espaço. Todos os registros devem ser localizados e datados, porém, espaço e tempo fazem parte de uma única coisa. Assim, o cosmo da cultura, bem como o da natureza, é uma estrutura espaço-temporal. Os primeiros passos são a "observação dos fenômenos naturais e o exame dos registros humanos. A seguir, cumpre descodificar os registros e interpretá-los, assim como as "mensagens da natureza" recebidas pelo observador" (PANOFSKY, 2007, p. 26). Após essa etapa, os resultados devem ser classificados.

Sobre o processo de investigação, Panofsky (2007) afirma que é necessário confrontar os documentos acerca do objeto em estudo com outros que sejam similares, para que possa ter uma compreensão das peculiaridades formal ou iconográfica. Mas, caso não seja possível, não se pode analisar o que não compreendemos, pois a análise pressupõe descodificação e interpretação. O autor ressalta ainda que documentos individuais, monumentos, só podem ser interpretados a partir de um conceito histórico geral, ao mesmo tempo em que um conceito histórico geral apenas pode ser construído a partir dos monumentos e documentos individuais. Porém, as descobertas de um fato histórico desconhecido ou mesmo de fato já conhecido e analisado se encaixam numa concepção geral predominante, ajudando para esse meio, também não é impossível que um fato já analisado e interpretado ganhe uma nova interpretação, mudando a concepção geral dominante. Assim, entendemos que nenhum conceito, interpretação e análise são absolutos, uma vez que são passíveis de mudanças.

Segundo Gonzaléz (2008), foi este enfoque dado por Panofsky que permitiu que Holly conseguisse definir o campo epistemológico em que as teorias de Panofsky haviam sido forjadas, pois, segundo este, no século XIX, já existiam abordagens sobre o empreendimento de fornecer um quadro coerente acerca de um período histórico específico, no qual se almejava a unidade da cultura, bem como de suas expressões, possibilitando a conexão entre a arte e a filosofia e entre a religião e a ciência, conexões que, a propósito, foram abordadas por Hegel, Burckhardt e Dilthey. Holly (1987, p. 30) escreve que uma revisão acerca dessas teorias contribuindo para uma compreensão mais aprofundada das conjecturas da teoria panofskyana.

Em seus escritos, intitulados *Introduccíon a la Estética* (1979), Hegel atribui um grande valor a arte na história cultural, entendendo que o homem se utiliza da arte para ter consciência das ideias e interesses mais altivas de seu espírito. Assim, deposita suas concepções mais intelectivas para uma produção conceitual da arte, onde religião e filosofia estariam materializadas nas formas cunhadas pela arte.

Hegel acredita que cada civilização possui seu *zeitgeist* [75], tomado como um aspecto que seria universal, porém, objetivada e definida em seu tempo e espaço. Desse modo, os artistas pensam e trabalham em uma sociedade que tem seu tempo e lugar e este produz de acordo com o espírito de sua própria época, ou seja, Hegel (1979, p. 10) acredita que uma obra de arte é capaz de representar as pessoas ou mesmo os povos.

Gonzaléz (2008) entende que a História da Arte é concebida a partir da expressão de sucessivos princípios históricos desenvolvidos ao longo do tempo. À luz desse pensamento, seria lógico crer na obra de arte como objeto de atenção. No entanto, para Hegel e Holly, o conteúdo está mais espiritualizado que historiado. Segundo Gonzaléz, o pressuposto hegeliano

> de la existencia de una unidad cultural, en la que la obra de arte es material de ilustración de ese sistema, hace que los objetos tiendan a perder su existencia individual y estén sumidos bajo el aura de una abstracta construcción metafísica. Tanto su estética como su filosofía de la historia son "formalistas", puesto que para él el Espíritu se materializa, se hace sensible a través de formas de línea y color, constituyendo un todo. (GONZALÉZ, 2008, p. 69) [76]

A ampla influência de Hegel na História da Arte também alcançou Panofsky no seu pensamento acerca do estudo e compreensão do contexto histórico e em sua concepção de obra de arte como entidade orgânica, no qual forma e conteúdo se tornam únicos.

Jacob Burckhardt, herdeiro de Hegel, traz em suas obras muitas das preocupações de Panofsky, assim como de Warburg. Burckhardt analisa aspectos diferenciados do Renascimento, discutindo a ideia de entidade temporal e espacial delimitadas. Holly faz uma

---

[75] É um termo alemão cuja tradução significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. O Zeitgeist significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. Ficou melhor conhecido pela obra de Hegel, Filosofia da História.

[76] a existência de uma unidade cultural, no qual a obra de arte é material de um sistema de ilustração os objetos tendem a perder a sua existência individual e estão afundados sob a aura de uma construção metafísica abstrata. Tanto a sua estética quanto a sua filosofia da história são "formalista", já que para ele o Espírito se materializou, em maneiras sensatas através de linha e cor, formando um todo. (Tradução nossa).

engenhosa análise da obra de Burckhardt e define dois aspectos vinculados a obra de Panofsky:

> El primero destaca que ambos darían un lugar privilegiado, tanto en sus libros como en su vida personal, a la obra de arte, haciendo del hombre renacentista y de los productos de su imaginación el objeto general de sus estudios sincrónicos. El segundo pone de manifiesto que Burckhardt, a pesar de ser un hegeliano, concede una gran importancia a la aportación individual y a la manera en que hecho particular puede expresar un contexto, idea ésta que coincide con uno de los objetivos de la iconología de Panofsky: "delimitar los principios que revelan las actitudes básicas de una nación, un período, una clase social, una creencia religiosa o filosófica inconscientemente asumida por una personalidad y condensada en una obra de arte". A estos dos aspectos, todavía podría añadirse un tercero, que viene dado por la afirmación de Burckhardt de que "las creencia e ideales más íntimos (de una época) quizá sólo se transmitan a la posteridad por conducto del arte, y tal vez esa transmisión sea precisamente la más digna de confianza por inintencionada". En esas palabras se anuncia y ala importancia que Panofsky dará al "inconsciente" en el tercer nivel de significación de una obra de arte. (GONZALÉZ, 2008, p. 70) [77]

Wilhelm Dilthey também se dedicou à construção de uma história cultural. Como tinha interesse na conciliação do idealismo metafísico, enveredou nas particularidades dos princípios gerais da história, tal como o positivismo fiel à verdade histórica oficial através do método científico. Dilthey ficava entre ambos os campos de estudo, entre a imaginação e a realidade, afirmando que o homem precisa reconstruir os fatos imaginativamente e, nesta reconstrução, a data, o contexto histórico da própria temporalidade do evento, determina a compreensão do mesmo, uma vez que este é o resultado da acumulação de estratos temporais (GONZALÉZ, 2008, p. 70). Segundo Holly (1987), muitas das ideias de Dilthey estão presentes no trabalho de Panofsky, que entende que a imaginação e a descrição são dois processos que se integram.

---

[77] As primeiras notas em que ambos dão um lugar privilegiado, tanto em livros como na vida pessoal, é a obra de arte, fazendo do homem do Renascimento e dos produtos de sua imaginação, objeto geral de seus estudos síncronicos. A segunda mostra que Burckhardt, apesar de ser um hegeliano, atribui grande importância à contribuição individual e como determinado fato pode expressar um contexto, uma idéia que corresponde a um dos objetivos da iconologia de Panofsky: "definir os princípios que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, a classe social, a crenças religiosas ou filosóficas, inconscientemente, assumidas por uma Personalidade e condensadas em uma obra de arte." Estes dois aspectos, ainda poderia ser acrescentado um Terceiro, que é dada pela declaração Burckhardt que "crenças e ideais mais íntimos (por um tempo) só podem ser transmitidos para a posteridade através da arte, e, talvez, que a transmissão é exatamente o mais confiável por não ser intencional." Nestas Palavras se anunciam a importancia que Panofsky dá ao "inconsciente" no terceiro nível de significância de uma obra de arte. (Tradução nossa).

Temos que ter cuidado para não cairmos num circulo vicioso. Muitas análises iconográficas tendem a se tornar instrumento de uma reconstrução histórica geral, onde decifrar o que está oculto permite a compreensão do problema histórico, religioso e filosófico de forma geral. A aplicação do método panofskyano tem alcançado grandes proporções e resultados e é justamente neste ponto que está o perigo. Ver a obra como um espelho da época pode levar o historiador/pesquisador a grandes equívocos, pois ele percebe a obra a partir de conhecimentos prévios, evidenciando o que lhe interessa demonstrar.

Para Carlo Ginzburg, a leitura "fisionómica" das obras contribui para o círculo vicioso, pois passa de "monumentos" a "documentos" de modo muito rápido. Defende que o método funciona muito bem para grandes programas, que tem um resultado erudito de um humanista, porém, pode apresentar resultados facetos, quando se trata de obras realizadas por artistas torpes, com pouco conhecimento acerca das correntes intelectuais de seu tempo (GONZALÉZ, 2008, p. 94).

Para que possamos adentrar no método de análise desenvolvido por Panofsky, é interessante que compreendamos como este põe uma obra de arte diante de um processo de recriação ou investigação. Quando define uma obra de arte como um objeto produzido pelo homem e que este pede para ser experimentado esteticamente, o autor torna evidente a diferença investigativa entre as ciências humanas e naturais. O cientista trabalha com fenômenos e os analisa, o humanista trabalha com as ações e criações humanas e, para tal, necessita produzir mentalmente um processo que possua caráter sintético e subjetivo, uma vez que se torna necessário "refazer as ações e recriar as criações mentalmente" (PANOFSKY, 2007, p. 34). Assim, defende Panofsky (2007), o historiador da arte submete seu "material" a uma análise arqueológica racional por vezes tão meticulosamente exata, extensa e intricada quanto uma pesquisa de física ou astronomia.

O processo de recriação ou investigação da obra de arte é afetado por três componentes: forma materializada, ideia e conteúdo. Para Panofsky (2007), essa experiência recriativa depende da bagagem cultural do espectador e não apenas de preparo visual e sensibilidade natural. Não existe um espectador totalmente "ingênuo". De maneira inconsciente, este também avalia e interpreta a obra de arte. Já o historiador da arte está ciente da situação pela qual deve se enveredar para a investigação analítica da obra. Sabe que é necessária uma investigação, pois não harmoniza sua bagagem cultural com de pessoas de outros países e épocas.

Além da condição, idade, autoria, destino, entre outros aspectos, também deve buscar comparar com obras da mesma classe. Deve se ocupar da análise de escritos que o remetam

aos padrões estilísticos do período e país de produção da obra, com o objetivo de uma apreciação "objetiva" de sua qualidade. Também buscará informações capazes de contribuir para o entendimento dos antepassados e contemporâneos à obra, que possam ter influenciado, bem como estudará os princípios formais que definem a representação do mundo visível, as características estruturais que assim constrói a "historia dos motivos".

Observará ainda as fontes literárias, a fim de estabelecer fórmulas iconográficas ou "tipos". Familiarizar-se-á com atitudes religiosas, filosóficas, sociais de outros países e épocas para corrigir sua apreciação subjetiva do conteúdo. Assim, o historiador da arte conseguirá se aproximar da "intenção" original das obras e, por conseguinte, se diferenciar do observador "ingênuo", pois passa a desenvolver suas experiências recreativas (PANOFSKY, 2007, p. 36-37).

Após relatarmos sobre o método panofskyano, suas perspectivas e implicações, abordaremos a divisão metodológica de Panofsky, em relação à interpretação de uma obra de arte. Panofsky entende por iconografia uma vertente da História da Arte que aborda o conteúdo temático ou significado das obras de arte, diferindo da forma.

Quando olhamos um objeto e percebemos seus pormenores que fazem parte de uma estrutura geral de cor, linhas e volumes, estamos fazendo uso do ponto de vista *formal*. Mas quando identificamos esses pormenores como uma ação, então, já não estamos somente no ponto de vista formal, mas numa esfera de *conteúdo* ou *significado.* Esse significado fácil de ser identificado (como por exemplo, o cumprimento cordial de um amigo na rua) é chamado de *significado factual*, isso é possível porque é através da experiência que identificamos mudanças nas relações ou ações e acontecimentos. As ações identificadas produzem reações e essas são as matizes psicológicas e, então, essas nossas reações diante de uma ação é o que se chama de expressivo difere do significado factual por ser apreendido por "empatia". Para compreender uma expressividade, é também necessária sensibilidade, ainda relacionada ao nosso cotidiano. Por isso, significado *factual* e *expressivo* está em um mesmo conjunto, o significado *primário* ou *natural* (PANOFSKY, 1995, p. 19).

Quando interpretamos, por exemplo, uma saudação como respeitosa, encontramos aí um significado *secundário* ou *convencional*, que se diferencia do primário porque é inteligível e não sensível e por ter sido implicado numa ação pela qual é transmitida. Para melhor então entender ou definir a personalidade de um indivíduo apenas por um gesto, teríamos que fazer observações semelhantes e interpretá-las de acordo com "nosso conhecimento geral da época, nacionalidade, classe, tradições intelectuais," do indivíduo em questão. O que, então, é descoberto a partir das análises é chamado de *significado intrínseco* ou *conteúdo*. Para chegar

a esse significado, é necessário caminhar pelo *primário*, bem como no *secundário* (PANOFSKY, 1995, p. 19-20).

Observando esta perspectiva empregada por Panofsky para interpretação de uma obra de arte, percebemos quão necessário é para tal o domínio das mais diversas áreas de conhecimento das ciências humanas e até naturais para uma interpretação correta, sem dar à obra significados que esta não carrega. Mas, ao utilizarmos o método de Panofsky, devemos ter o cuidado para não cairmos em armadilhas que este pode nos trazer, como, por exemplo, não atender a qualidade da obra ou dar a alguns elementos da obra significados que o próprio autor ou até mesmo a obra não o transmite.

O próprio Panofsky reconheceu, em algumas de suas últimas obras, que a abordagem e o contexto que havia proposto em seus trabalhos anteriores poderiam, de algum modo, mascarar a verdadeira obra de arte e a iconografia não distinguia entre uma boa obra de arte e outra de qualidade ruim, podendo ser realizada uma mesma leitura iconográfica de obras com qualidades dispares. No entanto, com bom senso de humor, Panofsky enfrentou os problemas de seu método de análise. Dizia que a iconologia era um produto "da terra distante do norte" e que a iconologia teve um grande impacto como método de pesquisa pelo fato de as paisagens serem frias, com pouca luz solar, não haver professores ou trabalhos originais que pudessem contemplar. Ali, tudo era feito de luz artificial e visto em preto e branco (HOLLY, 1987, p. 14).

Como já falamos anteriormente, o método desenvolvido por Panofsky não é absoluto e possui falhas, mas acreditamos ser ainda o método mais completo para análise de uma obra de arte. Contudo, ressaltamos que o estudioso/pesquisador deve tomar o cuidado de não equiparar obras de qualidade "inferior" num mesmo patamar que obras "geniais". Naturalmente, a obra considerada de qualidade "inferior" também deve ser contemplada com análises, pois pode ajudar a melhor entender o período de sua produção. Sugere-se, nesse caso, ter cuidado para que não seja não seja atribuída a uma obra um mérito que esta não possui. Além disso, como também já dissemos, é necessário ter cuidado para não insistir em dar significados a todas as obras, pois nem todas têm significados ou representações ocultas, podendo ser apenas o que estão a retratar.

Retornando então a metodologia panofskyana, que distingue o conteúdo de uma obra de arte em três níveis, como mencionado, o primeiro nível é o *conteúdo temático natural ou primário*, que está dividido em factual e expressivo. Nesse nível, se faz a apreensão das formas puras, como cor, linhas, massas de bronze, pedra e também de objetos naturais, como seres humanos, plantas, animais, entre outros, identificando as relações recíprocas, a exemplo

dos fatos, a percepção da qualidade, como a tristeza, demonstra a qualidade expressiva. Essas formas puras, portadoras de significados primários ou naturais podem ser chamadas de motivos artísticos e a enumeração destes compõe uma descrição pré-iconográfica (PANOFSKY, 1995, p. 21).

O segundo nível é o *conteúdo secundário ou convencional*. É quando identificamos, por exemplo, uma figura masculina com uma bolsinha de dinheiro junto a determinadas reproduções como a representação de Judas Iscariotes.

> Ao fazê-lo, relacionamos *motivos* artísticos e combinações de motivos artísticos (composições) com *temas* ou *conceitos*. Aos *motivos* assim reconhecidos como portadores dum significado *secundário* ou *convencional*, podemos chamar *imagens* e as combinações de imagem são aquilo a que os antigos teóricos da arte chamavam de *invenzioni* e nós costumamos chamar de *história* e *alegorias*. (PANOFSKY, 1995, p. 21)

A identificação desses elementos pertence à iconografia, em seu sentido mais estrito. Quando falamos de conteúdo temático oposto à forma, nos referimos ao *conteúdo secundário ou convencional*, ou seja, aos temas e conceitos específicos que se manifestam por meio das imagens históricas e alegorias, que está em oposição ao *conteúdo primário ou natural*.

O terceiro nível é o *intrínseco ou conteúdo*. É percebível quando estudamos as atitudes básicas de uma nação, período, classe, crença religiosa ou filosófica, assumido de forma inconsciente por um individuo e condensado numa obra de arte. A descoberta e interpretação de tais valores "simbólicos" é objeto da iconografia em seu sentido mais profundo, mostrando-se mais como método interpretativo, surgindo mais como síntese do que como análise. Sendo a análise correta de imagens, histórias e alegorias uma condição prévia para uma interpretação iconográfica, num sentido mais profundo de forma correta (PANOFSKY, 1995, p. 23)[78].

Para Panofsky (1995), apesar do conhecimento dos temas e conceitos específicos, transmitidos pelas fontes literárias, seja indispensável para uma análise iconográfica, ele não é suficiente para uma interpretação exatidão. É necessário mais que uma aplicação dos nossos conhecimentos literários aos motivos, sendo preciso corrigir então nossos conhecimentos das fontes literárias, buscando entender, em que condições históricas, temas e conceitos específicos se manifestaram por objetos e ações, na história dos tipos.

[78] A análise iconográfica é no sentido estrito da palavra. Já a síntese iconográfica é a interpretação iconográfica em seu sentido mais profundo. É o que comumente chamamos de iconologia.

> A interpretação do significado *intrínseco* ou *conteúdo*, que trata daquilo a que chamamos *valores simbólicos* e não de *imagens, histórias e alegorias*, requer bastante mais que o conhecimento de *temas ou conceitos* específicos, tal como são transmitidos pelas fontes literárias. Quando queremos compreender os princípios básicos que estão na origem da escolha e apresentação dos *motivos*, tal como na produção e interpretação de *imagens, histórias e alegorias*, e que dão significado inclusivamente às disposições formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que por si só explique esses princípios básicos. (PANOFSKY, 1995, p. 27)

> Assim, tal como nossa experiência prática tem de ser controlada por uma compreensão de que, sob condições históricas diferentes, os *objetos* e as *ações* são expressos por diferentes *formas* (história do estilo); tal como nosso conhecimento das fontes literárias teve de ser controlado pela compreensão de como, sob condições históricas diferentes, *temas e conceitos* específicos se exprimem por *objetos e ações* diferentes (história dos tipos), assim também, ou quem sabe se não mais, a nossa intuição sintética tem de ser informada por uma compreensão do modo pelo qual, sob condições históricas diferentes, as *tendências gerais e essenciais do espirito humano* são expressas por termas e conceitos específicos. Isto representa aquilo a que poderemos chamar uma história dos *sintomas culturais* – ou *símbolos*, no sentido que lhe deu Ernest Cassirer – em geral. O historiador de arte terá de comparar o que julga ser o *significado intrínseco* da obra, ou grupo de obras, que estuda, com o que ele pensa ser o significado intrínseco do maior número de outros documentos de civilização historicamente relacionados com a obra ou grupo de obras em estudo. (PANOFSKY, 1995, p. 28)

Como dissemos, quando tratamos da iconografia em seu sentido mais profundo, na busca dos significados intrínsecos ou do conteúdo que também chamamos de iconologia, é quando as várias disciplinas humanísticas se encontram em um plano comum, ajudando-se mutuamente e não sendo dependentes uma das outras.

Os três níveis em que se divide o método desenvolvido por Panofsky, mesmo bem definidos, formam um único fenômeno, no qual os métodos de tratamento que são apresentados de forma independente de investigação se misturam num processo orgânico e indivisível. Para exemplificar sua metodologia, Panofsky desenvolveu um quadro sinóptico das etapas da análise de uma obra de arte, a partir dos preceitos estabelecidos em cada nível de análise de uma obra de arte ou de um conjunto dessas. Segue abaixo uma tabela para observação (Tabela 3).

Como mencionado anteriormente, nos deteremos a abordar os painéis azulejares da OTCC, na nave fazendo uma descrição iconográfica e na capela-mor faremos uma análise iconográfica, assim como proposto em nossa introdução. As análises correm de forma sucinta, uma vez que os estudos acerca dos carmelitanos, sobretudo dos irmãos terceiros, são escassos;

a dificuldade de encontrar fontes iconográficas e documentais, acerca das temáticas introduzidas na OTCC dificulta a corroboração das diversas fontes para análise dos painéis azulejares. Desta forma, o método de Panofsky por não ser um método enrijecido nos proporciona tratar iconograficamente os painéis azulejares, dialogando com nossas fontes literárias e imagéticas, bem como, com as diversas áreas das ciências humanas cabíveis a nossa análise iconográfica em seu sentido mais estrito.

Tabela 3 - Representação sinóptica das etapas da análise de uma obra de arte a partir da metodologia panofskyana

Objeto de Interpretação	Acto de Interpretação	Bagagem para a interpretação	Princípio controlador Da interpretação
I - Conteúdo temático *primário ou natural* – (A) factual, (B) expressivo -, constituindo o mundo dos motivos artísticos.	*Descrição pré-iconográfica* (e análise pseudoformal).	*Experiência* prática (familiaridade com os *objetos* e as *ações*).	História do estilo (composição da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, *objetos* ou *ações* foram expressos por *formas*).
II - Conteúdo temático *secundário* ou convencional, constituindo o mundo das *imagens, histórias e alegorias.*	*Análise iconográfica*, no sentido mais estrito da palavra.	*Conhecimento das fontes literárias* (familiaridade com os *temas* e *conceitos* específicos).	História dos *tipos* (compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, *temas* ou *conceitos* específicos foram expressos por *objetos* ou *ações*).
III - *Significado intrínseco* ou *conteúdo*, que constitui o mundo dos valores "simbólicos".	*Interpretação iconográfica*, em sentido mais profundo (*síntese iconográfica*).	*Intuição sintéticos* (familiaridade com as *tendências essenciais do espirito humano*) condicionados pela psicologia e a "Weltanschauung".	História dos *sintomas culturais* ou *símbolos* em geral (compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, *tendências essenciais do espirito humano* foram expressas por *temas e conceitos* específicos).

Fonte: Panofsky (1995, p. 26 – 27)

Agora que discorremos sobre o método formulado por Panofsky, faremos, na seção seguinte, uma breve descrição dos painéis azulejares dispostos na capela-mor e nave da igreja da Ordem Terceira do Carmo da cidade de Cachoeira, oferecendo atenção às suas temáticas e sua relação com a história carmelitana, buscando esclarecer, entre outras questões, se tais imagens foram utilizadas pelos irmãos terceiros de Cachoeira como recurso pedagógico de ensino evangelizador e doutrinação dos fiéis.

5.2. Azulejos inseridos no templo da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira

No contexto da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, é percebível que os irmãos terceiros, não satisfeitos com toda a talha dourada, policromia, molduras e pisos elaborados, encomendaram o revestimento das paredes com azulejos portugueses do século XVIII, em tons de azul com fundo branco, composição típica do período. Os elementos estilísticos informam que os painéis são de transição do Barroco para o Rococó e as cenas bíblicas ali representadas apontam ligações com o Antigo Testamento, tendo, provavelmente, como referências ilustrações bíblicas circulantes no início do século XVIII, as quais em muito contribuíram para o trabalho de pintores de azulejos (CALDERÓN, 1976, p. 59).

Os painéis da nave possuem elementos ornamentais, colunas, flores, moldura com concheados e um medalhão, na parte inferior, com legenda em português das imagens representadas. No entanto, os painéis localizados na capela-mor não possuem medalhão com legenda, esta se insere na cena representada e o texto está escrito em latim. As imagens estão emolduradas com rocailles de transição, cercadura ponteada calmas, dando espaço à figuração. Esta solução aparece tanto na nave quanto capela-mor. Porém, na capela-mor, não estão recortados, mas acreditamos terem sido antes da abertura das janelas por banda, alterando, assim, o equilíbrio decorativo.

Os azulejos inseridos no templo foram fixados antes da inserção de alguns ornatos, a exemplo dos que estão situados na capela-mor, que foram recortados para inclusão de portas laterais ou ainda, no centro da nave, que a parte iconográfica foi retirada para que púlpitos pudessem ser colocados. Contudo, é desconhecida a data exata de fixação dos azulejos no templo. Considerando os estilos dos enquadramentos, próprios daqueles produzidos em oficinas lisboetas, supomos que as peças tenham sido fixadas entre 1745 e 1750[79]. Os azulejos da nave em sua cabeceira tem a altura de quase 3m de altura com vinte e um azulejos, já na capela-mor tem a altura de 3,30m, com vinte e três azulejos.

Na tabela abaixo, constam informações básicas sobre os painéis existentes na igreja da Ordem Terceira do Carmo, incluindo sua localização, os temas que reproduzem e suas inscrições.

[79] Buscamos informações documentais no próprio Arquivo da Ordem (AOTCC), bem como no Arquivo da Ordem Primeira, situado em Belo Horizonte, no Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB), com a Província Carmelitana da Bahia (PCB), e também com o IPHAN. Porém, sem sucesso para informações de qualquer natureza a respeito dos azulejos da OTCC.

Tabela 4 - Temas representados nos painéis azulejares da OTCC

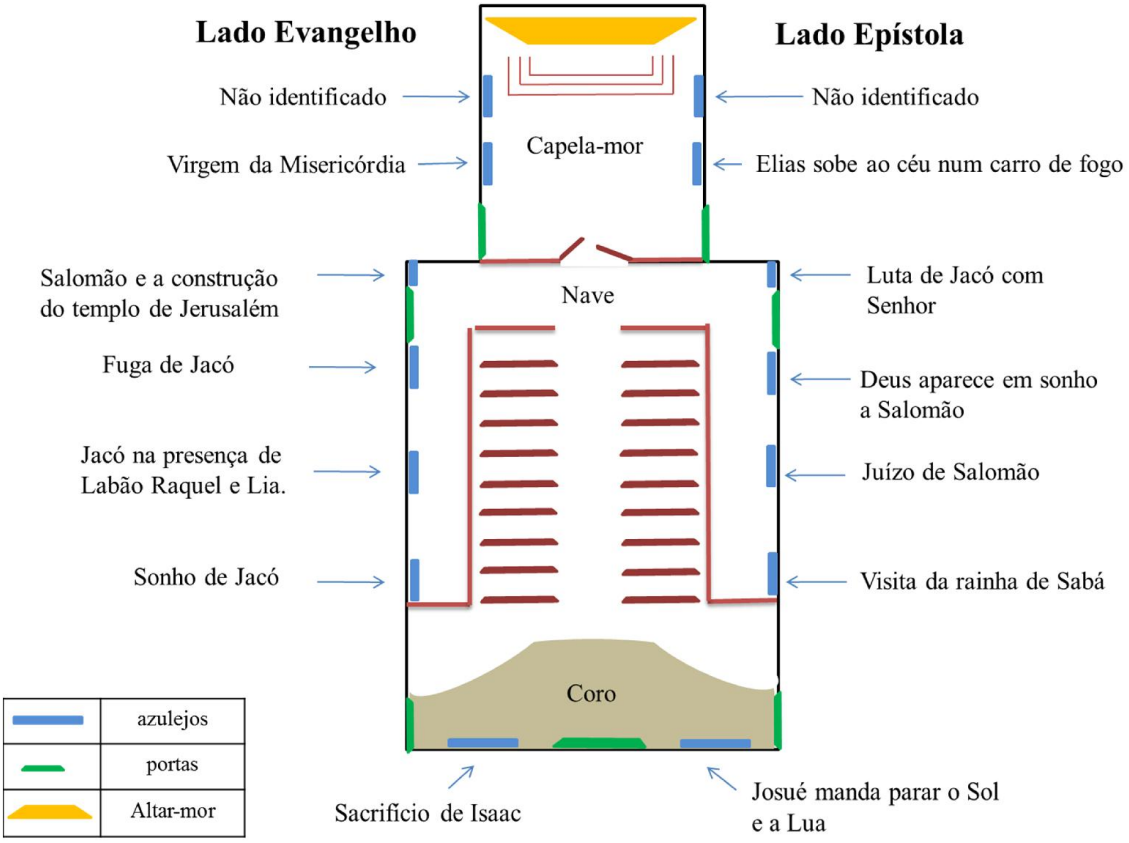
Tema	Localização	Inscrição	Observação
Painel truncado	Capela-mor lado Evangelho	Prov. Cap. 3. 1nº 2.1	Imagem sem identificação devido a desordem das peças
Virgem da Misericórdia	Capela-mor lado Evangelho	Do nesliei e jus deliliner fduplieibus prov.31. nº 21	—
Salomão e a construção do templo de Jerusalém	Nave lado Evangelho	—	Não contém inscrição
Fuga de Jacó	Nave lado Evangelho	Volta de Jacob – Genel.31	—
Jacó na presença de Labão Raquel e Lia	Nave lado Evangelho	Jacobna prezensa de Laban. Rachel e Lia. Genel. 2.9	Não possui a parte iconográfica somente inscrição
Sonho (escada) de Jacó	Nave lado Evangelho	Escada de Jacob, Genel. 28	—
Sacrifício de Isaac	Nave lado Evangelho	Sacrificio de Abrahan Genel. 22	Ao lado da entrada principal.
Painel truncado	Capela-mor lado Epístola	E 3º quazi terebinthis extendi ramos meos. Ecl. Cap. 24. nº 22	Imagem sem identificação devido a desordem das peças
Elias sobe ao céu num carro de fogo	Capela-mor Epístola	Ecce currus igneus, fequi ignei diviserun futrum q faccendi f Elias perturbinen lib 4º 2 eg cap. 2º nº 11	—
Luta de Jacó contra o Senhor	Nave lado Epístola	—	Não contém inscrição
Deus aparece em sonho a Salomão	Nave lado Epístola	Apareceo Deos a Salomão em sonhos, e lhe mostrou que o amava em contemplação de seu pai David. Reys	—
Juízo final de Salomão	Nave lado Epístola	Juizo de Salomão3. Reys. 3.	Não possui parte iconográfica somente inscrição
Visita da rainha de Sabá	Nave lado Epístola	Rainha de Sabá 3. Reys 10.	—
Sol parado	Nave lado Epístola	Sol parado. Josuê. 10.	Ao lado da entrada principal

A partir de agora, nos dedicaremos a uma breve descrição de cada painel azulejar inserido no templo, relacionando sua temática com a Ordem Terceira e a mensagem que esta

transmite ao observador. No momento, nos concentraremos nos painéis da nave, deixando a análise daqueles existentes na capela-mor para a seção seguinte, quando nos ocuparemos de sua abordagem iconográfica. Esclarecemos que os painéis que estão ao lado do altar-mor, de ambos os lados, não serão analisados, pois não foi possível identificar sua temática, o que não nos impede de fazermos algumas considerações.

Iniciaremos as descrições a partir do lado do Evangelho, seguindo da entrada principal em direção à capela-mor. Depois, do lado da Epístola, seguindo também da entrada principal em direção a capela-mor. A imagem abaixo nos ajuda a entender melhor essa localização. (Figura 91).

Figura 91 - Localização dos painéis azulejares da OTCC de acordo a sua temática



Fonte: Darlane Senhorinho

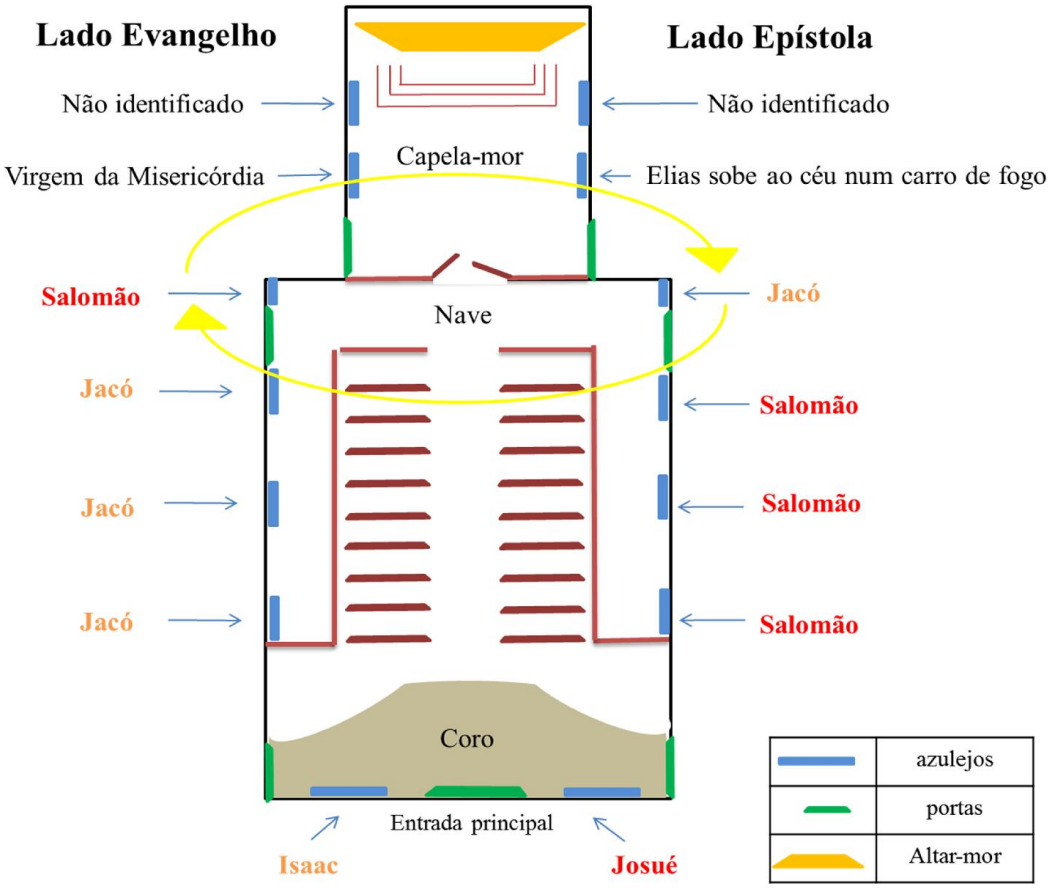
A falta de escritos (apócrifos ou não) e até mesmo a dificuldade de acesso a determinados escritos sobre alguns livros do A.T. e sobre a iconografia carmelitana nos levam a utilizar a Bíblia de Jerusalém (2002) como principal fonte de referência para a descrição das temáticas do A.T. dos painéis azulejares inseridos na OTCC.

Todos os painéis que aqui serão analisados possuem sua exposição bíblica no A.T., nos livros de Gêneses e I Reis, exceto o painel que traz Josué como personagem principal que está no livro de Josué. A partir das descrições dos painéis azulejares, situados na nave da OTCC, podemos fazer algumas observações. Verificamos que os painéis parietais retratam episódios da vida de Jacó e Salomão. Os painéis junto à entrada principal também possuem relação direta com esses personagens: um deles está ligado a Jacó, retratando o sacrifício de seu pai Isaac, e o outro associado a Salomão, no qual o sucessor de Moisés levou o povo israelita de volta a Terra Santa, mesmo Salomão e Josué não possuindo uma ligação consanguínea, como Jacó com Isaac, mantem-se a relação no regresso a terra prometida ao povo de Israel que havia se tornado cativo do Egito, e com Josué o povo de Deus chega à terra prometida, assim como também conquista territórios. E nestes territórios conquistados Salomão irá governar o povo de Israel.

Observamos que o lado da Epístola apresenta três painéis com referência a Salomão e um com referência a Jacó. Já no lado do Evangelho, percebemos o contrário: são três painéis referentes a Jacó e um a Salomão, o que nos permite pensar que estes foram invertidos, pois, se assim fossem, cada lado retrataria um personagem, bem como estaria fechando a composição junto aos painéis da entrada. No entanto, apenas podemos supor, já que a ausência de documentação referente aos painéis da OTCC, esclarecendo as posições primeiras dos painéis, nos impede de fazer qualquer tipo de afirmação. Mas há algo que fortalece nossa hipótese: a restauração dos painéis em data desconhecida. Nessa ocasião, supomos, pode ter ocorrido o erro na montagem dos painéis da capela-mor, porém, reafirmamos que nenhum estudo ainda comprovou estes terem sido erro em uma segunda montagem ou terem sido realmente na primeira. A planta a seguir mostra os painéis azulejares com os seus principais personagens (Figura 92).

Salomão casou-se com a filha de faraó, porém, também desposou de muitas outras mulheres, moabitas, amonitas, edonitas, sidônias e heteias, que pertenciam a nações com as quais, por recomendação de Deus, os israelitas não deveriam entrar em contato, pois iriam desviar seus corações para outros deuses. Salomão amou a muitas e seu coração foi desviado. A partir deste momento, Deus se desagradou de Salomão, que passou a ter muitos inimigos e, por isso, precisou fugir para o Egito. Nesse momento, ocorre o cisma politico e religioso em Israel, descrito no livro de I Reis 12. Após o reinado de Salomão, houve reis que também desviaram seus corações dos preceitos de Deus. Apenas séculos depois, o povo de Israel voltaria seu coração novamente para Deus, momento em que Elias surge como profeta de Deus para destruir os ídolos e guiar os israelitas ao verdadeiro Deus.

Figura 92 - Localização de representação dos painéis com seus principais personagens referente na nave da OTCC.



Fonte: Darlane Senhorinho

Abraão, Isaac, Jacó e seus descendentes até Salomão tiverem vida caracterizada pela obediência a Deus e os israelitas, até então, desfrutavam da benevolência divina. Quando Salomão desviou seus olhos de Deus e a população, em grande parte, passou a adorar ídolos, os israelitas passaram a sofrer com guerras, seca e fome, decorrentes dos seus pecados e desobediência ao Deus dos seus patriarcas. Quebrava-se, assim, a aliança feita com Abraão, que recebera as tábuas da lei de Deus. Então, no século VIII a.C., Elias, ungido por Deus, tirou o povo de Israel da idolatria.

As representações de Isaac, Jacó, Josué e Salomão não possuem ligação direta com a iconografia do Carmelo ou da Ordem Carmelitana, porém, estas eram representações largamente utilizadas pela Igreja, difundidas por meio de gravuras de grande circulação (missais, tratados de arte, bíblias ilustradas e etc.). Após o Concílio Tridentino, a Igreja tornou prática comum a utilização de imagens para transmitir aos fiéis dogmas e preceitos. Essa é a

função dos painéis azulejares inseridos na OTCC, bem como toda a representação pictórica inserida no templo, transmitindo a história do Carmelo aos irmãos filiados. Os painéis da nave, particularmente, por meio da história de personagens do A.T., falam de comunhão, obediência, sabedoria, devoção, sacrifício e amor, que são alguns dos dogmas e preceitos que deveriam ser transmitidos aos fiéis.

5.2.1. Sacrifico de Isaac

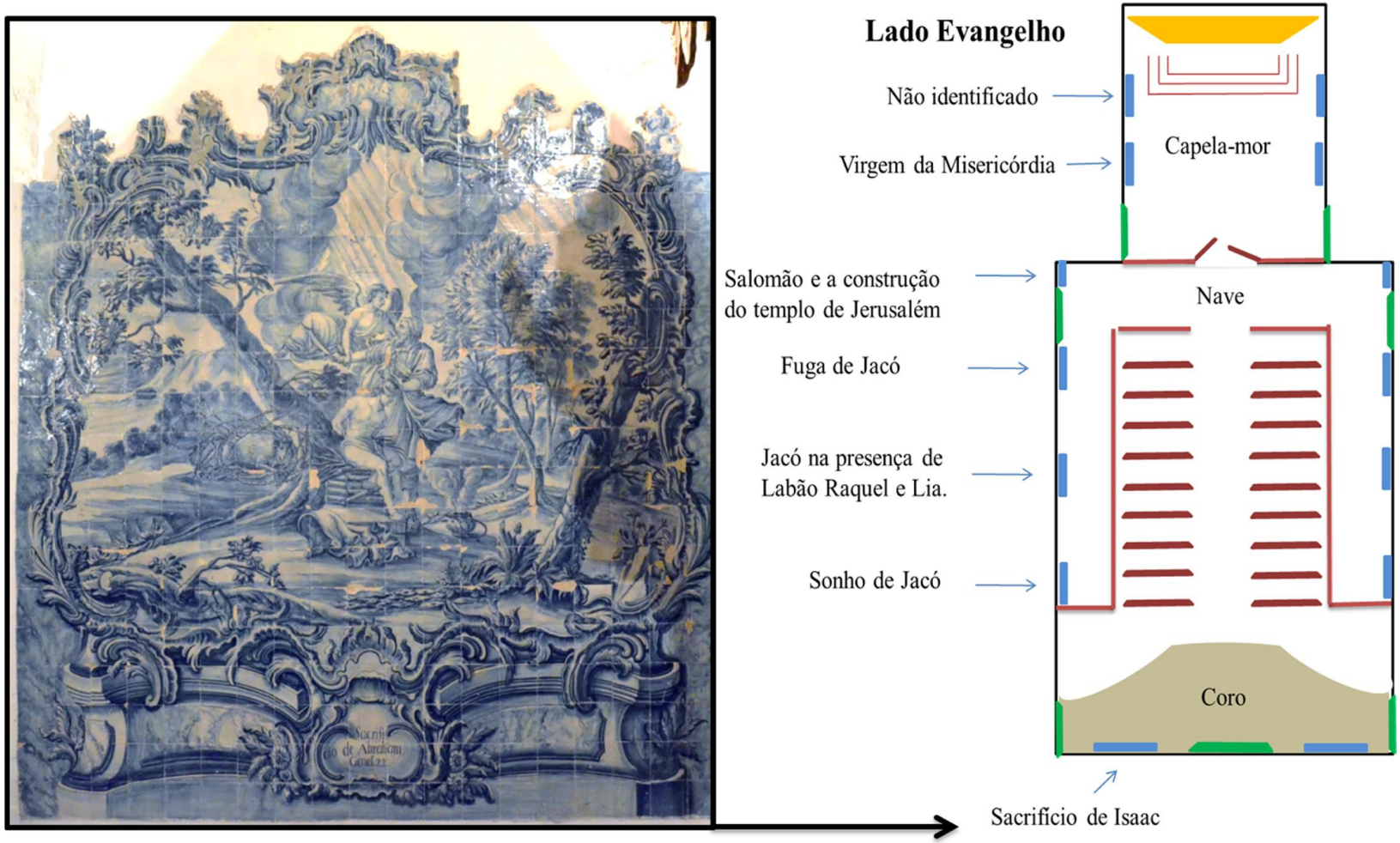
Considerando a ordem de disposição dos painéis azulejares, estabelecida da entrada principal para a capela-mor, nos ocuparemos primeiramente do painel que traz, em sua legenda, o texto "Sacrifício de Abraão". Porém, identificamos ali a representação do sacrifício de Isaac e não de Abraão, pois este último, pai do jovem Isaac, apenas cumpriria o ato. Assim, entendemos ser mais correto identificar como sendo o sacrifício de Isaac, tal como surge nas bíblias mais modernas, onde a passagem é relatada no livro de Gêneses 22. (Figura 93).

A história de Abraão, relatada em Gêneses, nos traz algumas reflexões sobre o pedido de Deus a Abraão, em relação ao seu filho Isaac. Segundo os textos das sagradas escrituras, Abraão era meio irmão de sua esposa Sara, que era estéril, porém, Deus havia prometido a Abraão que sua descendência seria como a areia do mar e as estrelas do céu [80]. Quando Isaac nasceu, entenderam ser o cumprimento da promessa no tempo que Deus havia marcado.

> Iahweh visitou Sara, como dissera, e fez por ela como prometera. No tempo que Deus tinha marcado, Sara deu à luz um filho, mesmo Abraão já se encontrando velho. Ao filho que lhe nasceu, gerado por Sara, Abraão deu o nome de Isaac. Abraão circuncidou seu filho Isaac, quando ele completou oito dias, como Deus lhe ordenara. Abraão tinha cem anos quando lhe nasceu seu filho Isaac. E disse Sara: "Deus me deu motivo de riso, todos os que o souberem rirão comigo." Ela disse também: "Quem teria dito a Abraão que Sara amamentaria filhos! Pois lhe dei um filho na sua velhice". (BÍBLIA JERUSALÉM, 2002, p. 60: GÊNESES, 21: 1-8)

[80] Na tentativa de fazer com que a promessa de Deus se cumprisse em suas vidas, Sara deu sua serva Agar a Abraão para que tivessem um filho e, assim, este seria seu filho como mandava a tradição. Agar deu a luz a Ismael. Porém, este não era o desejo de Deus e, após o nascimento de Isaac, Agar e seu filho foram expulsos a pedido de Sara para que Ismael não fosse herdeiro junto com Isaac (GÊNESES 21).

Figura 93 - Painel azulejar da OTCC – Sacrifício de Isaac



Fonte: Darlane Senhorinho

Passados alguns anos e Isaac já sendo um pouco crescido, Deus resolveu provar a fé de Abraão e lhe disse: “Abraão!” Ele respondeu: “Eis-me aqui!”. Deus Disse: “Toma teu filho, teu único filho, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei” (GÊNESES, 22: 1-2, 2002, p. 61). Assim fez Abraão. Ao amanhecer, tomou seu jumento, apanhou a lenha, tomou a companhia de dois servos e de seu filho Isaac e foi para o local que Deus havia indicado. Quando avistou o local pediu que seus servos permanecessem junto ao jumento e ele e Isaac prosseguiram, levando a lenha, o cutelo e o fogo. Isaac indagou onde estaria o cordeiro para o holocausto e Abraão lhe respondeu que Deus proveria.

Chegando ao local, Abraão construiu um altar, colocou a lenha e, depois, amarrou seu filho sobre a estrutura. Quando levantou a mão para sacrificar seu filho, o anjo do Senhor apareceu e disse-lhe: “Não estendas a mão contra o menino! Não lhe faça nenhum mal! Agora sei que temes a Deus. Tu não me recusaste teu filho, teu único” (GÊNESES, 22: 12, 2002, p. 61). Abrão, então, ergueu os olhos e viu um cordeiro preso pelos chifres num arbusto e o ofereceu em holocausto no lugar de seu filho. O local do holocausto foi nomeado por Abraão como “Deus Proverá” e, a partir de então, Abraão recebeu bênçãos, na qual sua descendência seria tão numerosa quanto as estrelas do céu e a areia da praia do mar. Todas as nações da terra seriam abençoadas pela posteridade pela obediência a Deus. Observemos, agora, o painel azulejar que nos traz a representação do sacrifício de Isaac.

Ao observarmos a imagem, vemos uma representação fiel às sagradas escrituras na qual, em primeiro plano, temos Isaac amarrado sobre o altar, sentado sobre a lenha levada para fogueira, venda nos olhos e seminu. Suas vestes se encontram dispostas no chão. Abraão surge de barbas longas e turbante, segurando, em uma de suas mãos, o cutelo para o sacrifício. A outra mão está sobre a cabeça de Isaac. Junto a Abraão e Isaac, temos o anjo segurando a mão de Abraão, impedindo-o de sacrificar seu filho. Sobre o anjo, vemos fumaça e fechos de luz que incidem sobre as figuras centrais da cena. Junto às figuras humanas, vemos também o cordeiro enviado por Deus para o holocausto, envolto em cipós e próximo a árvores. Ao fundo, se encontram montanhas.

A cena está emoldurada com rocailles. Na parte inferior, temos o medalhão com a legenda da cena representada e a passagem bíblica que inspira a mesma, apresentando elementos arquitetônicos semelhantes ao mármore, assim como está disposto nos demais painéis da OTCC.

5.2.2. Escada de Jacó

O painel seguinte, identificado como “Escada de Jacó”, também faz menção à vida de Jacó, porém, tocando na relação entre Deus e Jacó, uma questão muito representada, com descrição bíblica no livro de Gêneses 28.

Para que possamos compreender com mais exatidão as circunstâncias nas quais se deu o sonho de Jacó, referido no capítulo 28, é necessário regressar aos capítulos anteriores que tratam do nascimento e da interceptação da benção de Isaac por Jacó, benção que, por tradição, deveria ser dada ao filho mais velho, no caso Esaú, que, também por tradição, assumiria o lugar do pai (rei).

Isaac casou-se com Rebeca, irmã de Labão, o arameu. Ela era estéril e Isaac implorou a Deus para que pudesse ter filhos. Milagrosamente, Rebeca ficou grávida de gêmeos e, em seu ventre, as crianças já brigavam. Durante a gestação, foram consultar Deus, que lhe deu o seguinte esclarecimento: “há duas nações em teu seio, dois povos que, ao saírem de ti, se separarão, um povo dominará o outro povo, o mais velho servirá ao mais novo” (GÊNESES 25: 23, 2002, p. 66). Rebeca deu a luz a dois meninos: o primeiro era ruivo e recebeu o nome de Esaú, enquanto o segundo, que segurava o calcanhar de Esaú, foi chamado de Jacó. O mais velho teve a preferência do pai e o mais novo a preferência da mãe.

Adulto, Esaú tornou-se um caçador e, certa vez, voltando do campo faminto, cedeu seu direito de primogenitura a Jacó em troca de um prato de comida. Isaac ficou velho e, já não conseguindo mais ver, pediu a seu filho Esaú que lhe fizesse uma caça e ele lhe abençoaria diante de Deus. Rebeca, ao ouvir isso, pediu que Jacó tomasse o lugar de seu irmão e assim o fez. E Isaac o abençoou diante de Deus.

Pouco depois de Jacó se retirar da presença de seu pai, chegou Esaú com a caça solicitada. Ao perceber que foi enganado por Jacó, Esaú passou a odiá-lo e prometeu matá-lo após os dias de luto de seu pai. Ao saber das pretensões de seu filho Esaú, Rebeca chamou Jacó e pediu que fosse para junto de seu irmão em Labão, em Harã. Atendendo ao pedido de sua mãe, Jacó fugiu da fúria de seu irmão.

No capítulo 28 de Gêneses, temos então o relato do sonho de Jacó, cena representada no painel azulejar do qual nos ocupamos agora. Segundo o documento, durante sua viagem com destino à casa de Labão, Jacó, vendo a chegada do pôr-do-sol, interrompeu a caminhada para dormir. Deitou, tomando uma pedra como travesseiro. Ao adormecer, sonhou com uma

escada que se erguia da terra ao céu. Nela, anjos subiam e desciam. Deus, que estava de pé diante dele, disse:

> Eu sou o Iahweh, o Deus de Abraão, teu pai, e o Deus de Isaac. A terra sobre a qual dormiste, eu a dou a ti e a tua descendência. Tua descendência se tornará numerosa como a poeira do solo; estender-te-ás para o ocidente e o oriente, para o norte e o sul, e todos os clãs da terra serão abençoados por ti e por tua descendência. Eu sou contigo e te guardarei em todo o lugar aonde fores, e te reconduzirei a esta terra, porque não te abandonarei enquanto não tiver realizado o que te prometi. (BÍBLIA JERUSALÉM, 2002, p. 71: GÊNESES, 28: 13-15).

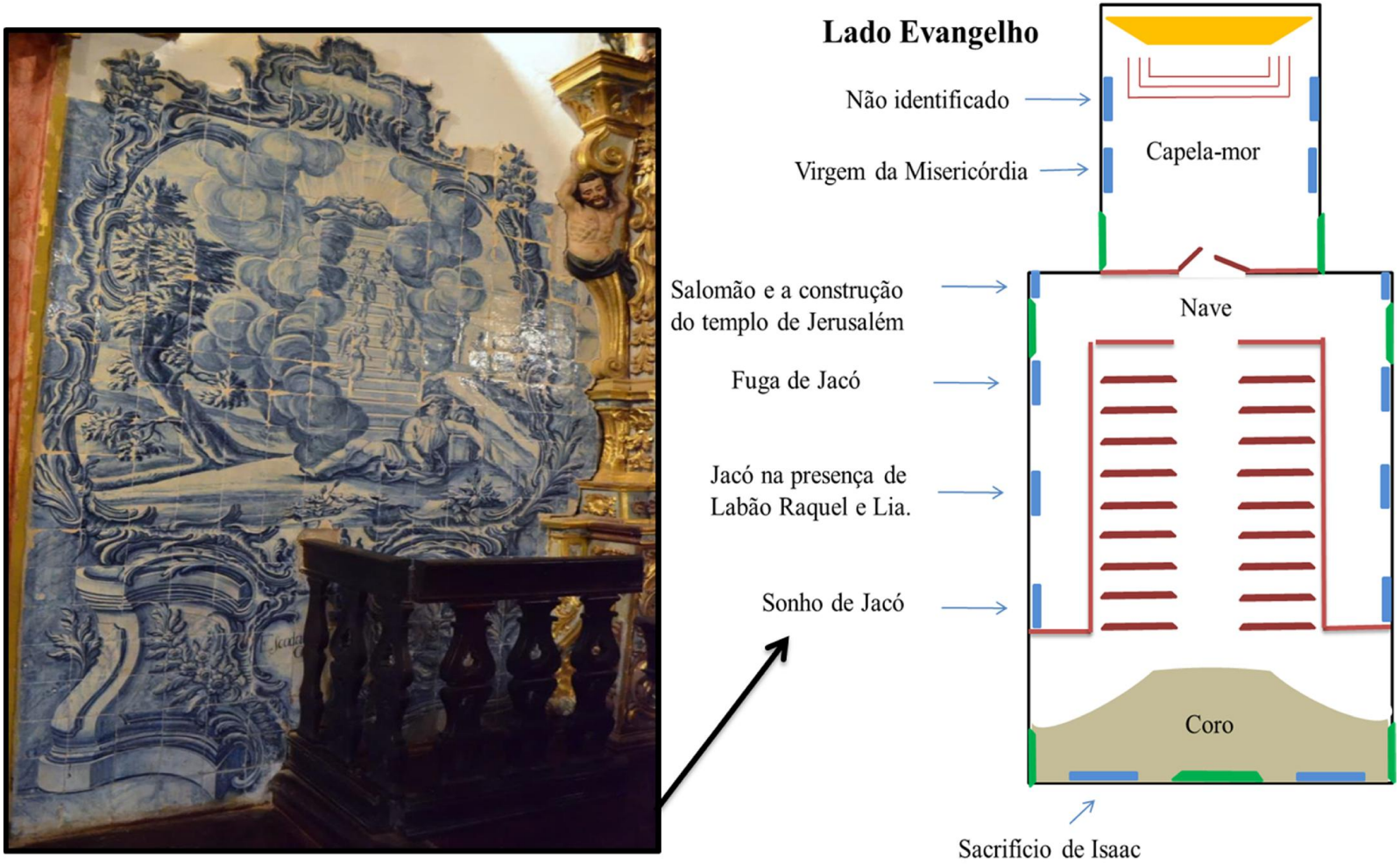
Ao acordar do sonho, Jacó entendeu que Deus estava naquele lugar e teve medo. Disse ser ali a casa de Deus e a porta do céu. Durante a madrugada, tomou a pedra que lhe serviu de travesseiro, ergueu como pedestal e derramou óleo sobre seu topo. Chamou o lugar de Betel e fez o voto de que, se ele voltasse à casa de seu pai são e salvo, Iahweh seria seu Deus e a pedra erguida seria a casa de Deus. Também prometeu pagar fielmente o dízimo [81]. Passemos, agora, para a observação da imagem azulejar, inserida do templo da OTCC (Figura 94).

Na cena retratada, que corresponde às descrições bíblicas, podemos observar, em primeiro plano, Jacó adormecido, mas sem estar deitado. Encontra-se usando tecido sobre a cabeça e um dos braços descansando sobre a pedra. Parecendo sair de trás de Jacó, tem-se a escada envolvida em suas laterais por fumaça com anjos que sobem e descem. Diferentemente da descrição bíblica que informa que Deus está ao lado de Jacó, na imagem analisada, vemos sua representação sobre a escada, com meio corpo envolto em tecido e aparentemente voando com fechos de luz (auréola), que incidem dele sobre o topo da escada. Podemos observar ainda uma árvore, disposta ao lado da escada, e pequenas plantas próximas à figura de Jacó. (Figura 95).

Na parte inferior da cena, junto ao medalhão com a legenda, vemos que a grade de jacarandá está sobre os azulejos, prejudicando a leitura da mesma. Assim, também é possível concluir que a grade fora posta posteriormente aos azulejos, consideração que também aplicamos ao painel em frente, que traz a temática da visita da rainha de Sabá.

[81] Para melhor entendimento e compreensão dos detalhes da história de Jacó, recomendo a leitura dos capítulos de 25 a 33 da Bíblia de Jerusalém,

Figura 94 - Painel azulejar da OTCC - Sonho de Jacó



Fonte: Darlane Senhorinho

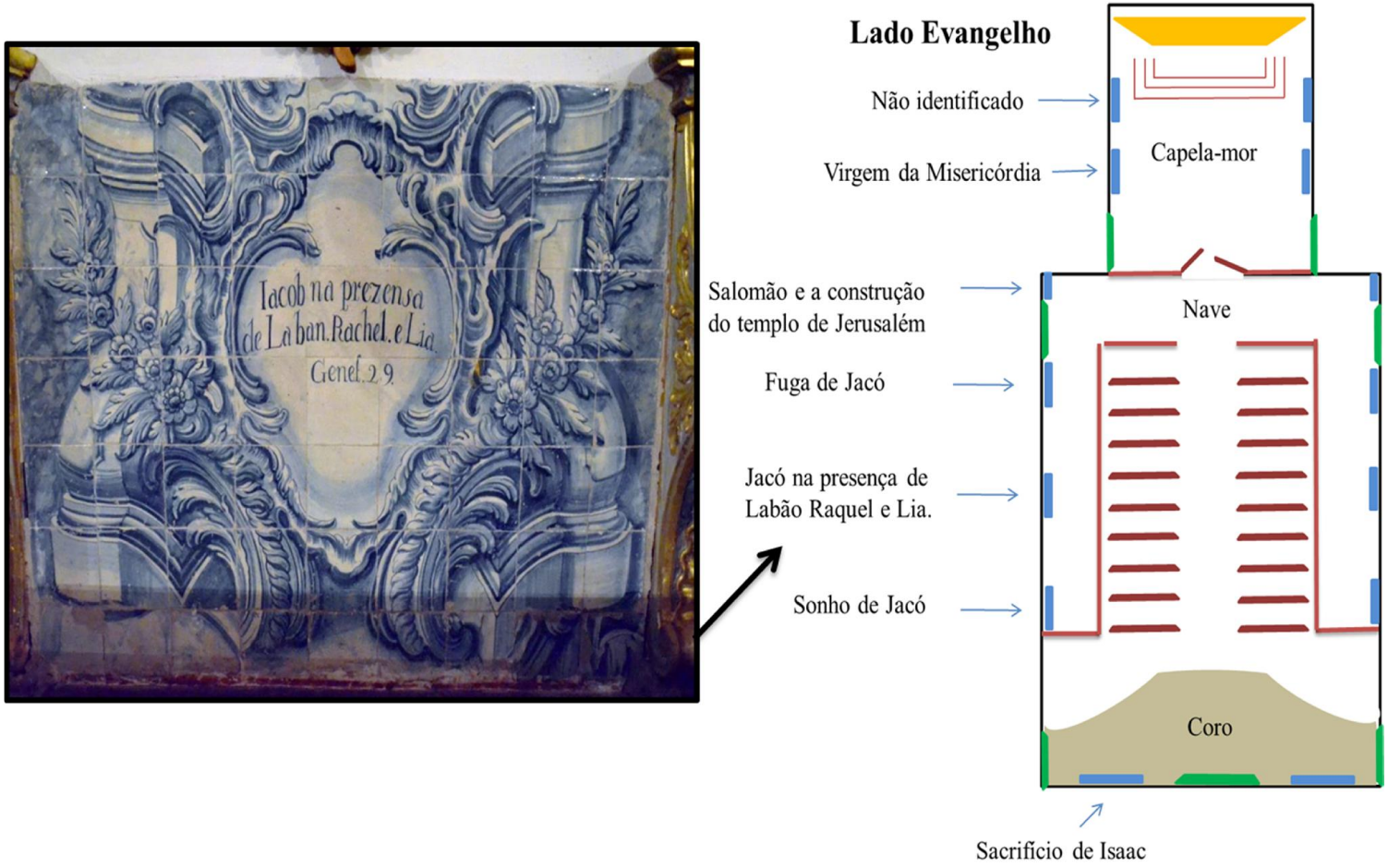
Figura 95 - detalhe da cena central – sonho de Jacó

Fonte: Darlane Senhorinho

5.2.3. Jacó na presença de Labão, Raquel e Lia

O painel azulejar que se segue na ordem estabelecida para descrição é o que está identificado com a seguinte legenda: "Jacó na presença de Labão, Raquel e Lia". Antes de tudo, é preciso esclarecer que a parte pictórica não mais existe, pois, em seu local, fora inserido um púlpito. Preservou-se apenas a parte inferior do painel, no qual se inserem o medalhão e a legenda, únicos indicativos do tema que ali estava representado. (Figura 96)

Figura 96 - Painel azulejar da OTCC - Jacó na presença de Labão, Raquel e Lia – não tem a cena.



Fonte: Darlane Senhorinho

Devidamente identificado pela legenda, que traz a temática e o livro bíblico ao qual se baseia a representação. No livro de Gêneses 29, que se mostrou útil para a análise do painel anterior, consta a descrição do casamento de Jacó com as duas filhas de Labão.

> Mas eis que, de noite, ele tomou sua filha Lia e a conduziu a Jacó; e este uniu-se a ela! – labão deu sua serva Zelfa como serva à sua filha Lia. – Chegou a manhã, e eis que era Lia! Jacó disse a Labão: "Que me fizeste? Não foi por Raquel que eu servi em tua casa? Por que me enganaste?" Labão respondeu: "Não é uso da nossa região casar-se a mais nova antes da mais velha. Mas acaba esta semana de núpcias e te darei também a outra como prêmio pelo serviço que farás em minha casa durante outros sete anos". Jacó fez assim: acabou essa semana de núpcias e Labão lhe deu sua filha Raquel. (BÍBLIA JERUSALÉM, 2002, p. 72: GÊNESES, 29: 23-29)

A citação acima nos dá um norte sobre a imagem que ali estava, porém não é possível descrever a imagem nem saber como esta se compõe, pois já não mais existe.

5.2.4. Fuga de Jacó

Seguindo a disposição dos painéis existentes na nave da OTCC, temos a representação imagética identificada em sua legenda como "Regresso de Jacó". A legenda da imagem inserida no medalhão, na parte inferior, como explicitado na tabela 3, lê-se "Volta de Jacob, Genel 31". Na verdade, nesse capítulo, ocorre a fuga de Jacó. O regresso é descrito no capítulo 32. Pela descrição que a Bíblia nos traz e pela imagem nos parece tratar-se da Fuga de Jacó.

O episódio da fuga tem início quando Jacó foge do seu irmão, Esaú, e é enviado por sua mãe Rebeca à casa de seu irmão Labão, que morava muito distante. Jacó se interessou pela filha mais nova de Labão, Raquel, e, seguindo os costumes da época, trabalhou durante sete anos para o patriarca para que, assim, pudesse desposar de sua amada. No entanto, passado o tempo de servidão, Jacó casou-se com Lia, a filha mais velha de Labão. Jacó questionou Labão por tê-lo enganado e este respondeu dizendo que não era costume de sua região dar em casamento a filha mais nova, sem antes casar a mais velha. Acrescentou dizendo que, se Jacó trabalhasse por mais sete anos, poderia se casar também com Raquel. Esta passagem está presente no livro de Gêneses 29: 15-30.

Em Gênese 30, podemos ver que, após casar-se com Raquel e esta ter seu primeiro filho, José, Jacó pediu a Labão para que o deixasse regressar à sua terra, junto com suas mulheres e filhos. Porém, Labão, tendo achado graça diante de Deus, após a chegada de Jacó, perguntou-lhe quanto devia pagar. Jacó se negou a receber, porém, propôs que o rebanho fosse dividido e que ele pudesse apascentar o rebanho e Labão e dentre os que nascessem com algumas características fossem seus e, achando graça diante de Deus, todos os animais que nascessem possuiriam as características designadas para serem de Jacó. E, assim, este enriqueceu.

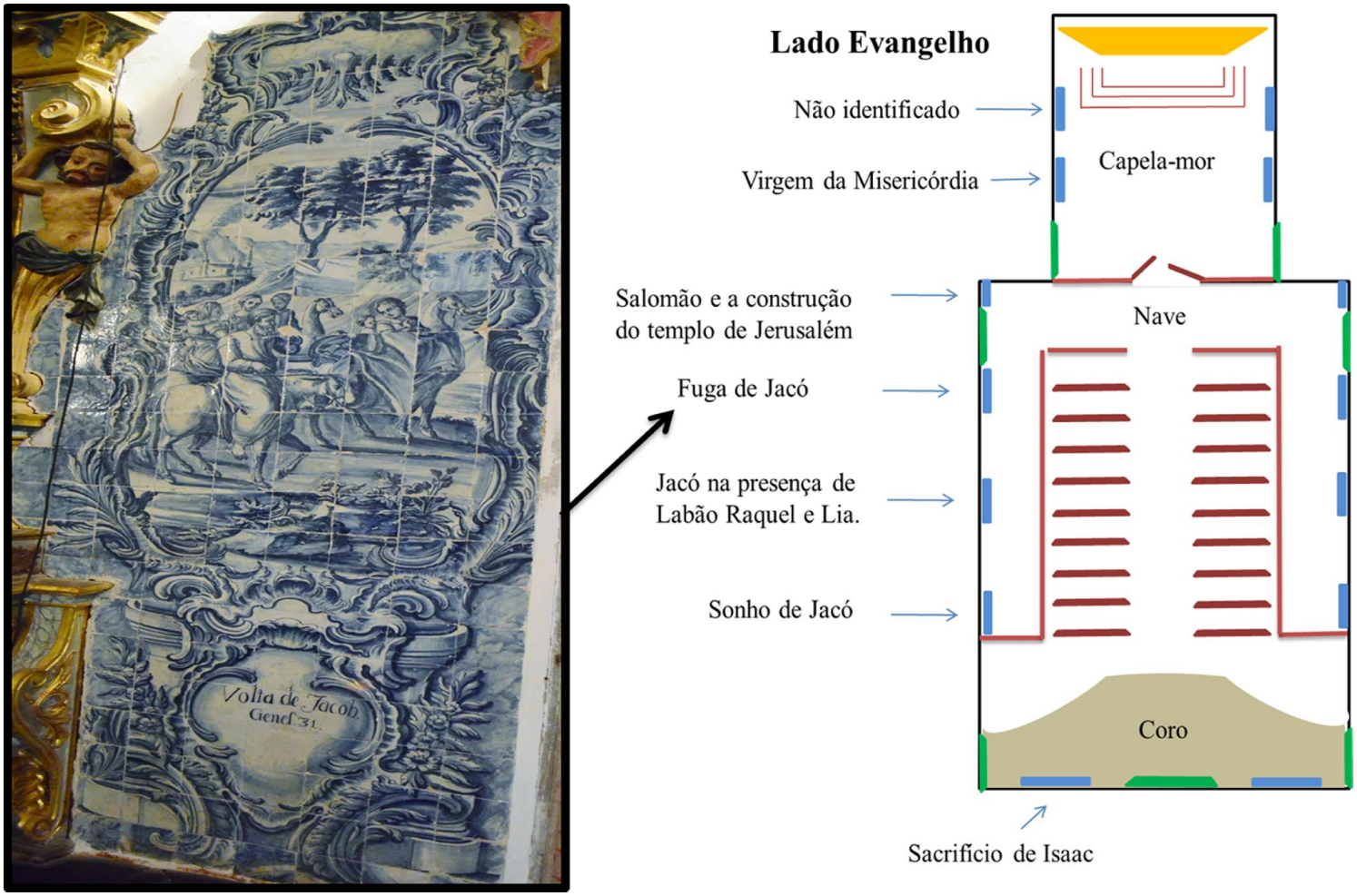
> Passarei hoje por todo o teu rebanho. Separa dele todo animal preto entre os cordeiros e o que é malhado ou salpicado entre as cabras. Esse será meu salário, e minha honestidade testemunhará por mim no futuro: quando vieres verificar meu salário, tudo o que não for salpicado ou malhado entre as cabras, ou preto entre os cordeiros, será em minha casa um roubo. Labão disse: está bem, seja como disseste. (BÍBLIA JERUSALÉM, 2002, p. 74, GÊNESES, 30: 32-34)

Segundo Gêneses, capitulo 31, após Jacó enriquecer, Labão já não o tratava nem o olhava como antes. Jacó sabia que os filhos de Labão o acusavam de ter tomado tudo de seu pai e ter sido a custas deste que enriquecera. Deus, então, pediu a Jacó que regressasse à terra de seus pais, esclarecendo que o acompanharia. Jacó chamou Raquel e Lia nos campos, onde estavam seus rebanhos e expôs a situação entre ele e seu sogro. Ambas as esposas aceitam fugir com Jacó, pois diziam que seu pai as havia enganado e que as tratavam como estrangeiras. Com o apoio de suas esposas, Jacó fugiu com tudo o que tinha em direção a Canaã, terra de seu pai.

Após saber da fuga de Jacó, Labão reuniu seus homens e foi atrás de seu genro, que, ao ser encontrado, perguntou qual crime havia cometido, já que as esposas e os filhos eram tudo que levava consigo. Ainda no capitulo 31 de Gêneses, consta que Labão e Jacó fazem um tratado num monte, tomado como o limite de seus territórios e que, portanto, não deveria ser ultrapassado com más intenções. Assim, Labão regressou à sua casa.

Com base na descrição do capitulo 31 e na legenda e na imagem contidas no painel (Figura 97), identificamos ser esta a fuga de Jacó, por se tratar do momento imediato em que este sai da casa de Labão com suas esposas, filhos, animais e pertences. De todo modo, a legenda não está incorreta, uma vez que o regresso se dá mediante a fuga.

Figura 97 - Painel azulejar da OTCC - Fuga de Jacó



Fonte: Darlane Senhorinho

No painel azulejar, observamos moldura similar àquela já descrita em outros painéis, o medalhão inferior com a legenda e, no centro da moldura, a cena representada. Esta, aliás, mostra, no primeiro plano, Jacó montado em um jumento e suas esposas e filhos em camelos. Em segundo plano, vemos algumas árvores e, mais ao fundo, uma casa da qual sai fumaça da chaminé, supostamente a casa de Labão, ponto de partida da fuga. Mais ao fundo da cena, notamos montanhas. Na cena, não é retratado o rebanho que Jacó levou consigo. Apenas a família em fuga.

Não podemos deixar de mencionar a existência, nesse painel, de peças supostamente pertencentes a outros painéis, que ali foram colocadas em substituição a outras que, de algum modo, se perderam. Tal consideração se funda na evidente incompatibilidade entre a representação contida em determinadas peças e aquela vislumbrada no conjunto (as peças retratando as árvores são ilustrativas) e ainda nas diferenças em termos de coloração.

5.2.5. Salomão e a construção do templo de Jerusalém

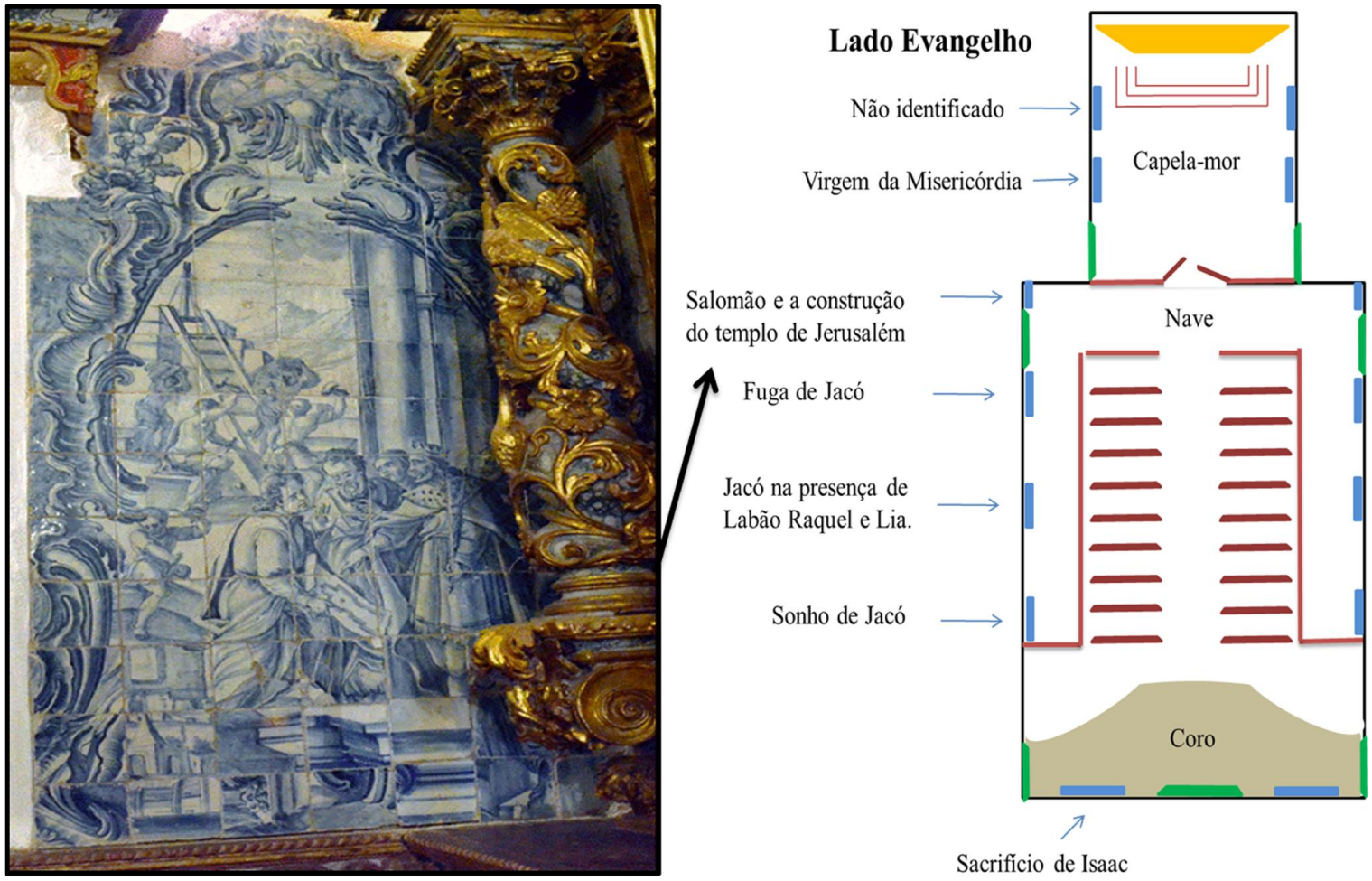
O painel da nave que descreveremos agora é identificado como "Salomão e a construção do templo de Jerusalém" e se segue ao lado do Evangelho, junto ao altar-lateral e ao arco-cruzeiro. (Figura 98).

A construção do templo de Jerusalém fora premeditada por Davi e não por Salomão. Davi fora homem segundo o coração de Deus. No entanto, cheio de pecados e em guerra, derramou muito sangue, o que o impediu de edificar o templo, pois Deus ordenou que fosse seu filho Salomão quem edificasse o templo fixo para abrigar a arca da aliança[82].

> O rei Davi levantou-se e, de pé, declarou: Escutai-me, meus irmãos e meu povo, eu tinha a intenção de edificar uma casa estável para a Arca da Aliança de Iahweh, para pedestal de nosso Deus. Fiz os preparativos da construção, mas Deus me disse: 'Não construas casa para meu nome, pois tu foste homem de guerra e derramaste sangue'. (BÍBLIA JERUSALÉM, 2002, p. 582; I CRÔNICAS, 28: 2-3)

[82] Ver livro de 2 Samuel, na Bíblia de Jerusalém (sobre Davi e suas guerras), e I Crônicas cap. 28 sobre o pedido de Deus para que fosse Salomão o construtor do templo.

Figura 98 - Painel azulejar da OTCC - Salomão e a construção do templo de Jerusalém



Fonte: Darlane Senhorinho

O santuário primeiramente era feito em tendas, pois, com as constantes migrações do povo judeu, fazia-se necessário levar o templo no qual se guardava a Arca da Aliança, que continha as tábuas das leis de Deus para o povo de Israel. No livro de Êxodo 25:8 e 9, Deus pede a Moisés que construa um santuário para que possa habitar entre eles e oferece a planta do santuário e da mobília que neste deveria conter. Porém, é apenas no reinado de Salomão, no ano de 480 a.C., que se deu a construção do templo fixo, que se tornou a morada de Deus. Ali, no lugar do Santo dos Santos, estaria a Arca da Aliança, na qual dentro ficavam apenas as tábuas dos mandamentos que Deus dera a Moisés, no monte Horebe, como preceitos para o povo de Israel. Desta forma, o povo escolhido por Deus teria fundamentos para uma vida de retidão, diante dos olhos divinos.

O templo edificado por Salomão também tivera sua planta instruída por Deus, como pode ser observado em I Crônicas 28: 11-19, porém, as instruções para construção foram dadas a Davi e não a Salomão, este recebera de seu pai tais instruções. O templo possuía uma planta oblonga, formada por três partes sucessivas: o *Ulam* é o Vestíbulo, o *Hekal* constituía o local Santo e, o *Debir*, a sala que fica na parte de trás, onde era guardada a Arca da Aliança, o Santo dos Santos. Tais descrições da planta do templo de Jerusalém podem ser observadas no livro de I Reis 6: 1-14.

No painel azulejar da OTCC, que traz a referida temática, é possível observar a construção do muro, Salomão com seus "oficiais" e a planta do templo. O fundamento e o contexto do episódio representado podem ser encontrados no livro de I Reis, cap. 5, v. 27 - 32.

> O rei Salomão recrutou em todo o Israel mão de obra para a corveia, Conseguiu reunir trinta mil homens de corveia. Mandou-os para o Líbano, dez mil cada mês, alternadamente. Eles passavam um mês no Líbano e dois meses em casa. Adoram era o chefe de corveia. Salomão tinha ainda setenta mil carregadores e oitenta mil cortadores na montanha, sem contar os chefes dos prefeitos, em número de três mil e trezentos, que dirigiam os trabalhos e comandavam a multidão empenhada nas obras. O rei mandou extrair grandes blocos de pedra escolhida e lavrada, para construir os alicerces do Templo. Os operários de Salomão e os de Hiram e os giblitas cortaram e preparam as madeiras e as pedras para a construção do Templo. (BÍBLIA JERUSALÉM, 2002, p. 476; I REIS, 5: 27-32)

Em primeiro plano, podemos observar o rei Salomão, assim identificado por portar a coroa, apreciando a planta do templo. É provável que a figura com barbas, voltada para o espectador e próxima à figura masculina que segura à planta do templo, seja Adoram, o mestre-de-obras. Em segundo plano, vemos os operários a trabalhar a pedra e parte do muro já

construído. A parte inferior do painel está truncada, provavelmente, em alguma restauração, as bolachas tenham sido fixadas incorretamente. Como já dissemos, outros painéis também possuem peças que não fazem parte da composição, o que nos leva a pensar que os painéis truncados, situados na capela-mor especificamente, podem conter as peças corretas ou que tenham fornecido as peças que se mostram incoerentes, junto às composições dos painéis da nave.

5.2.6. Josué manda para o sol e a lua

Após breve descrição dos painéis azulejares da OTCC do lado do Evangelho faremos agora as descrições sobre os painéis azulejares do lado da Epístola, seguindo a ordem de apresentação da entrada principal para a capela-mor. O primeiro painel a ser consultado situa-se junto à porta principal e se vale de uma temática inserida no livro de Josué, em que este ordena que o sol e a lua combatam os inimigos. Isso explica a legenda "Josué manda parar o sol e a lua".

Para que possamos entender a cena representada, precisamos fazer uma breve incursão na história de Israel. O povo hebreu ficou cativeiro do Egito, após uma grande seca na região de Israel, quando saíram do Egito sob a liderança de Moisés, em direção à terra prometida, período de quarenta anos que ficou conhecido como Êxodo. Moisés tinha como auxiliar Josué, filho de Num. Após a morte de Moisés, antes mesmo de chegar à terra prometida, Deus chama Josué para liderar os israelitas, lhe prometendo estar sempre com ele. Josué passa pelo Jordão e conquista Jericó, e territórios ao sul e ao norte da terra prometida (Jerusalém), capital do Reino de Israel.

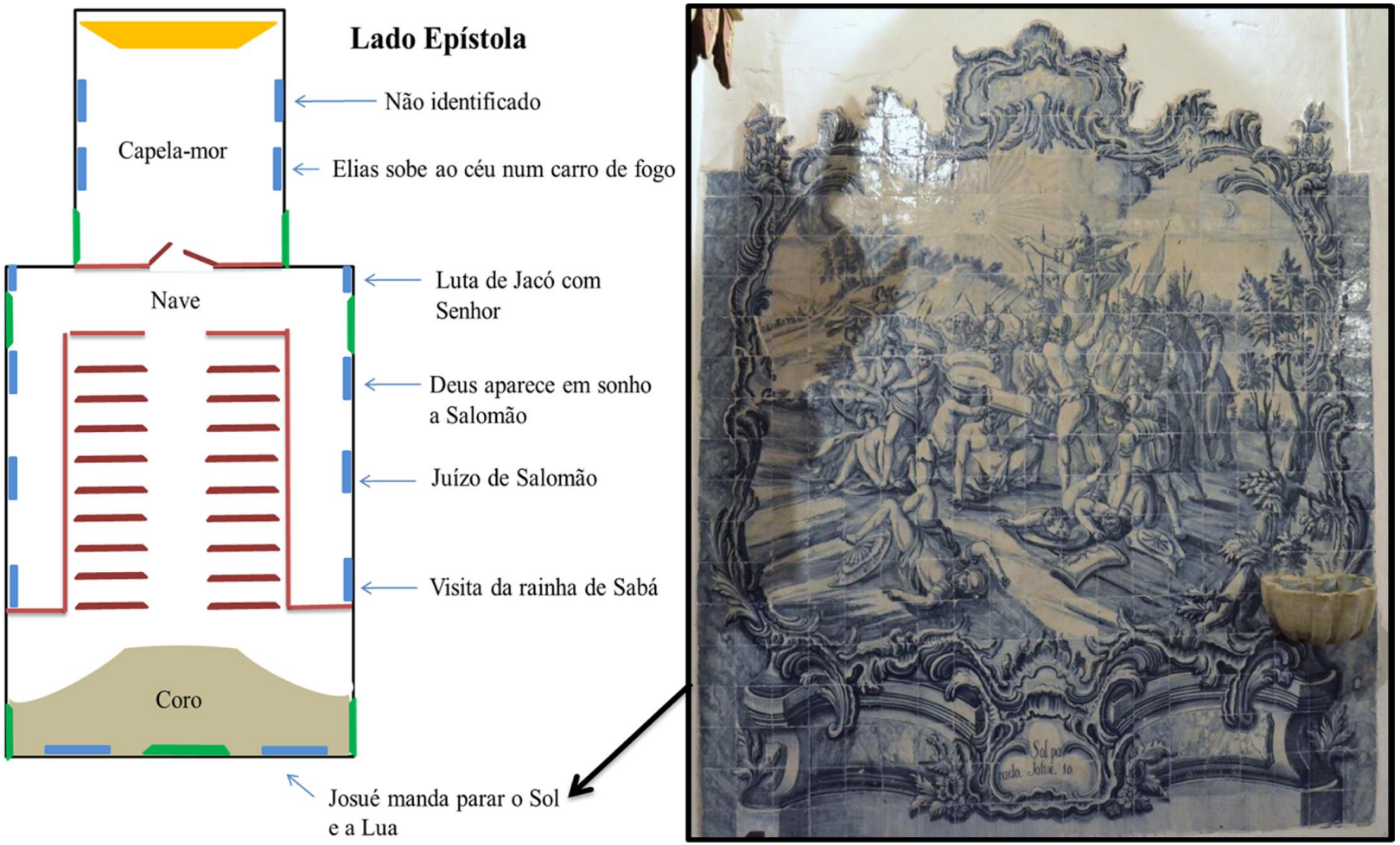
Josué não era rei de Israel, mas um líder do exército israelita, servo de Deus que assumiu o lugar de Moisés no regresso do povo de Israel. A cena representada no painel azulejar da OTCC trata exatamente das conquistas do sul, quando cinco reis amorreus fizeram guerra contra a cidade de Gabaon, que havia se aliado a Josué. Os homens de Gabaon mandaram dizer a Josué que mandasse ajuda e que fosse ajudá-los, pois todos os reis amorreus estavam contra eles. Josué, então, saiu do acampamento de Guilgal e levou consigo todos os guerreiros da elite do exército. "Iahweh disse a Josué: "Não os temas: eu os entregarei nas tuas mãos e nenhum dentre eles te resistirá." Josué atacou de repente, depois de haver marchado toda a noite, desde Guilgal" (JOSUÉ 10: 8-9, 2002, p. 326).

Então, Deus desbaratou os reis e o exército dos amorreus diante de Israel e foram derrotados. Enquanto fugiam, caiam do céu sobre eles grandes pedras. Então, no dia seguinte, Josué falou com Deus: “Sol, detém em Gabaon, e tu, lua, no vale de Aialon! E o sol se deteve e a lua ficou imóvel até que o povo se vingou dos seus inimigos” (JOSUÉ 10: 12-13, 2002, p. 327). E aconteceu que o sol ficou imóvel no meio do céu, permanecendo assim por um dia. Deus havia obedecido a voz de um homem, pois Deus combatia por Israel. Depois da vitória, Josué voltou ao acampamento de Guilgal.

A cena representada na OTCC traz a representação da passagem do livro de Josué, Capítulo 10: 12-13, que fala da suspensão do movimento do sol e da lua (Figura 99).

Observamos, no primeiro plano, soldados mortos, alguns com partes do corpo amputadas, escudos no chão, homens batalhando, alguns com corpo seminu e outros mais armados, sendo estes os israelitas a julgar pelo tipo de vestimenta de Josué, figura central, montado num cavalo, com braços abertos, apontado para o sol e a lua, enquanto a batalha decorre diante de si. Em segundo plano, vemos o sol e a lua: o sol apresenta um rosto. Ao fundo observamos algumas árvores e montanha com mais soldados chegando para batalha, estes de forma bem discreta na representação.

Figura 99 - Painel azulejar OTCC – Josué manda parar o sol e a lua



Fonte: Darlane Senhorinho

5.2.7. Visita da Rainha de Sabá

O painel intitulado "Visita da Rainha de Sabá", como o próprio título sugere, traz a representação da rainha de Sabá em visita à corte de Salomão, episódio retratado no livro de 1 Reis 10.

Como mencionamos em outro momento, Salomão era filho do rei Davi e recebera a missão de construir o templo de Jerusalém, já que seu pai, em virtude dos pecados acumulados, havia sido impedido de construir. Salomão tinha fama de ser um rei sábio e também bom comerciante, tendo estabelecido negócios por toda a região ocidental e oriental, na costa do Mar Vermelho, pela Arábia, Fenícia e Somália e diversos outros povos.

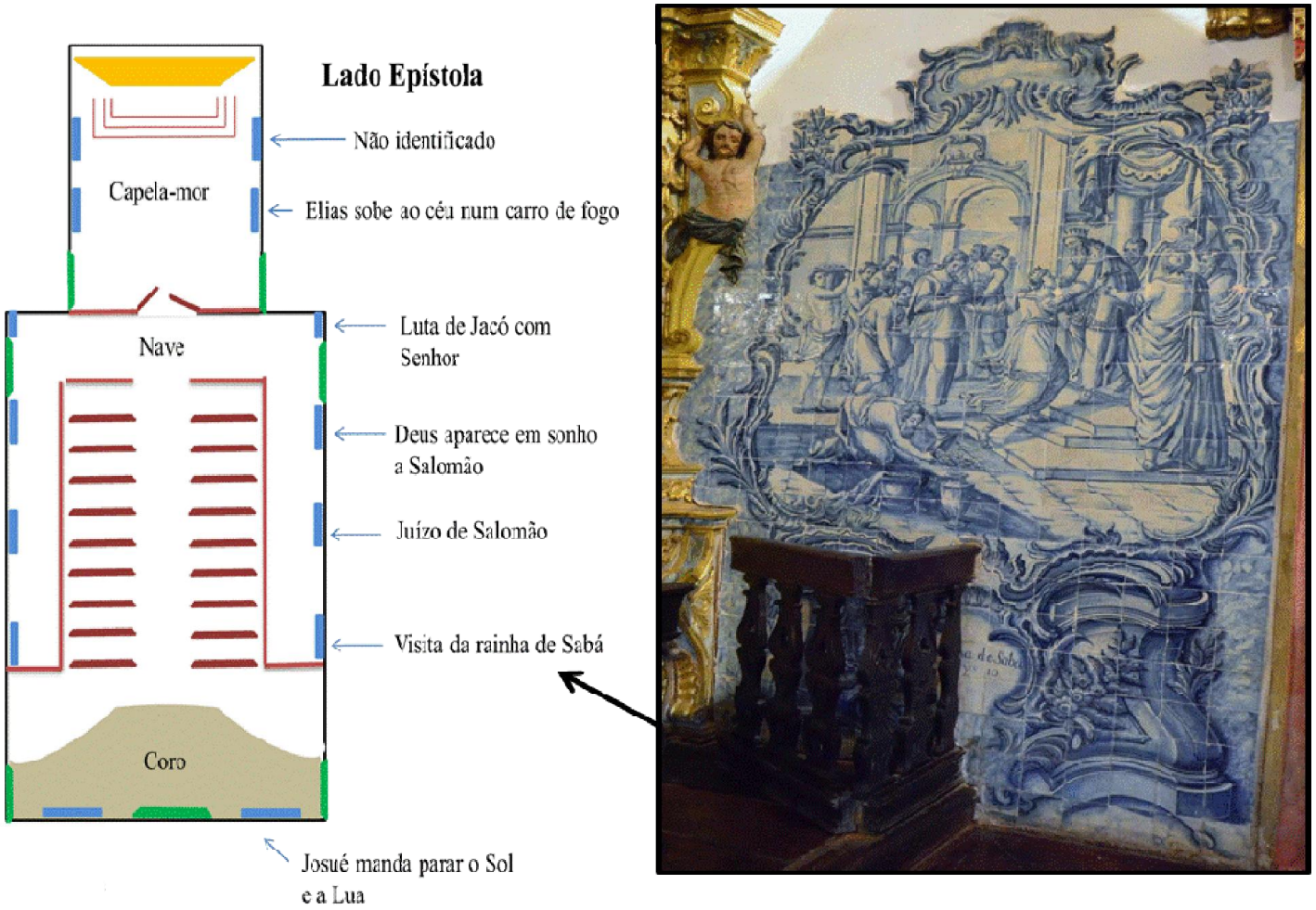
Certa vez, a rainha de Sabá, região que ocupava o sudoeste da península arábica, sendo esta provavelmente soberana de uma das colônias sabeias existentes na Arábia do norte[83], ouviu falar da fama de Salomão e sua grandiosidade perante Deus e foi até ele pô-lo a prova através de enigmas. Chegou a Jerusalém, acompanhada de grande comitiva, com camelos carregados de aroma, ouro e pedras preciosas. Apresentou-se diante do rei com tudo que havia trazido e expôs tudo que tinha no coração. Salomão esclareceu sobre tudo o que lhe era perguntado.

> Quando a rainha de Sabá viu toda a sabedoria de Salomão, o palácio que fizera para si, as iguarias de sua mesa, os aposentos de seus oficiais, as funções e vestes de seus domésticos; seus copeiros, os holocaustos que ele oferecia ao templo de Iahweh, perdeu o fôlego ficou fora de si e disse ao rei: "Realmente era verdade quanto ouvi na minha terra a respeito de ti e tua sabedoria! Eu não queria acreditar no que diziam antes de vir e ver com meus próprios olhos, mas, de fato, não me haviam contado nem metade: tua sabedoria e tua riqueza excedem tudo quanto ouvi. Feliz a tua gente, felizes destes teus servos, que estão continuamente na tua presença e ouvem a tua sabedoria! Bendito seja Iahweh teu Deus, que te mostrou sua benignidade, colocando-te sobre o trono de Israel; é porque Iahweh ama Israel para sempre que ele te constituiu rei, para exerceres o direito de justiça". (BÍBLIA JERUSALÉM, 2002, p. 485; I REIS, 10: 4-9)

Assim nos descreve as sagradas escrituras sobre a visita da rainha de Sabá ao rei Salomão de Jerusalém. Vejamos, agora, o painel azulejar inserido na OTCC e o modo como se encontra representado (Figura 100).

[83] O motivo de sua visita tem conotação lendária, por estabelecer relações comerciais também. Sabá é mencionada na bíblia como Dadã, outro povo árabe, (GN 10,7; 25,3; Ez 38,13) e contada como grande povo caravaneira (EZ 27,20; JR 6,20; JL 4,8; JÓ 6,19).

Figura 100 - Painel azulejar OTCC – Visita da rainha de Sabá



Fonte: Darlane Senhorinho

Na cena da visita da rainha de Sabá, representada no painel azulejar da OTCC, podemos observar a rainha de Sabá e o rei Salomão, assim identificados pelas coroas que usam. Com uma de suas mãos, a rainha mostra ao rei seus servos e tudo quanto havia levado: além dos servos, aromas, ouro e pedras preciosas. Com a outra, segura Salomão, na altura de sua cintura. Seus joelhos inclinados sobre os degraus, que leva ao trono de Salomão, estão abaixo do mesmo, que aparece com suas mãos sobre os ombros da rainha de Sabá.

Junto ao trono de Salomão, em ambos os lados, vemos seus oficiais. Próximos à rainha de Sabá, vemos seus servos com os corpos seminus, todos segurando vasilhames com os produtos levados para oferecer ao rei. Um dos servos está de joelhos, com o corpo inclinado, recolhendo moedas de ouro do chão e, à sua frente, vemos dois vasos, um com moedas e tecido, que aparentemente o cobria. Observamos ainda os elementos arquitetônicos do palácio do rei de Jerusalém. Assim como no painel que traz a temática do sonho de Jacó, a grade de jacarandá está sobreposta aos azulejos, dificultando uma apreciação completa.

5.2.8. Juízo de Salomão

O painel que se segue ao da visita da rainha de Sabá é identificado como "Juízo de Salomão". Trata-se de um painel comprometido em sua constituição, ou seja, que, assim como aquele em frente que traz a representação de Jacó na presença de Labão, Raquel e Lia, apresenta para a observação apenas a parte inferior com o medalhão e a legenda, já que ali também foi aberto um púlpito.

A cena é descrita no livro de I Reis 3, porém, a legenda apresenta como sendo "3 Reis 3". Isto se deve porque, na Vulgata, o terceiro livro dos Reis corresponde ao primeiro livro dos Reis nas Bíblias modernas.

Em I Reis 3, temos a descrição entre os versículos 16 e 28. O episódio seguiu-se desta forma: duas prostitutas grávidas moravam na mesma casa. Uma deu a luz três dias antes da outra. Por descuido, uma das mães havia dormido sobre seu filho, provocando sua morte. Por conta disso, trocou o bebê vivo da outra prostituta pelo seu morto, a fim de que esta pensasse que seu filho havia falecido de maneira natural. A mãe que teve o bebê trocado passou a questionar a morte de seu filho e a levantar suspeitas sobre uma possível troca.

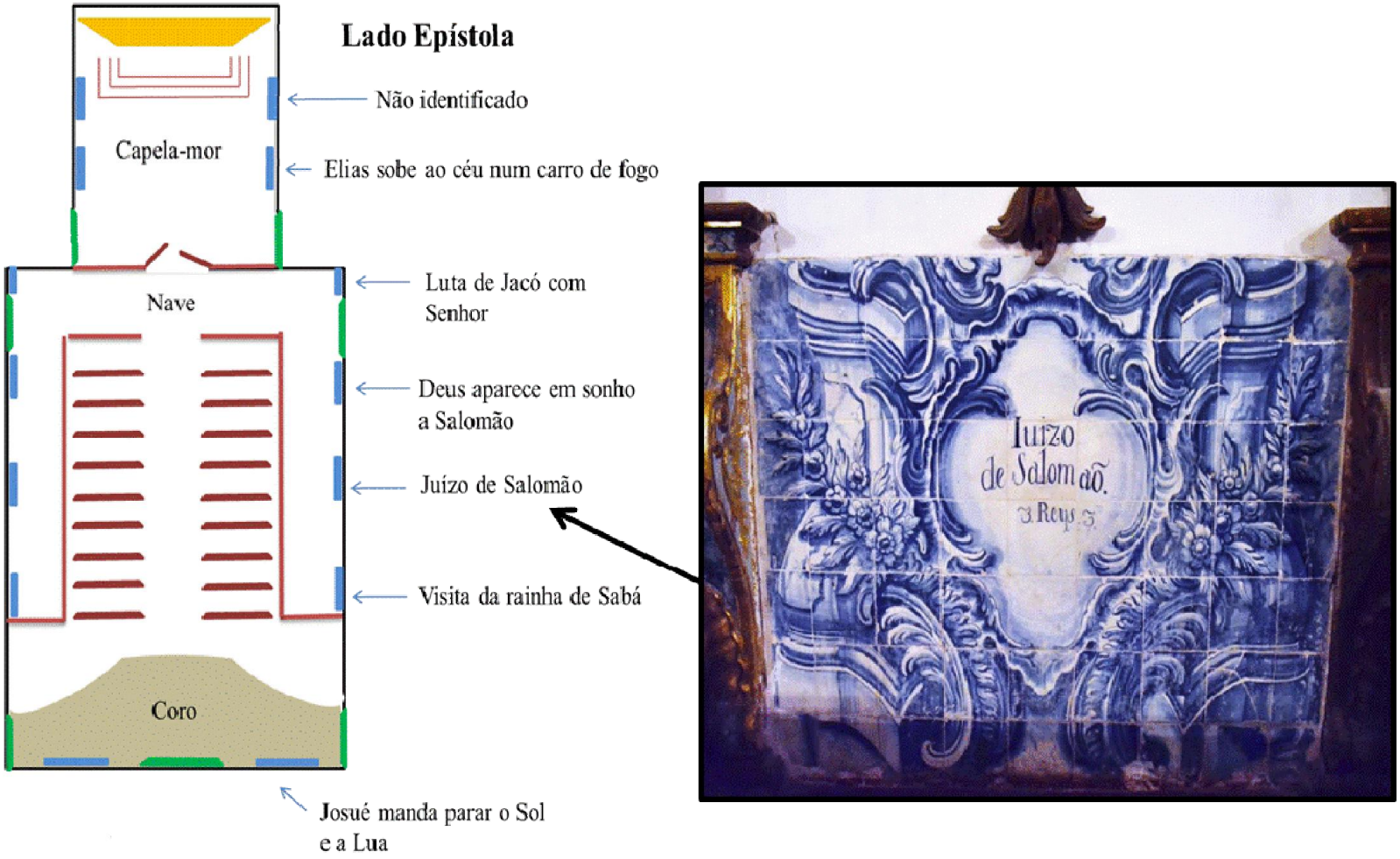
Sabendo que Salomão era um rei bastante sábio, as mulheres foram apresentar seu caso para que pudessem ser auxiliadas. Após ouvir as duas versões, o rei pediu a um de seus

servos para que trouxesse uma espada e cortasse a criança viva ao meio. Diante da decisão, a mãe verdadeira suplicou para que o rei resguardasse a vida da criança e que esta fosse entregue à outra mulher. Já a outra mulher apoiava o cumprimento da decisão do rei, alegando que a criança não deveria ser nenhuma. Então, o rei, avaliando a reação das mulheres, pediu para que a criança fosse entregue à mãe verdadeira, identificada pelas suplicas feitas pela vida do filho. Todo o povo de Israel soube da sentença dada pelo rei e todos lhes demonstravam muito respeito, pois notou ter ele uma sabedoria divina para fazer a justiça ao seu povo.

Em toda a história do antigo Oriente, a principal qualidade do rei era ser justo. Salomão pediu sabedoria e Deus lhe concedeu. A história do julgamento nos mostra tal sabedoria sendo efetuada como justiça em ação (Figura 101).

Infelizmente, estamos impossibilitados de analisar o painel à luz da narrativa há pouco exposta, pois a representação já não mais existe. Tendo, portanto, apenas a legenda preservada, indicando a cena ali contida incialmente, somos obrigados a permanecer no campo da imaginação frente à ideia de análise do tema do painel.

Figura 101 - Painel azulejar da OTCC – Juízo de Salomão



Fonte: Darlane Senhorinho

5.2.9. Deus aparece em sonho a Salomão

O painel identificado com a legenda “Deus aparece em sonhos a Salomão” também tem referência no livro de I Reis 3: 4-15 e trata do sonho que Salomão tivera com Deus e do seu pedido por sabedoria.

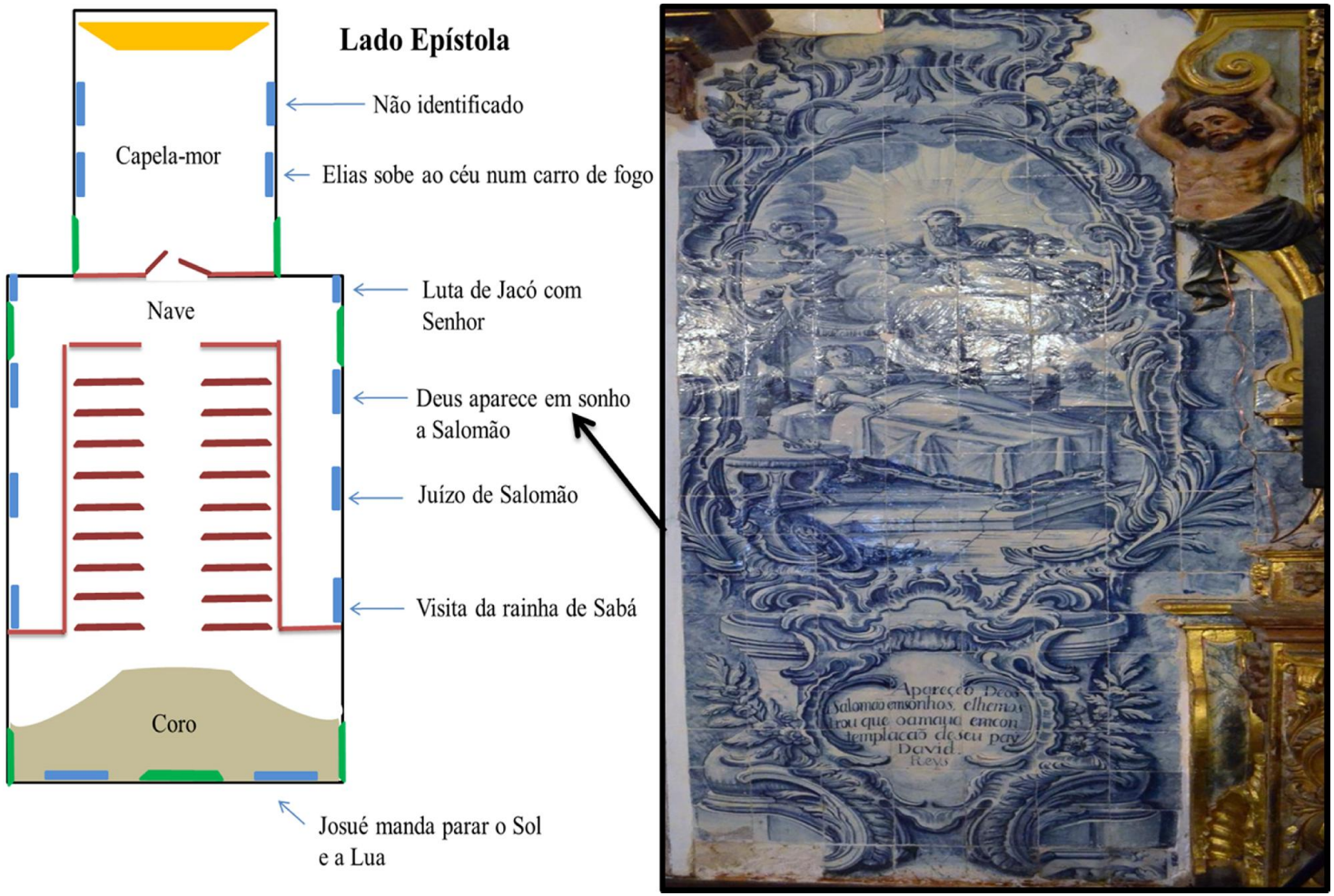
Salomão herdou o trono de seu pai Davi ainda jovem. Casou-se com uma egípcia, filha do faraó, com quem ficou na Jerusalém primitiva. Amava a Deus e seguia os princípios de seu pai Davi. O povo costumava oferecer sacrifícios nos lugares altos, pois ainda não havia sido construído o templo para Deus. Um dos lugares mais altos era Gabaon, onde Salomão foi oferecer sacrifício. Ali, sobre altar erguido, foram oferecidos mil holocaustos.

No local dos sacrifícios, Deus apareceu em sonho e disse que Salomão podia pedir qualquer coisa. Salomão, então, disse que não passava de um jovem que não sabia comandar e vivia no meio do povo que Deus havia escolhido e este era numeroso. Então, pediu um coração cheio de julgamento, pediu sabedoria para governar o povo e não a si mesmo, uma sabedoria prática, para decidir o que era bom e o que era ruim para o seu povo.

Agradando-se Deus do pedido de Salomão, pois não havia pedido riqueza, vida longa ou a vida dos inimigos, atendeu-o, dando-lhe sabedoria e inteligência inigualáveis. Também lhe deu riqueza e glória. Ao despertar do sonho, Salomão voltou a Jerusalém e, diante da Arca da Aliança, ofereceu holocausto e sacrifícios. Assim, Salomão, o magnífico como ficou conhecido, tornou-se um o rei sábio e inteligente, e tal sabedoria fora colocada à prova num julgamento das prostitutas que disputavam a posse de uma criança – narrativa disposta na seção anterior (Figura 102).

A partir da descrição do livro de I Reis 3 e da observação da cena representada no painel azulejar na OTCC, podemos ressaltar algumas diferenças nítidas entre a descrição e a representação. Na descrição, Salomão está em Gabaon, lugar alto onde costumeiramente eram feitos holocaustos e sacrifícios a Deus, e, sendo já noite, Salomão adormeceu e sonhou. Na cena representada, Salomão, com feição muito jovem, aparece deitado sobre uma cama, supostamente em seu quarto, a julgar pela arquitetura. O rei aparece acordado, olhando para cima, e com uma das mãos sobre seu peito. Ao lado de sua cama, observamos um pequeno móvel (pequena mesa), sobre o qual se encontram seu cedro e sua coroa, dando referência a seu status de rei.

Figura 102 - Painel azulejar OTCC – Deus aparece em sonhos a Salomão



Fonte: Darlane Senhorinho

No alto da cena, flutuando entre nuvens, aparece Deus, com barbas e nimbo e auréola contornando sua cabeça. Sua feição não parece ser de serenidade, mas de tristeza, sentimento não justificado na cena, mas que pode ser atribuído à técnica de pintura do artista. Com o braço direito sendo aparentemente sustentado por um anjo, Deus aponta algo com o dedo indicador, localizado fora da cena emoldurada. O outro braço parece descansar sobre a cabeça de outro anjo. Na cena, são percebidos quatro anjos, os quais não são mencionados na passagem bíblica. (Figura 103).

Figura 103 - detalhe da cena central – Deus aparece em sonhos a Salomão

Fonte: Darlane Senhorinho

5.2.10. Luta de Jacó contra o Senhor

O último painel a ser descrito está localizado junto ao arco-cruzeiro e traz a representação da luta de Jacó com o Senhor, registrada no livro de Gêneses 32, o que é informado por sua legenda “Luta de Jacó contra o Senhor”. O painel difere dos demais

existentes na nave, mas se mostra semelhante ao que está em sua direção, que não possui legenda.

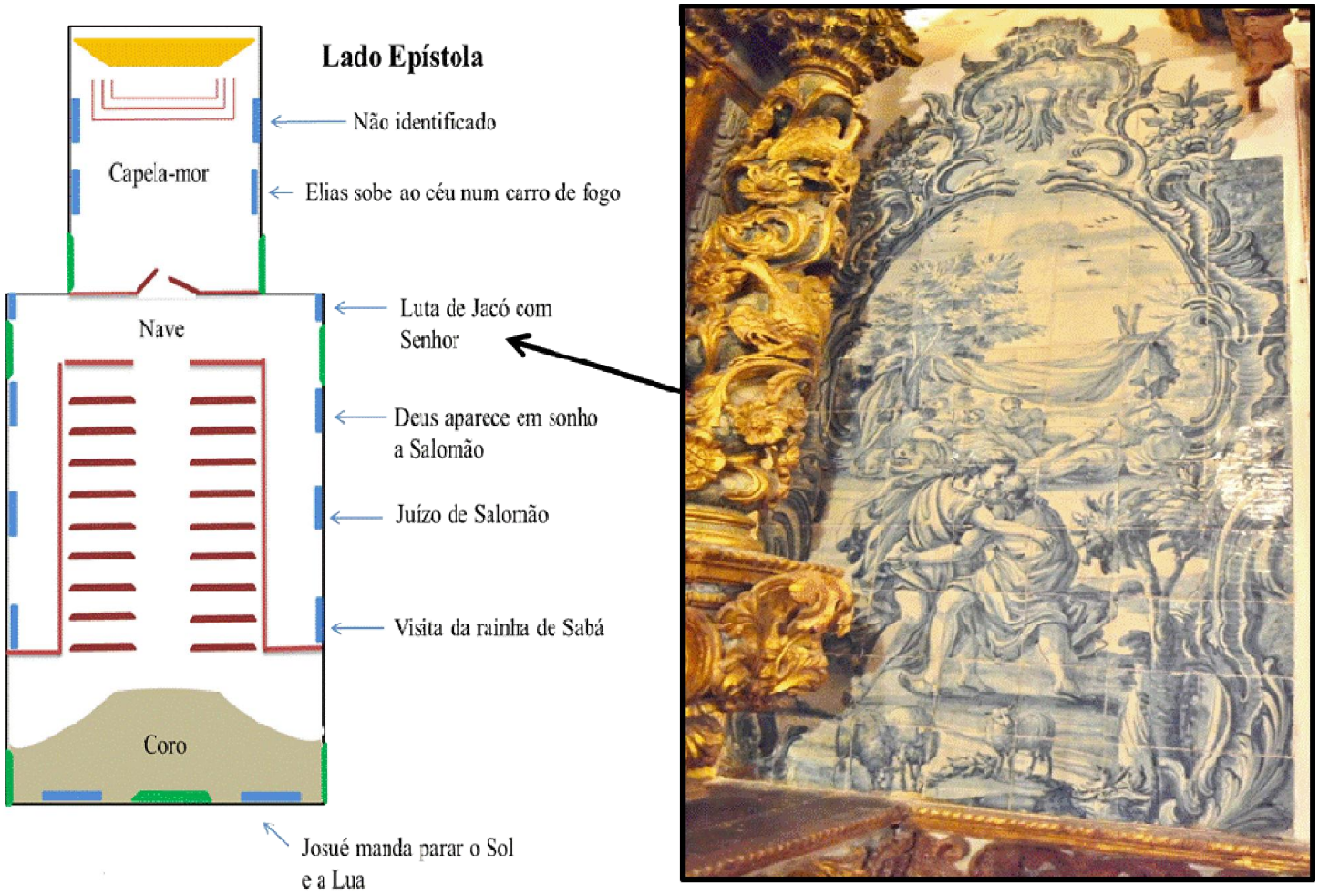
Após a fuga de Jacó da casa de Labão, acompanhado de suas esposas, servas, filhos e rebanhos, em direção a casa de seu pai, Jacó preparava-se para encontrar com seu irmão Esaú. Assim, enviou alguns mensageiros a Esaú, avisando-o de sua ida. Estes voltaram dizendo que Esaú vinha ao seu encontro com quatrocentos homens. Temendo de ser atacado pelo irmão, Jacó, então, dividiu aqueles que o acompanhavam em dois grupos. Acreditava que, assim, um grupo poderia se salvar, caso o outro fosse atacado. Cauteloso, Jacó enviou presentes para seu irmão, no intuito de contê-lo, caso estivesse enfurecido.

Na mesma noite em que se dividiu em dois grupos, Jacó tomou seus filhos, esposas e servas e os fez atravessar a riacho. E fez atravessar tudo o que possuía também. Permaneceu ali só. Alguém lutou com ele até o amanhecer. O combatente, vendo que não conseguia dominar Jacó, tocou sua coxa, deslocando-a. Em seguida, pediu para ir embora, pois já havia amanhecido. Jacó disse que só o deixaria ir depois que este o abençoasse. Ao ser indagado sobre seu nome, Jacó respondeu, mas o combatente disse que, a partir daquele momento, ele passaria a se chamar Israel, pois havia sido forte contra Deus. O estranho o abençoou, mas sem se identificar. Jacó deu a este lugar o nome de Fanuel, pois ali havia visto a face de Deus e sua vida foi salva[84].

Segundo a Bíblia de Jerusalém[85], esta narrativa, de cunho misterioso, tem tradição javista. A luta teria sido física, na qual Jacó teria inicialmente vencido e, ao reconhecer o caráter divino, força-o a abençoá-lo. Porém, no texto, não consta o nome de Deus. E o desconhecido se nega a identificar-se. O nome Fanuel, "face de Deus", é explicado com uma velha história por *peni'el* e, assim, dá uma origem ao nome de Israel. Ao tempo que lhe confere sentido religioso, Jacó se apega a Deus e o obriga a abençoá-lo, criando também uma obrigação de Deus para com os israelitas. "A cena tornou-se a imagem do combate espiritual e da eficácia da oração perseverante" (BÍBLIA, 2002, p. 77). Passemos, agora, para a representação artística desses eventos bíblicos (Figura 104).

[84] A visão direta de Deus é para o homem um perigo mortal. Continuar vivo após a visão é sinal de favor especial.
[85] Ver Anexo A, no livro de Gêneses na página 77, Bíblia de Jerusalém.

Figura 104 - Painel azulejar OTCC – Luta de Jacó com o Senhor



Fonte: Darlane Senhorinho

Na imagem, podemos ver, no primeiro plano, dois homens lutando e a presença de ovelhas, como alusão aos rebanhos. No fundo, estão três mulheres e duas crianças adormecidas, sob uma tenda improvisada. Vemos ainda algumas árvores e pássaros voando. Diferentemente da descrição bíblica, que informa que Jacó estava sozinho, na cena representada na OTCC, ele aparece acompanhado da esposa e dos filhos, que se encontram dormindo, indicando que já é noite. Dos homens que lutam, observamos que aquele que possui a face exposta é jovem, enquanto o que tem a face mais escondida possui barba. Além disso, este segundo apresenta uma das pernas torcida, o que nos permite reconhecê-lo como Jacó, pois, segundo o texto bíblico, ele havia sido tocado na coxa, exatamente no nervo ciático, que ficou deslocada. Por isso, os israelitas dão atenção ao costume de não comer o nervo ciático que está na coxa, uma antiga prescrição alimentar que não é encontrada em nenhum outro lugar da Bíblia.

5.3. Análise iconográfica dos painéis azulejares inseridos na capela-mor da OTCC

Todo o trabalho até aqui desenvolvido recobriu o interesse de oferecer o suporte necessário às análises iconográficas dos painéis azulejares da capela-mor da OTCC. Como já mencionamos algumas vezes, há uma carência de fontes primárias acerca da azulejaria da igreja mencionada, tanto contratos, recibos ou mesmo gravuras, que possam ser associadas a tais. Claro que as cenas representadas possuem referências literárias (bíblia) e artísticas (gravuras) que lhe deram embasamento, porém, quando dizemos que não encontramos as gravuras, estamos nos referindo à ausência deste tipo de fonte no arquivo da ordem.

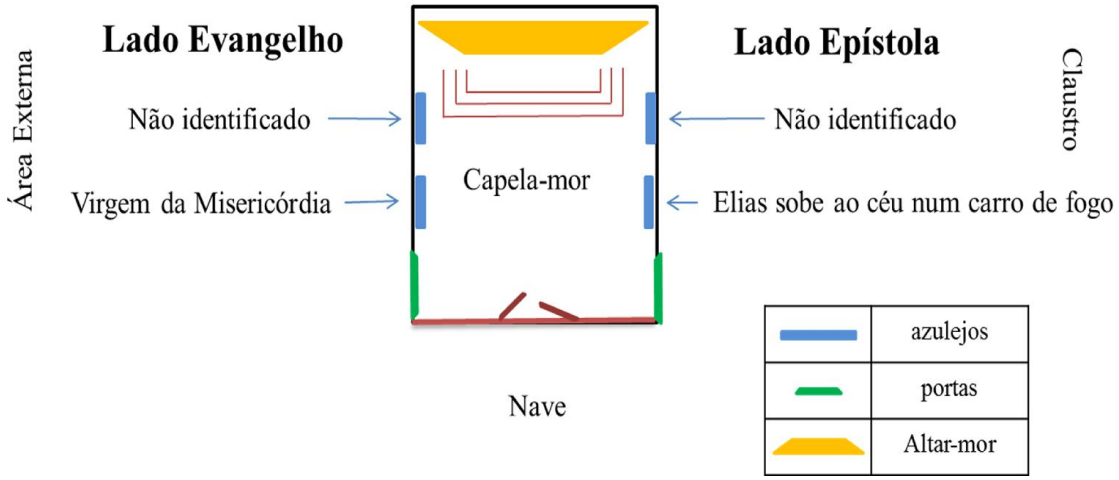
A literatura acerca da temática é escassa, principalmente sobre os painéis situados na capela-mor. Desse modo, para o desenvolvimento da análise iconográfica, utilizaremos como literatura base a Bíblia de Jerusalém. Tentaremos proceder de acordo ao método analítico desenvolvido por Panofsky, mas cientes de que observações mais acertadas apenas seriam possíveis com o auxílio dos documentos que sustentam a realização dos painéis. Portanto, nossa análise procederá de forma descritiva, associando a temática ao período em que esta representa. Também associaremos o significado desta para a sociedade a qual primeiramente se dirigiram tais representações artísticas, ou seja, a sociedade cachoeirana do século XVIII. A imagem abaixo mostra a capela-mor da OTCC, a partir do arco-cruzeiro (Figura 105).

Figura 105 - Capela–mor OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

A capela-mor é ornada com talha dourada e azulejos azuis que vão até quase a altura das janelas. São quatro painéis fixados na capela-mor, dois de cada lado. No entanto, os painéis junto ao altar-mor estão truncados, impedindo a visualização da cena representada (Figura 106).

Figura 106 - Disposição dos painéis azulejares na capela-mor, OTCC



Fonte: Darlane Senhorinho

Analisaremos os painéis cuja parte iconográfica está preservada, exatamente os que trazem as temáticas da Virgem da Misericórdia e Elias sobe ao céu num carro de fogo. A temática azulejar da capela-mor distancia-se das temáticas da nave, justamente por se encontrar diretamente relacionadas à Ordem Terceira Carmelitana, algo que não se percebe nas demais realizações do gênero presentes no espaço.

A respeito dos painéis não identificados, aquele que está situado ao lado do Evangelho possui como legenda de origem a seguinte sentença "Prov. Cap. 31 n. 21". Trata-se do livro de Provérbios: "Lameth non timebit domus suae a frigoribus nivis omnes domestici eius vestiti duplicibus" (Pr 31,21). Sua tradução moderna seria: "Lamed: se neva, não teme pela casa, porque todos os criados vestem roupas forradas". No painel, constam as palavras *[do]* ***mestiq ejus ves*** *[titi] [dupl]* ***icibus*****,** o que vem a confirmar a passagem de Provérbios que trata da boa dona de casa. A imagem a seguir, nos mostra a inscrição que se situa no painel (Figura 107).

A temática do painel é quase impossível de identificar, embora possamos perceber a existência de ladrilhos perspectivados e a figura da Virgem como boa dona de casa. Diante dela, uma figura masculina com hábito ajoelhado sobre uma nuvem que se parece bastante com as figuras debaixo do manto da Virgem da Misericórdia. Sobre esta figura, há um anjo que contempla a Virgem, com suas mãos junto ao pescoço (Figura 108). Há ainda outro anjo, um pouco oculto, por

detrás da talha dourada (Figura 109), acompanhado de várias figuras masculinas e angelicais. Naturalmente, o truncamento das peças resultou na fragmentação de algumas figuras e, por conseguinte, numa leitura incompleta de sua caracterização e de seu papel na cena (Figura 110).

Figura 107 - Legenda de painel truncado, capela-mor, lado do evangelho.

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 108 - Painel azulejar da OTCC – painel truncado lado do Evangelho.

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 109 - Pormenor painel truncado lado do Evangelho

Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 110 - Pormenor painel truncado lado do Evangelho

Fonte: Darlane Senhorinho

A sentença “Mulher de valor”, que aparece em Provérbios 31, é uma expressão hebraica, que o grego e a Vulgata traduzem como “mulher forte”, fazendo referência à eficiência e à virtude, qualidades que definiriam a perfeita dona de casa, aquela que encara o futuro com confiança, seja este o destino de sua família ou mesmo a recompensa que Deus lhe dará por seu cuidado. O elogio feito à mulher considerada perfeita pode ser compreendido alegoricamente como descrição da Sabedoria personificada. Isso pode ser observado devido uma ampliação do grego (“Uma mulher sábia será elogiada – o temor de Iahweh é que deve ser louvado”) (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Prov. p. 1069) e, neste caso, é possível citar o capítulo 8 do mesmo livro, que trata da sabedoria criadora, no qual a ideia de sabedoria personificada, como simples artifício literário em Prov. 14, foi desenvolvido em Israel, quando o povo, em decorrência de uma grande seca, se exilou no Egito. Nessa época, o politeísmo já não era mais ameaça para a verdadeira religião.

O segundo painel truncado está do lado da epístola e nos permite ler a seguinte legenda: “Ego quase terebinthus extendi ramos meos”. Trata-se do capitulo 24, versículo 22 do livro de Eclesiastes, de acordo com a legenda (hoje designado por Bem Sirá). Porém, atualmente, faz parte do versículo 16: “Estendi os meus ramos como terebinto, meus ramos, ramos de glória e graça” (Figura 111).

Figura 111 - Legenda de painel truncado, capela-mor, lado da Epístola

Fonte: Darlane Senhorinho

As transcrições dos versículos em latim são retiradas da Vulgata e não seguem a grafia das legendas já conhecidas pelas imagens. Devido à troca de azulejos, a identificação do tema do painel se torna praticamente impossível (Figura 112).

Figura 112 - Painel azulejar da OTCC – painel truncado lado da Epístola.

Fonte: Darlane Senhorinho

Apesar da incoerência que marca a organização das peças do painel, é possível identificar a presença de um anjo com um cântaro na mão, que parece conversar com uma figura feminina, colocada à sua frente, de joelhos. Observamos muita folhagem e elementos arquitetônicos, que sugerem o ambiente em que se passa a narrativa.

Alguns elementos que podemos observar poderiam nos dar um norte acerca da cena retratada, mas a desorganização das peças e ainda a presença de peças que não pertencentes à representação aqui tratada tornam inviável a identificação.

Impedidos de reconhecer e analisar com precisão os painéis truncadas, junto ao altar-mor, nos dedicaremos nas seções seguintes aos painéis da capela-mor que mantém a parte iconográfica preservada. Nossa análise iconográfica se dará no sentido estrito da palavra, pois para tal precisaríamos de documentos acerca da obra a ser analisada. Contudo, mesmo sem tais documentos, nos permitiremos fazer algumas considerações mais aprofundadas nos momentos em que considerarmos pertinente e possível.

5.3.1. Trasladação de Elias

O painel intitulado “Elias sobe ao céu num carro de fogo” está localizado na capela-mor da OTCC (Figura 106), no lado da Epístola. Possui referências iconográficas com a fundação da Ordem Carmelita nos seus primórdios no Monte Carmelo e a vida eremítica dos primeiros seguidores do profeta Elias, representação muito recorrente nas igrejas Carmelitas, pois, como já dissemos em outro momento, o profeta Elias é o patrono desta.

Nas representações artísticas do profeta Elias, predomina sua representação com vestes de um santo eremita do deserto e, particularmente nas Ordens Carmelitas, por ser considerado patrono, é representado com o hábito de religioso carmelita. Rara é sua representação como um guerreiro. Os seus principais atributos são o corvo, alusão à sua alimentação provida por Deus no deserto; uma espada flamejante, que faz referência à morte dos profetas de Baal, no Monte Carmelo; uma roda de fogo, alusiva à sua ascensão. Em algumas representações, Elias aparece portando uma pá.

Em geral, é representado no deserto, enquanto é consolado por um anjo do Senhor ou está sendo alimentado. Suas representações mais frequentes estão ligadas a alguns episódios, como a ressurreição do filho da viúva de Serepta, seu arrebatamento no carro de fogo, o sacrífico no Carmelo, o milagre do fogo descido do céu, sua alimentação pelos corvos, o socorro que recebeu da viúva Serepta, a matança dos 450 profetas de Baal e a separação que realizou com seu manto das águas do rio Jordão.

De acordo com Spadafora (1972), “a ascensão de Elias é o tema mais difundido e tratado, por sua referência à Ascensão de Cristo, por outros diversos significados simbólicos e, sobretudo, porque falava já de um modelo iconográfico pré-constituído na figura clássica de Helios-Apolo”. A iconografia tradicional apresenta Elias no momento em que é levado para o céu, num carro puxado por dois ou quatro cavalos e guiado por um anjo, ausente em algumas representações (Figura 113). Nesse contexto, Elias costuma aparecer estendendo a mão direita para Deus e entregando seu manto para Eliseu, seu sucessor, com a mão esquerda. Com frequência, as margens do Jordão são tomadas como ambiente para tais retratações, porém, sendo personificadas numa divindade fluvial clássica. As representações dos episódios da vida de Elias são comuns nas Ordens Carmelitanas.

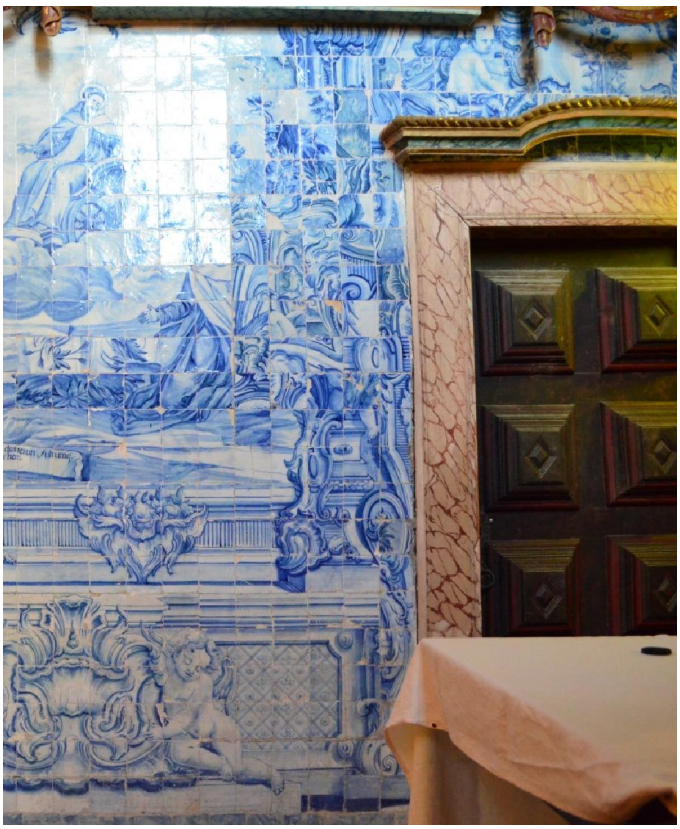
Figura 113 - Elias sobe aos céus numa carruagem de fogo

Fonte: http://philoski.blogspot.com.br/2011/12/icones-v.html

A moldurada da cena pictórica traz elementos de fase de transição do Barroco para o Rococó, sendo evidenciado o estilo pelos rocailles. Entretanto, as molduras laterais estão comprometidas, em virtude do truncamento das peças, o que impossibilita uma melhor descrição. No painel, exatamente no lado direito de quem observa, notamos a presença de peças com elementos da moldura e peças com folhagem que obviamente faz parte da composição da cena. É provável que as peças tenham sido decompostas durante a abertura das portas laterais da capela-mor, posterior à fixação dos azulejos (Figura 114).

Sobre a porta, observamos um medalhão com flores, sendo três no total, em que predomina o tom rosa. Segundo Chevalier e Geerbrant (1992), São João da Cruz oferece a flor a significação da virtude da alma, e do ramalhete que as reúne a perfeição espiritual, alegorias que são perfeitamente identificadas na representação de Elias, considerado servo perfeito, que ganhou o direito de viver ao lado de Deus sem passar pela morte (Figura 115). Em cada lado do medalhão, há um anjo, porém, suas asas pequenas se confundem com as rocailles. Supomos ser este medalhão da composição dos painéis da capela-mor, pois, antes da inserção das portas e das janelas, segundo Calderón (1976), os azulejos eram recortados assim como os da nave. Mas é provável que, no lugar das portas, tenha existido representação iconográfica azulejar, uma consideração difícil de ser confirmada, dada a ausência de documentos.

Figura 114 - Porta lateral inserida após fixação dos azulejos decorativos, lado Epístola



Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 115 - Detalhe sobre porta lateral da capela-mor, lado Epístola.

Fonte: Darlane Senhorinho

A parte inferior da moldura, que se mantém preservada, revela elementos arquiteturais que imitam madeira e desenhos semelhantes a flores. No centro, há uma grande rocaille, ladeada por anjos que a seguram, os quais aparecem como um espelhamento um do outro, já que a face, corpo e

posição surgem de forma praticamente idêntica (Figura 116). Os enquadramentos são similares àqueles identificados nos painéis da nave, com cercadura ponteada, relativamente calma com espaço para a figuração.

Figura 116 - Pormenor da parte inferior da moldura da cena que representa Elias subindo ao céu num carro de fogo.

Fonte: Darlane Senhorinho

No que diz respeito à cena principal do painel, podemos observar que, em sua representação, existem duas figuras masculinas, duas figuras de animais, morro e plantas. O painel possui uma legenda referida como sendo do livro 4 dos Reis, capítulo 2, versículo 11. Na Vulgata, o livro 4 dos Reis corresponde ao segundo livro dos Reis[86], nas bíblias atuais. Desse modo, a passagem que aparece na legenda é (Reis 2, 11) "Ecce currus igneus et equi ignei diviserunt utrumque et ascendit Helias per turbinem in caelum", que pode assim ser traduzido: "Eis que um carro de fogo e cavalos de fogo os separaram um do outro e Elias subiu ao céu num turbilhão" (Figura 117). Podemos, então, concluir, a partir de todos estes elementos, que se trata da representação de Elias, profeta de Deus, sendo transladado ao céu.

Figura 117 - Legenda que traz a representação bíblica da cena representada

[86] Supostamente escritos por Jeremias, os livros dos Reis se incluem no conjunto dos livros bíblicos considerados históricos. Inicialmente, compunha um único livro como Samuel. Traz a história do povo de Israel, tomando como ponto inicial a morte do rei Davi. Também apresenta um quadro que exerce o ministério dos profetas que escreveram antes do Exílio do povo hebreu.

Fonte: Darlane Senhorinho

Na cena principal, as figuras masculinas aparecem dialogando. A figura sentada no carro está com nimbo e com expressão facial de serenidade e compaixão. Ela olha para a figura que está abaixo, com feição apreensiva e com um dos braços esticados, segurando o tecido que está sendo deixado pela figura do carro. Ambas as figuras são apresentadas com vestimentas semelhantes. Os animais, portando arreios, apresentam as patas frontais inclinadas para cima e as cabeças em movimento, permitindo que um olhe para o outro. (Figura 118)

A cena é representada em azul e branco e, embora seja difícil definirmos suas características formais, lhe atribuímos a qualidade de pictórica. Possui forma fechada, pois apresenta a imagem como uma realidade limitada em si mesma. Observa-se a sobreposição de planos e também uma unidade com um todo articulado, no qual os componentes podem ser claramente identificados e estes falam por si.

Para que possamos compreender a representação de Elias na igreja dos irmãos terceiros e nas Ordens Carmelitanas como um todo, é necessário ter em mente o ciclo de Elias. Salomão fora o último rei que adorava a Iahweh. Casou-se com mulheres estrangeiras, as quais teriam introduzido no povo de Israel adoração a diversos deuses. Após sua morte, os reis subsequentes mantiveram a religião politeísta até que, durante o reinado de Acab, cerca de duzentos anos após a morte de Salomão, surgiu um profeta de Iahweh, que mostrou ao povo de Israel o poder do verdadeiro Deus. Não pretendemos retomar aqui os comentários sobre a vida de Salomão, realizados nas seções em que tratamos da descrição dos painéis azulejares da nave da OTCC.

Figura 118 - Painel azulejar da OTCC – Elias sobe ao céu num carro de fogo.

Fonte: Darlane Senhorinho

Após a morte de Salomão, em 931 a.C., o reino se dividiu em dez tribos no norte, que provocaram uma secessão, que fora agravada por um cisma religioso. Além da influência das frequentes lutas entre os povos e assaltos por parte dos egípcios contra Judá e dos arameus no norte, a situação se agravou com a intervenção dos assírios na região, nos séculos IX e VIII. Em 721 a.C., Judá se declarou vassalo e Samaria foi invadida. Em 587 a.C., se deu a destruição de Jerusalém (Introdução ao Livro dos Reis, Bíblia, 2002, p. 312-313). Fazem parte da história de Elias dois relatos compostos no século IX e um de Eliseu, surgido pouco depois. Ambos integram o ciclo de Elias e Eliseu.

Elias surge nas Sagradas Escrituras durante uma grande seca que assolou Israel no século IX, durante o reinado de Acab (874-853). Esta seca teria vindo como castigo à introdução ao culto a Baal, marcada pela construção de um altar em Samaria, após o casamento de Acab com Jezabel, filha de Etbaal, rei dos sidônios.

> Etbaal era sacerdote de Astarde, que tomou o poder de Tiro, ao mesmo tempo em que Amri em Israel; os dois usurpadores buscaram uma aproximação e selaram sua união com uma aliança de família. As consequências religiosas dessas relações estreitas com os fenícios se desenrolaram durante todo reinado de Acab. (BÍBLIA, 2002, p. 495)

Elias havia dito a Acab que, pela vida de Iahweh, haveria anos de seca em Israel e só voltaria a chover quando ele ordenasse[87]. Após este ocorrido, Deus pediu que Elias fosse para a região de Carit, ao leste do Jordão no Oriente, onde fez milagres. Passado muito tempo, Deus pediu para que Elias voltasse a Israel e procurasse Acab. Ao encontrá-lo, Elias pediu que este reunisse os profetas de Baal e os profetas de Aserá, bem como todo o Israel no Monte Carmelo. Havia estáticos entre os povos vizinhos de Israel, que formavam grandiosos cooptações, como dos profetas de Iahweh. Nesse caso, trata-se dos de Baal e de Tiro que Jezabem chamou a Israel e os sustentava (BÍBLIA, 2002, p. 497 - I Reis 18).

Após Acab chamar ao Carmelo todos de Israel e os profetas, Elias ergueu um altar e dois novilhos foram sacrificados, um para Baal e outro para Iahweh. Em seguida, propôs que os deuses colocassem fogo sobre o altar. Aquele que o fizesse seria o deus verdadeiro. Após horas de tentativa, os profetas de Baal desistiram e Elias, colocando água no entorno do altar, invocou Iahweh, que fez descer fogo sobre o altar. Não se tratava apenas de decidir quem era o senhor da montanha ou o mais poderoso, mas de provar à população quem era o Deus verdadeiro. A palavra de Elias e a aclamação do povo não deixaram dúvidas sobre a legitimidade de Iahweh como Deus verdadeiro. Assim, a fé monoteísta passou a prevalecer sobre Israel. Dessa maneira, ficou provado que os profetas de Baal, aos séquitos estrangeiros de Jezabel, não tinham o que fazer em Israel, onde Iahweh era Deus soberano. Também ficou provado aos israelenses que apenas havia um Deus verdadeiro (Figura 119).

Figura 119 - Elias e os profetas de Baal no Monte Carmelo – Painel azulejar da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Paraíba.

[87] Sobre a história de Elias, sugerimos a leitura do Capítulo II desta Dissertação sobre a formação da Ordem Carmelita.

Fonte: Honor. (2009, p.11)

Após todos esses ocorridos, Elias se refugiou no monte Horeb para que Jezabel não o assassinasse. Durante a viagem até o Horeb, Elias objetivava salvaguardar a Aliança e reestabelecer a pureza da fé, lugar também onde o verdadeiro Deus se revelou a Moisés e onde a Aliança foi ultimada; desta maneira as obras de Moisés e Elias estão ligadas. Desse modo, a obra de Elias se une à de Moisés, relacionados pela teofania[88] no Horeb. Moisés e Elias também estarão na Transfiguração de Cristo (BÍBLIA, 2002, p. 499 - I Reis 19). Estando Elias na gruta, Iahweh lhe disse:

> Vai, retoma teu caminho na direção do deserto de Damasco. Irás ungir Hazael como rei de Aram. Ungirás Jeú, filho de Namsi, como rei de Israel, e ungirás Eliseu, filho de Safat, de Abel-Meúla, como profeta em teu lugar. Quem escapar à espada de hazael Jeú matará, e o que escapar a espada de Jeú, Eliseu matará. Mas pouparei em Israel sete mil homens, todos os joelhos que não se dobrarem diante de Baal e todas as bocas que não o beijarem. (BÍBLIA, 2002, p. 499 – I Reis 19: 15-18)

Partindo Elias então do monte Horeb, encontrou com Eliseu, que trabalhava na terra, e lançou sobre ele seu manto. Então, Eliseu pediu para que pudesse se despedir de seus pais. Feito

[88] Teofania no N.T. (Mt 17: 1-9p)

isso, imolou uma junta de bois e cozinhou a carne, servindo-a logo em seguida às pessoas. Depois, seguiu a Elias como servo (BÍBLIA, 2002, p. 499 - I Reis 19).

Elias é considerado pelos religiosos como inspirador da vida de oração, incentivador da prática da plenitude do amor divino. Com poder em suas orações, constitui-se num exemplo completo. Sua visão no Horeb e, posteriormente, sua aparição no monte Tabor, junto a Moisés, durante a transfiguração de Jesus (MATEUS 17: 1-9; MARCOS 9: 2-8; LUCAS 9: 28-36), é exemplo de intimidade junto a Deus (Figura 120). "O Horeb representa um exercício habitual das virtudes num espírito de graça". A caverna passa a ser entendida como o mistério da sabedoria escondido na alma e quem nela entra terá a mística do saber, bem como intuição profunda. Nela, se manifesta a presença de Deus. Assim, quem quer ver a Deus deveria subir ao monte Hireb, entrar na caverna e estar "dedicado a contemplação, na obscuridade e no mistério mais profundo da sabedoria, fundada sobre uma prática habitual da virtude" (*apud* SPADAFORA, 1972) (Figura 121).

Figura 120 - Transfiguração de Cristo

Fonte: pintura de Francesco Zuccarelli, Kunsthaus Lempertz.
http://vitaefratrumordinispraedicatorum.blogspot.com.br

Figura 121 - Elias no monte Horeb, 1885

Fonte: http://www.grabadoantiguo.com/ficha.php?id=15447

Concentremos agora nossa atenção na passagem representada no painel azulejar da OTCC, "Elias sobe ao céu num carro de fogo". Esta passagem se encontra no segundo livro de Reis, quando este trata já não mais do ciclo de Elias, mas de Eliseu. Aconteceu que Deus arrebatou Elias e Eliseu, num turbilhão partindo de Guilgal. Elias, então, pediu para que Eliseu ficasse, pois Iahweh o havia enviado a Betel. Porém, Eliseu o disse que não o deixaria e foram ambos a Betel. (Figura 122).

Profetas que viviam em Betel foram ao encontro de Eliseu para lhe avisar que Elias seria levado por Iahweh e Eliseu respondeu que já sabia. Elias pediu, então, para Eliseu ficar em Betel, já que Iahweh o levaria até Jericó. Novamente, Eliseu seguiu Elias. Chegando a Jericó, profetas o avisaram que Iahweh levaria a Elias por sobre sua cabeça e, mais uma vez, este afirmou que já sabia. Novamente, Elias pediu para que Eliseu ficasse, pois Iahweh o levaria até o Jordão e, como das outras vezes, partiram os dois juntos.

Figura 122 – detalhe da cena central – Elias sobre ao céu num carro de fogo

Fonte: Darlane Senhorinho

Chegando juntos ao Jordão, Elias enrolou seu manto e bateu sobre a água que se dividiu ao meio. Assim, puderam atravessar o rio sem que se molhassem. Elias, então, disse a Eliseu que pedisse o que queria que fizesse por ele antes que arrebatado. Eliseu respondeu: ““ Que me seja dada uma dupla porção do teu espirito!” Elias respondeu: “Pedes uma coisa difícil: todavia, se me vires ao ser arrebatado da tua presença, isso te será concedido; caso contrário, isso não te será dado”” (BÍBLIA, 2002, p. 508 – II Reis 2: 9-10). E, no momento em que andavam e conversavam, Elias foi separado de Eliseu por um carro de fogo conduzido por cavalos de fogo. Enquanto Elias subia num turbilhão, Eliseu, perplexo, gritava “Meu pai! Carro e Cavalaria de Israel!”. Depois, rasgou suas vestes, tomou o manto de Elias que havia caído e voltou à margem do Jordão (BÍBLIA, 2002, p. 508 – II Reis 2).

Era costume da época que o filho mais velho recebesse parte dupla da herança paterna. Eliseu quis ser reconhecido, então, como principal, herdeiro espiritual de Elias. No entanto, o pedido de Eliseu é difícil para Elias, pois o espirito profético não se transmite, este vem de Deus e é Deus que concede a Eliseu o que os homens não podem ver. O que acabamos de expor delineia o contexto histórico e religioso nos qual se desenvolve a história de Elias.

Observando a cena representada no painel azulejar da OTCC e os relatos bíblicos, percebemos algumas divergências: o manto de Elias nos relatos bíblicos é deixado cai no chão para que Eliseu o apanhe. Já no painel azulejar, Elias é visto soltando o manto, ao mesmo tempo em que

este é apanhado por Eliseu. Na bíblia, eles estão atravessando o Jordão, quando Elias é transladado, e, na cena, estão à margem do rio.

Elias e Eliseu são apresentados com hábitos de religiosos carmelitas (Figura 123). Elias apresenta as características habituais: ancião, barbas brancas, calvo e está com nimbo, representando sua santidade. Eliseu também é apresentado com barba, relativamente calvo (apenas no centro da cabeça), mas sem dispor de nimbo. Eliseu, de joelhos diante da carruagem, recebe o manto deixado por Elias. O carro é representado apenas por uma roda, atributo comum nas representações da ascensão eliana, juntamente com a espada flamígera. O fogo brota do carro, junto aos pés do profeta e sobre os cavalos. A disposição altiva dos cavalos, com as patas dianteiras elevadas, transmite a ideia de movimento. As nuvens indicam que a cena acontece já no ar. Toda a composição é espetacular. A arte barroca emite movimento pujante, na qual nenhum elemento fica em posição estática. Percebemos isto observando as nuvens que se abrem.

Figura 123 - Detalhe para vestimentas dos religiosos carmelitas Elias e Eliseu

Fonte: Darlane Senhorinho

Na Antiguidade, comumente eram utilizadas alegorias para personificar elementos não inseridos na representação. No caso das representações da ascensão de Elias, convencionou-se o emprego de uma divindade fluvial clássica para personificar o rio Jordão, ambiente com o qual sua

transladação se relaciona. Existem numerosas representações com esta temática na arte paleocristã, que recorrem a símbolos da arte romana (Figura 124).

Figura 124 - Ascensão do Profeta Elias, finais do século IV (390-400)

Fonte: http://www.eacfacfil.net/?cat=74&paged=3

Nesta última imagem, observamos, no nicho na direita, com arco de volta perfeita, Eliseu já segurando o manto de Elias, que está de pé no carro puxado por quatro cavalos. As vestimentas possuem características romanas. Notamos uma figura masculina deitada, com uma das mãos erguidas e outro braço apoiado sobre um cântaro do qual jorra água. Esta figura é uma alegoria do rio Jordão, pois, como visto, foi em suas margens que Elias foi transladado. Ainda nesta representação, temos a mão de Deus entregando as tábuas da lei a Moisés.

Elias e Eliseu estão dentre os principais personagens do A.T., como grandes profetas, título conferido ao próprio Samuel. Os Evangelhos relacionam a vida de Elias com o ministério de João Batista, que seu pai Zacarias, pelo anjo do Senhor, na época de sua concepção, embora este fato tenha sido negado. Posteriormente, Jesus relaciona João Batista com Elias, assim como Jesus também foi relacionado a Elias[89]. As representações de Elias e João Batista se aproximam pelo fato

[89] Ver: Mt 17: 10-13; Mc 9: 11-13

de ambos terem vivido uma vida eremítica e serem antecessores de Cristo[90]. Segundo a Legenda Áurea (2003),

> João é chamado de Elias devido ao lugar em que ambos moraram, o deserto; devido à parca alimentação que consumiam; devido à grosseira indumentária que ambos usavam; devido ao ministério, pois ambos foram precursores, Elias do Juiz, João do Salvador; devido ao zelo, pois as palavras dos dois queimavam como tocha ardente. (VARAZZE, 2003, p. 485)

De acordo com Spadafora (1972), Elias inspira a vida eremítica e também é considerado como um percursor da vida monástica, não em seu sentido estrito. São Nilo de Ancira comenta que Elias teria sido o iniciador da vida ascética. A vida monástica tem como ideal a pureza de coração. Ao tratar do arrebatamento de Elias, São Gregório Magno e São Nilo a percebem como a recompensa de sua pureza, devendo ser entendida no sentido da pureza monástica "apátheia". Elias amava os segredos da solidão e os segredos e a pureza de coração. Realizou o ideal de um monge e se uniu intimamente a Deus através do silêncio da solidão. Encontramos, assim, na vida de Elias, os principais exercícios atléticos do eremita, no caso, solidão, jejum e oração.

A história de Elias traz a história também da salvação. A ingratidão do povo eleito por Deus e a ruina do reino de Israel e de Judá aparentam trazer o fracasso do plano de Deus, porém, para salvaguardar o futuro há um grupo de fiéis que não se curvou diante de Baal, grupo que guarda a Aliança. As disposições divinas se mostram na descendência de Davi, que, desde sua ascendência com Abraão, recebeu as promessas de Deus.

Durante sua vida de solidão no Carmelo, Elias influenciou muitos que decidiram seguir a mesma vida de exclusão, devoção, servidão e oração a Deus, buscando uma plenitude de vida para alcançar a salvação. Elias por sua história de vida é considerado pelos carmelitas o fundador, patrono da Ordem do Carmelo, uma vez que os princípios da Ordem e sua fundação se iniciaram no Monte Carmelo com os eremíticos.

Elias tem grande representatividade e significado no contexto das Ordens Carmelitanas, pois, além de ter vivido uma vida de solidão dedicada a Deus, achou graça diante de Deus que o transladou para que habitasse no céu. Na sociedade cachoeirana do século XVIII, essas imagens traziam grande significado para os fieis, pois Elias vive a história da salvação, possibilitando que os fiéis, inspirados pela vida religiosa de Elias, se mantivessem nos preceitos da Igreja.

5.3.2. Virgem da Misericórdia

[90] Talvez pelo fato da similitude hagiográfica de João Batista, este também seja reverenciado pela Ordem Carmelitana como um dos seus.

O painel azulejar identificado como “Virgem da Misericórdia” está localizado na capela-mor do lado do Evangelho (Figura 106). Devemos ressaltar que a iconografia mariana é diversificada, assim como a de seus atributos. Para cada representação com temática diferenciada, há atributos díspares, o que nos auxilia a diferenciá-las e localizá-las no tempo e espaço histórico-religioso, ou mesmo identificar sua simbologia.

A moldura da cena que ora analisamos é uma repetição do padrão utilizado no painel abordado anteriormente (Figura 118), porém, na presente obra, podemos observar melhor sua lateral junto à porta, pois se manteve intacta. Desse modo, vemos elementos arquitetônicos, volutas, flores, rocaille e anjo. Diferentemente da imagem analisada há pouco, identificamos, sobre a porta, um medalhão com flores. Nesta porta lateral (lado Evangelho), todos os azulejos estão fora de ordem, não sendo possível a identificação do que ali estava representado (Figura 125). Observando a imagem abaixo, percebemos a moldura lateral do painel e o truncamento das peças sobre a porta.

Figura 125 - Porta lateral inserida após fixação dos azulejos decorativos, lado Evangelho

Fonte: Darlane Senhorinho

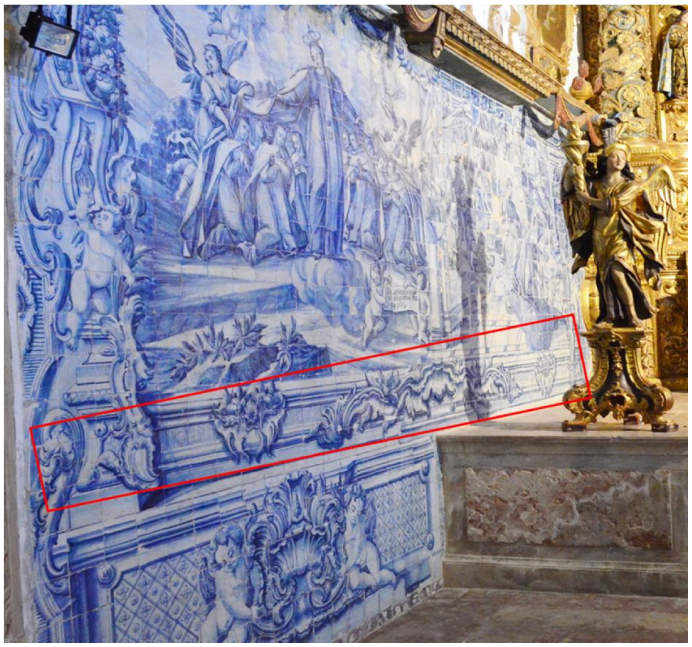
Na parte inferior da moldura, verifica-se a repetição dos mesmos elementos encontrados nos demais painéis da capela-mor (Figura 126).

Figura 126 - Pormenor da parte inferior da moldura da cena que representa a Virgem da Misericórdia

Fonte: Darlane Senhorinho

Observamos que, em ambos os lados da capela-mor, os painéis laterais possui uma única cercadura, com detalhes arquitetônicos e rocailles, na imagem abaixo podemos percebê-lo (Figura 127).

Figura 127 – Capela-mor lado do Evangelho, detalhe para cercadura dos painéis



Fonte: Darlane Senhorinho

A respeito da cena representada no painel azulejar da capela-mor, verifica-se a existência de nove figuras aladas, das quais seis estão de corpo inteiro, duas com vestes segurando o manto da figura central, duas dispostas próximas à legenda que dá significado a cena e outras duas, de corpo

inteiro, localizadas em meio às nuvens, que pairam sobre as figuras humanas. Estas, a propósito, formam um grupo de treze: seis figuras femininas de um lado e sete figuras masculinas de outro lado. Entre as figuras masculinas e femininas, está a figura central da cena, também feminina (Figura 128).

Figura 128 – Painel azulejar da OTCC – Virgem da Misericórdia

Fonte: Darlane Senhorinho

Na cena representada, observamos que há uma figura central e sua capa abriga dois grupos. O grupo da esquerda é o feminino e o grupo da direita é o masculino, com vestes relativamente semelhantes, mas que se distinguem, no caso das femininas, pelo uso do véu. As figuras apresentam

feições de serenidade e também de apreensão. A figura central, disposta no primeiro plano, usa veste semelhante, porém, sem a presença do véu. Sobre sua cabeça, está uma coroa e o nimbo do qual se expandem raios de luz. Com os braços abertos e feição serena, sustenta seu manto. Está descalça com nuvens sob seus pés, parecendo flutuar no ar. Apresenta cabelo cumprido, preso por trás, mas o cumprimento está sobre seu manto indo até a altura de suas mãos.

Em sua veste, observamos um escudo. As figuras aladas que seguram seu manto, a julgar pelas formas anatômicas e pelos cabelos, bem como por suas feições, parecem distinguir-se em gênero: a figura alada que se situa sobre o grupo feminino aparenta feições femininas e a que está sobre o grupo masculino mostra feições masculinas. Ao fundo das figuras, ao lado esquerdo, observamos arbustos e parte de um monte. À frente, existem algumas pedras com pequenas plantas. A imagem possui profundidade, pois é visível a sobreposição de planos, caracteristicamente pictórica como a arte barroca do século XVIII, com forma fechada, o que lhe assegura a ideia de unidade.

A partir de nossos conhecimentos sobre a história da Ordem iniciada no Monte Carmelo, a observação pictórica do painel azulejar, bem como a disposição figurativa e a legenda que esta traz afirmamos ser esta a representação da Virgem da Misericórdia, com seu manto aberto. Trata-se de uma representação que segue a tradicional iconografia deste tema mariano, no qual a Virgem abre seus braços para abrigar os frades e freiras carmelitas, que permanecem sob a proteção de seu manto.

A legenda do painel, que se figura em forma de filactéria, segurada por dois anjinhos, traz a passagem bíblica que norteia a cena em questão. A passagem é retirada do livro de Provérbios 31: 21, a mesma passagem que norteia o painel truncado ao lado, que possivelmente traz a Virgem Maria como boa dona de casa (Figura 108). Porém, no presente painel, a passagem se apresenta de forma mais completa. “Lameth non timebit domus suae a frigoribus nivis omnes domestice eius vestiti duplicibus”, que atualmente se apresenta “Lamed: se neva, não teme pela casa, porque todos os criados vestem roupas forradas”. Em suma, a passagem trata da observância da perfeita dona de casa (Figura 129).

Figura 129 - Legenda que traz a referência bíblica da cena representada

Fonte: Darlane Senhorinho

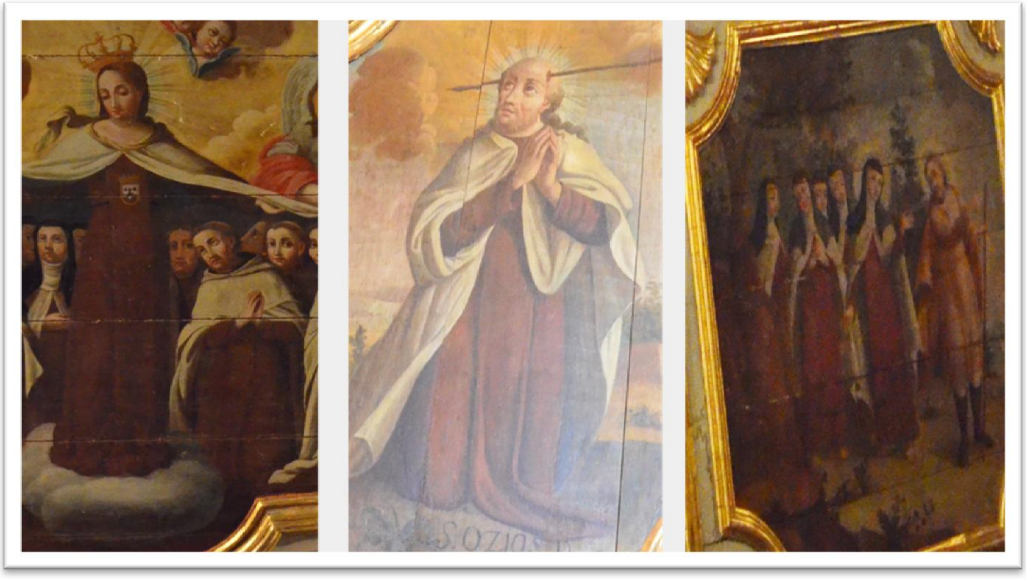
Sabemos que a figura central é a Virgem do Carmo pela coroa e pelo uso do hábito carmelita, este reconhecido pelo escudo da Ordem disposto na parte central de sua veste. Os grupos que se encontram de joelhos, com as mãos unidas, em sinal de oração, sob o manto da Virgem, são religiosos da Ordem do Carmo, pois todos estão com indumentária carmelitana. Do lado esquerdo, estão organizadas as carmelitas e, do lado direito, os carmelitas, ordens segunda e primeira do Carmo, respectivamente. A iconografia da coroação de Maria sugere que esta ocorre após a Ascenção da Virgem. Serve como atributo das virtudes de Maria em sua vida terrena, sendo considerada rainha.

Sobre a indumentária carmelitana, originalmente usavam hábito pardo com a capa branca, seguindo a tradição da cor do manto de Elias. Quando a Palestina foi invadida por Omar, no século VII[91], os infiéis passaram a reclamar da cor do hábito dos carmelitas, pois era semelhante a que usavam. Isso levou a proibição do uso da cor parda e a adoção de outra composição, listras brancas e pardas, que permaneceu até 1286, quando o papa Honório IV reestabeleceu as cores primitivas por bula. Também é deste período o uso do capelo murça ou branca. No entanto, em 1473, o papa Sixto V determinava através de uma bula que os hábitos fossem pretos de lã tinta, assim permanecendo até o capítulo geral da Ordem, que aconteceu em Roma, em 1620, quando, então, retomou a cor parda (COSTA, 1976, p. 33).

[91] Omar ibn al-Khattab ou Umar ibn al-Khattab, conhecido em português simplesmente como Omar ou Umar, foi o segundo dos califas muçulmanos (634-644), o mais poderoso dos califas bem guiados e um dos mais poderosos e influentes governantes muçulmanos. Sucesso do califado de Abu Bakr (632-634), que tentaram conquistar a Palestina com o envio de várias expedições. Abu Bakr faleceu sem assistir ao sucesso destas tentativas, que seriam concretizadas durante o califado de Omar. Após a derrota dos bizantinos na Batalha de Yarmuk, a 20 de agosto de 636, toda a Palestina, como exceção de Jerusalém e de Cesareia, caiu em mãos árabes (as localidades não conquistadas em 636 renderam-se aos árabes em 638 e 640, respectivamente). Omar dividiu a Palestina em duas regiões administrativas, a Jordânia (Al-Urdunn) e a Palestina (Filastin). A primeira incluía a Galileia e Acre. A Palestina era a região a sul do planalto de Esdraelon, tendo como capital primeiro Lida e, depois de 716, Ramallah. Em Jerusalém, Omar visitou a área do Monte do Templo, onde ordenou a construção da Mesquita de Al-Aqsa. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Omar. Acesso em: 23 abr. 2014.

Os carmelitas portugueses e, por conseguinte, os brasileiros também usavam os hábitos pretos com capa e murça branca, seguindo a recomendação do capitulo geral ocorrido em Montpellier, em 1287, aprovada por Sixto IV, na bula *Ad hoc divina miseratio*. Mais tarde, quando os carmelitas chegaram a Pernambuco, o habito tradicional foi substituído pelo hábito de cor parda ou castanha, introduzido pelos religiosos estrangeiros e, sobretudo, pelos restauradores da Ordem (COSTA, 1976, p. 34) (Figura 130).

Figura 130 – Indumentária de santos e religiosos carmelitas representados na OTCC



Fonte: Darlane Senhorinho

Observamos que, na OTCC, todas as representações de santos e religiosos carmelitanos se caracterizam pela indumentária proposta pelos reformadores, com hábito castanho e capa branca e murça preta. Não podemos afirmar as cores dos hábitos nos painéis azulejares, já que o cromatismo destes impede qualquer consideração nesse sentido, mas notadamente estes seguem o padrão utilizado pela Ordem.

Sobre o escudo representado na veste da Virgem, verificamos que este não é o único que é representado na OTCC, na fachada principal da igreja sobre a portada observamos um escudo da Ordem dos Carmelitas Calçados, também presente em algumas representações pictóricas, dando destaque para a Ordem a que pertencem e/ou representam (Figura 131). Vislumbramos, sobre a túnica da Virgem da Misericórdia, o escudo da Ordem, disposto à maneira de escapulário, formado por uma cruz ladeada por duas estrelas, cuja base se alarga, de modo triangular, compondo um monte. O escudo é sobrepujado por uma coroa (Figura 132).

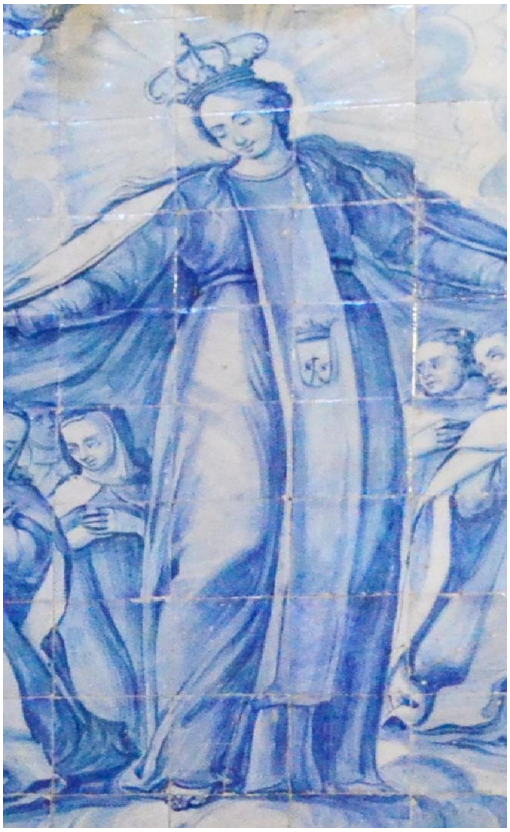
O escudo carmelita com armas, adotado em período desconhecido, já era utilizado durante a Idade Média. Com forma oval, no qual, ao fundo, observamos um monte, aludindo ao monte Carmelo, local de origem da ordem. No meio do monte, há uma estrela que faz referência ao patriarca Elias, tido como instituidor da vida pura e da observância. Também sobre o monte, consta uma área branca que representa a nuvem na qual o Santo patriarca viu subir do mar. Nesta nuvem, Deus revelou a Conceição, bem como todos os seus mistérios.

Figura 131 – Escudo dos Carmelitas Calçados sobre portada da OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

Acima deste campo, existem duas estrelas que significam a natureza divina e humana de Cristo. Sobre o escudo, tem uma coroa imperial com 12 estrelas, representando a Senhora Rainha do mundo, sendo também da Ordem Carmelitana. Da coroa, sobressai o braço direito de Elias, patriarca, com uma flamejante espada de fogo, representando o zelo com o qual defendeu a honra de Deus. Assim é caracterizado o brasão dos carmelitas calçados. O brasão dos carmelitas descalços, por sua vez, utiliza do mesmo, porém, com uma cruz latina sobreposta ao escudo (ÂNGELO, *apud* COSTA, 1976, p. 34-35) (Figura 133).

Figura 132 - Virgem da Misericórdia, pormenor com destaque para indumentária coroa e escudo



Fonte: Darlane Senhorinho

Figura 133 - Escudos da Ordem dos Carmelitas Calçados e da Ordem dos Carmelitas Descalços

Escudo Carmelitas Calçados

Escudo Carmelitas Descalços

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_do_Carmo

Outro elemento histórico da vida carmelita é a convicção entre os Carmelitas de que a sua Ordem é pertencente a Madona. Faz-se alusão que, na colmeia formada pelos eremitas junto à fonte

de Elias, no Carmelo, não falta a Rainha. Durante o século XII, havia uma pequena igreja dedicada a Madona, onde os eremitas carmelitas se encontravam e, em 1263, o papa Urbano IV chamou Maria de padroeira da Ordem. A união dos carmelitas junto à igreja dedicada a Virgem Santíssima tem um sentido muito particular, pois, durante a Idade Média, quem pertencia a uma ordem religiosa ou simplesmente estava ligado a uma igreja também pertencia a um santo titular. Em sentido estritamente feudal, o titular era o patrão ao qual o clero servia e se colocava sob sua proteção.

Para os carmelitas que, diferentemente de outras ordens religiosas, como Franciscanos e Dominicanos, não possuíam um fundador, estar a serviço de uma igreja dedicada a Madona significava ser de Maria e receber dela a proteção divina contra todos os perigos. Esta consagração mariana foi vivida no princípio de sua formação na única casa do Monte Carmelo, mas, quando estes começaram a se espalhar pelo mundo, dedicaram suas igrejas a Maria, com as suas várias representações. Porém, deram destaque para a Anunciação que está representando a origem de todo privilegio mariano, já que foi através de Cristo que se tornou mãe e Senhora do Lugar, da Terra Santa e do Carmelo em particular. Desse modo, Maria se tornou titular da Ordem Carmelita, pois, sob sua proteção, os carmelitas eremitas viviam no Carmelo e continuaram sua devoção, quando aumentaram e se esparralharam pelo mundo afora.

> Como, depois da Paixão do Senhor, os Santos Apóstolos, e principalmente S. João Evangelista (ao qual tinha Cristo na Cruz encomendado a Senhora), expulsos pelos judeus, passaram à conversão do gentilismo, a Senhora se retirou à sua casa, que tinha em Nazaré, de onde continuamente visitava o Carmelo. Aos religiosos familiarmente falava, e mutuamente com a Senhora sentiam os Carmelitas as opressões, que faziam aos cristãos os inimigos da Fé; e este era o alívio da Senhora naquele tempo. Finalmente, estando já próxima ao seu trânsito os chamou, e, entre eles, deu a seu amado Filho o Espírito. Assistiram à sua sepultura; e voltando-se para o Carmelo com suma desconsolação e tristeza, puseram em execução o erigir-lhe uma Igreja, a que deram o título e nome da Senhora, invocando-a por Maria, para ali se ajuntarem, como em casa de Senhora, e esta era única consolação que tinham. Viam a sua casa, pois não podiam ver a Senhora. E, deste lugar, ficaram sendo chamados *Irmãos da Senhora do Carmo*. E, assim, se dizem em qualquer parte do mundo, onde são conhecidos, de onde se derivou que Sumos Pontífices em suas Bulas assim os apelidem e alguns deles concedessem indulgências aos que com este título os nomearam. (ÂNGELO, *apud* COSTA, 1976, p. 35) [92]

A imagem em análise também revela que a Virgem é o ponto central e a cena retratada se distingue em dois planos: o celestial, onde imperam os bens espirituais, e o plano terrestre, no qual estão os bens temporais. Traçando uma linha horizontal, vemos que a parte superior é a divina e, a inferior, é a humana.

[92] Costa retirou citação da obra do P. Fr. Estêvão de Santo Ângelo, Lucerna da Verdade de novo acesa no tempo do Carmelo, impressa em 1750, em Lisboa.

A virgem que ascende ao céu não toca o chão. Está sobre nuvens que a sustenta no ar, porém, seu manto toca o chão. Os seus braços levantados seguram seu manto e os anjos que o seguram parece estar levantando-o para mostrar os religiosos que estão sob proteção e misericórdia da Virgem, que se tornou Senhora da Ordem (Figuras 134 e 135).

No plano celestial, está a Virgem e os anjos, assim como as cabeças dos irmãos carmelitas sob proteção divina. No plano terrestre, estão os corpos dos irmãos e ainda os anjinhos que seguram a filactéria. É impossível identificar os religiosos dispostos sob o manto da Virgem da Misericórdia, pois não apresentam atributos ou outros elementos de identificação.

Sobre a iconografia da Virgem da Misericórdia, que segura o grande manto, existem várias representações, como "a Virgem que sob seu manto abriga diversas populações, ordens religiosas, confrarias e marinheiros". Devoção que teria iniciado no oriente antigo, cultuada durante a Idade Média, foi incorporada a iconografia de Nossa Senhora do Carmo (ORAZEM, 2009, p. 117) (Figura 136).

Figura 134 – Plano celestial

Figura 135 - Plano terrestre

Figura 136 - Virgem da Misericórdia, com santos, religiosos, reis, representantes de ordens religiosas e povos díspares

Fonte: http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2013/01/acerca-da-fons-vitae-da-misericordia-do.html

Existe ainda outra iconografia, no âmbito da OTCC, que se apropria da Virgem com o grande manto, costumeiramente intitulada de Nossa Senhora Protetora. A iconografia da Virgem Protetora fora disseminada na Espanha, Portugal e, por conseguinte, no Brasil do Período Colonial, fazendo parte da iconografia mariana (Figura 137).

Figura 137 – Nossa Senhora Protetora – painel central sob o forro do coro OTCC

Fonte: Darlane Senhorinho

Na Virgem representada neste outro trabalho, encontramos semelhanças notáveis com a retratação da Virgem da Misericórdia, presente no painel do qual nos ocupamos. Aliás, à primeira vista, é quase impossível diferenciar as temáticas, justamente porque inexistem atributos ou personificações capazes de auxiliar a distinção, o que abre espaço para a dualidade na interpretação.

Cremos que, no painel azulejar, está representada a Virgem da Misericórdia, seguindo a tradição iconográfica, que sob seu manto abriga e protege os carmelitas.

Segundo Carvalho (2007), entende-se como misericórdia a "virtude moral que desperta compaixão pelo próximo e procura minimizar a sua miséria"[93]. De origem latina, a misericórdia é a capacidade que um ser tem de se compadecer e ser solidário com os que estão à sua volta. É ter compaixão pelos que necessitam e ser solidário com os que ajudam. Desse modo, as obras de misericórdia são associadas ao Juízo Final, bem como à Paixão de Cristo, assim as obras são atos efetivos para a redenção de cada individuo. Esta ideia se confirma no Livro de Mateus, capítulo 25, no qual as obras surgem como um programa ideológico a ser cumprido. Também possui relação com o dia do Juízo e com a Salvação. "Pois tive fome e me destes de comer. Tive sede e me destes de beber. Era forasteiro e me acolhestes. Estive nu e me vestiste, doente e me visitastes, preso e viestes ver-me" (BÍBLIA, Mateus 25: 35-36).

Os homens são julgados de acordo as suas obras de misericórdia e não segundo suas ações excepcionais. Assim, a Virgem da Misericórdia traz as representações das boas obras das quais praticava, temática que está relacionada à Salvação. Criou-se também a correlação entre a misericórdia exercida pelo homem e a exercida por Deus. Essa perspectiva da prática das boas obras foi acentuada no Concílio de Trento, que colocou as obras no centro da Salvação.

Maria, para os carmelitas, é fonte de inspiração no estilo de vida, na fé, na esperança e na caridade e, tal como Elias, faz parte da história da Salvação. Assim, o Carmo quer ser evangelicamente irmão no meio dos seus irmãos, em especial, dos humildes e pobres, de modo a olhar para Deus no caminho da humanidade.

Maria escutava a Deus e fazia sua vontade, sem pedir nada em troca. Também escutava aos homens e orava por estes. Ela traçou seu caminho de peregrinação, sendo discípulo de Cristo, refletindo todas as virtudes. Além disso, encarnou as bem-aventuranças evangélicas que Cristo aclamou.

[93] Definição próxima de Santo Agostinho consonante por São Tomás de Aquino.

CONCLUSÃO

Observamos que a azulejaria teve sua origem no Oriente, mas foi na Europa, mais precisamente, em Portugal que ganhou destaque e desenvolvimento técnico, assumindo a função decorativa. Tornou-se também um item barato para os que possuíam menos recursos para ornar os ambientes, fossem estes sagrados ou profanos. A colônia brasileira, tendo Portugal como sua metrópole, herdou o gosto pelos azulejos, ambientando, assim, a realização de grandes encomendas para as oficinas lisboetas. Como vimos, nem sempre as encomendas estavam de acordo com o estilo decorativo vigente no momento da efetuação dos pedidos. Além disso, a maioria dessas encomendas de ladrilhos estava voltada para o litoral da colônia, pois, devido à fragilidade das peças, o transporte por terra dificultava o acesso ao interior.

Observamos que a arte azulejar não possui apenas função ornamental, podendo desempenhar um papel pedagógico, veiculando mensagens religiosas, filosóficas ou de outra natureza. A arte busca transmitir ao observador uma mensagem, carregada de significados e simbologia. E esta mensagem não se encontra presa à sua moldura ou ao espaço em que está posta. Pelo contrário, ela se relaciona com toda uma sociedade, crença, conceitos filosóficos, religião que estão inseridos num tempo e espaço. Assim, a arte se tornou importante instrumento de edificação no Império Português, como um meio pedagógico de ensinar aos pagãos a fé católica, bem como seus preceitos e dogmas.

Reafirmamos aqui que a Ordem religiosa dos carmelitas surgiu durante a Idade Média que, com os movimentos das Cruzadas, ganhou mais adeptos e também teve evidência para a sociedade e, sobretudo, para a Igreja. Tendo como modelo a vida da Virgem Maria, a quem a Ordem é dedicada, e de Elias, considerado Patrono da Ordem e um dos primeiros eremitas a viver no Monte Carmelo. Porém, a Ordem teve maior visibilidade durante a Idade Moderna, quando já se encontrava organizada e disseminada por toda a Europa e seus princípios firmados na América Portuguesa, a partir das conquistas do Império Ultramarino Português, e na América Espanhola, pelas conquistas da Espanha.

A partir das discussões apresentadas, autenticamos que a espiritualidade carmelitana teve seu princípio no Monte Carmelo, tendo como modelo a vida eremítica, de solidão, oração, misantropia, silêncio e servidão a Deus. Seus modelos espirituais principais foram Elias, que viveu no Carmelo, a Virgem Maria, que se dedicou integralmente à vida religiosa, e o próprio filho de Deus, que também foi discípulo, seguidor dos preceitos e das vontades de Deus. Elias e Maria formam a base da espiritualidade carmelitana, porém, durante o século XVI, com as reformas empreendidas por Teresa de Jesus e João da Cruz, a Ordem se dividiu em calçados e descalços, tornando-se santos da Ordem, fazendo parte também da espiritualidade moderna da Ordem.

Na colônia brasileira, a Ordem Carmelita desembarcou em Olinda-PE, em 1580, tendo sua primeira fundação na mesma cidade, em 1588. Pouco tempo depois, já tendo chegado à Bahia e ao Rio de Janeiro, Goiânia e Paraíba. A expansão da Ordem na Bahia começou em 1686, ano em que chegaram à Vila de Cachoeira, ganhando a simpatia do Capitão João Rodrigues Adorno, dono de grande quantidade de terra, e que doou para a Ordem um terreno para sua construção. Cachoeira, no Período Colonial, possuía uma grande visibilidade no cenário politico e econômico da Capitania da Bahia, favorecendo, assim, a instalação de diversas Ordens religiosas em seus dom. Se no ano de 1691, já se estabelecendo Ordem Terceira do Carmo e, para construção de sua capela, também recebeu doação de um terreno do Capitão.

A construção da capela dos irmãos terceiros perdurou por quase todo o século XVIII e grande parte da sua ornamentação se deu já na segunda metade do século. Porém, não há documentos que comprovem quais artistas as teriam produzido. Existem suposições, no entanto, até o momento não houve confirmação de nenhum. Sobre a excelente azulejaria, inserida na capela, também não existem documentos esclarecendo os processos de encomenda, o que dificultou a realização de algumas leituras e interpretações dos painéis truncados, localizados na capela-mor.

A capela traz uma iconografia histórica da Ordem Carmelitana e de seus santos, sobretudo, da vida de Santa Teresa e São João da Cruz, pois teve como base o modelo de santidade teresiano, que advém dos carmelitas descalços. Mas sua capela é dedicada à Virgem Maria.

Observamos também que o plano iconográfico e arquitetônico segue os modelos e regras instituídos pelo Concílio de Trento e pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, os quais estabeleciam os preceitos para a representação de seus santos, sobretudo, de Cristo e da Virgem Maria, para que não houvesse falta de decoro. Assim, toda a composição da iconografia da capela está baseada nos preceitos estabelecidos pela Igreja.

Com o estudo aqui apresentado, objetivou evidenciar as representações iconográficas dos painéis azulejares da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, construída durante o século XVIII. Para as análises iconográficas realizadas, utilizamos o método desenvolvido por Erwin Panofsky, que distingue a análise da obra de arte em três níveis. Apresentamos uma discursão acerca do estudo da iconografia, a partir das imagens, gestos, códigos, suas definições, bem como história e as suas aplicações no campo da História da Arte.

A descrição iconográfica foi feita com base na Bíblia de Jerusalém, que traz a descrição da cena representada, bem como os fatos históricos aos quais se vinculam. Sobre os painéis azulejares na capela-mor, tivemos um avanço em relação àqueles próximos ao altar-mor, os quais possuem quase que a totalidade de seus ladrilhos truncados, salvo parte da legenda que traz o fundamento bíblico das cenas que ali estariam representadas. Observamos que o painel azulejar do lado do

Evangelho traz o mesmo fundamento que o painel ao lado que traz a representação da Virgem da Misericórdia, que tratam da Virgem como boa dona de casa, que protege os seus. Já o painel do lado do Evangelho traz um discurso acerca da sabedoria, porém, não podemos situar o que ali estaria representado, pois a desordem das peças torna quase impossível a interpretação da temática.

Sobre os painéis que analisamos iconograficamente, percebemos fazer parte da história da Ordem dos Carmelitas, sendo a Virgem da Misericórdia e a Trasladação de Elias. Ambos os santos que fazem parte dos preceitos da observância da Ordem, a Madona e o Patrono, que ganham lugar de destaque dentro da capela, trazendo uma mensagem de proteção, oração, servidão, fidelidade, discipulado e de humildade. Passando a mensagem aos irmãos terceiros, bem como a toda a sociedade cachoeirana de benevolência, caridade, doação, interação e integração destes, que estão sendo representados para os fiéis. Ambas as representações também estão diretamente ligadas à História da Salvação: as boas obras fazem parte do caminho a ser trilhado em direção à salvação, mostrando, assim, Maria e Elias como exemplos de vida a ser seguidos para alcançar a salvação divina.

Embora a capela dos irmãos terceiros cachoeiranos tenha recebido suas artes em períodos diferentes (o que significa que os estilos artísticos são divergentes), o templo apresenta uma harmonia em sua composição, deixando o espectador encantado com tamanha beleza e riqueza ornamental. Também apresenta uma unidade enquanto mensagem carmelitana, não tendo nada dissociado, sua escultura, pintura, talha e azulejos, porém, nos falta uma coesão no todo por não poder interpretar os painéis truncados. Contudo, novos estudos podem ajudar com novos documentos.

PERSPECTIVAS

Sobre o trabalho aqui desenvolvido, buscamos sanar algumas lacunas historiográficas acerca das representações iconográficas bíblicas/históricas dos painéis azulejares da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Porém, algumas lacunas ficaram em evidência, podendo ser solucionadas em trabalhos posteriores, em virtude da escassez de documentos.

Sobre os autores dos painéis azulejares, não podemos fazer afirmações. No texto, foram levantadas algumas suposições, mas a certeza apenas virá com a descoberta de novos documentos. Talvez, um trabalho de investigação minuciosa em arquivos brasileiros e de Portugal, nas oficinas que produziam para a colônia brasileira, no século XVIII, pode nos revelar seus autores, bem como nos indicar seus contratos para sabermos sobre os valores pagos e, até mesmo, as exigências impostas pelos irmãos terceiros de Cachoeira. Sabemos, através do prior da Ordem, que muitos documentos foram queimados. Possivelmente, os documentos acerca da azulejaria da Ordem já não mais existam, mas podem existir ainda cópias destes em arquivos portugueses, uma vez que as oficinas que produziam para o Brasil colônia eram em sua maioria de Lisboa.

Não conseguimos saber como que era a cena representada nos painéis centrais das laterais da nave, mesmo tendo conhecimento da temática ali tratada. Também não descobrimos a localização das peças dali retiradas para a inserção dos púlpitos. Um estudo aprofundado, sobretudo, de gravuras recorrentes do período, pode ser útil para a descoberta das cenas ali antes contidas.

Porém, nosso maior lamento é não poder informar a cena representada nos painéis azulejares da capela-mor que estão truncados, deixando, assim, a sociedade cachoeirana e os irmãos terceiros sem o conhecimento desse aspecto fundamental da caracterização do templo local. A incompletude desse empreendimento também tem efeitos negativos sobre o tratamento dos painéis, já que deixa de dar suporte às próximas restaurações e intervenções dirigidas ao espaço.

A capela dos irmãos terceiros de Cachoeira é uma caixinha de joias, com sua simplicidade externa e sua grandiosidade interna, na qual a talha dourada, em contraste com o azul dos azulejos, encanta o observador. Também é uma obra de grande importância para a História da Arte Colonial, já que favorece a continuidade dos estudos da azulejaria como um "elo de um intricado sistema comunicativo".

FONTES PRIMÁRIAS

Fontes Imagéticas:

- Painéis de azulejo situados na igreja da Ordem Primeira do Carmo de Cachoeira.

- Painéis de azulejo situados na igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.

Fontes Impressas:

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Jerusalém:** antigo e novo testamento. Coordenação: GORGULHO, Gilberto S.; STORNIOLO, Ivo. & ANDERSON, Ana Flora. São Paulo, PAULUS, 2002.

CALDERON, Valentin. **O Convento e a Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira**. Salvador: UFBA, 1976. 125p.

VIDE, D. Sebastião Mosteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo, Typographia de Antônio Louzada Antunes, 1853

IPAC-BA: **Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia; monumentos e sítios do Recôncavo**, II parte. 2ª Ed. Salvador, 1997.

PORTUGAL. Concílio (1864). **Concílio de Trento**. Sessão XXV, Lisboa: Tomo II. Lisboa, na Typographia Rollandiana. 1864.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de. Campanários em destaque sobre o casario no Brasil colonial. In: **As metamorfoses do azul**. Org. Ars Latina; Paris, Ars Latina,1995: p. 87-109.

ALDAZABAL, Jose. **Gestos y símbolos**. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 1997.

ARAUJO, Maria das Graças S. Aires. **Decadência e restauração da ordem Carmelita em Pernambuco (1759-1923).** Tese de doutoramento – Pontifícia Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007, 199f.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão:** ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 214.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil.** 2 v. Rio de Janeiro, Editora Record, 1956.

BORRIELLO, L. [et. Al.]. **Dicionário de mística**. Tradução: Benôni Lemos; José Maria de Almeida; Silva Debetto Cabral Reis; Ubenai Lacerda Fleuri. São Paulo: Paulus; Edições Loyola, 2003.

BRANCO, João Castel. O florescimento do azulejo em Portugal. In: **As metamorfoses do azul**. Org. Ars Latina; Paris, Ars Latina, 1995. p. 64-84.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **A ordem Carmelita.** Per Musi, Belo Horizonte, n.24, 2011.

CARVALHO, Maria do Rosário S. C. C. ...**Por amor de Deus: representações das Obras de Misericórdia, em apinéis de azulejos, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista.** Dissertação de mestrado – Pontifícia Universidade de Lisboa. Lisboa, 2007, 527f.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

COSTA, F. A. Pereira da. **A Ordem Carmelita em Pernambuco**. Recife, Arquivo Público Estadual, 1976.

DEL PRIORE, Mary. **Religião e religiosidade no Brasil colonial.** São Paulo; Ática, 1997.

DIAS, Geraldo José A. C. **Religião e Simbólica:** o sonho da escada de Jacob. Porto, ARTIPOL, 2001.

FLEXOR, Maria Helena O. (Org). **O Conjunto do Carmo de Cachoeira.** IPHAN/Programa Monumenta, Brasília, DF. 2007.

_____. O Concílio de Trento: **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil**. In: Revista Imagem Brasileira, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), nº 4, Belo Horizonte, 2009. p. 13-20.

_____. **Igrejas e conventos da Bahia**. IPHAN/Programa Monumenta, Brasília, DF, 2010.

GONZÁLEZ, Manuel Antonio Castiñeiras. **Introduccíon al método iconográfico.** Barcelona, Editorial Ariel, S.A. 2008.

HANSEN, João Adolfo. Artes seicentistas e teologia política. In: TIRAPELE, Percival. (org). **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. - 2.ed. - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p. 80-89.

_____. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HEGEL, G. W. F. **Introducción a la estética**. Ediciones Península, Barcelona, 1979.

HOLLY, Michael Ann. **Panofsky and the Foundations os Art History**. Ithaca, Cornell University Press, 1987.

HONOR, André Cabral. **Uma origen para os carmelitas: a azulejaria do profeta Elias na Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Paraíba colonial**. Domínios da imagem, Londrina, Ano III, n. 5, p. 7-22, novembro 2009. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/view/37/23 Acesso em: 22 abr. 2014.

KLEINBAUER, W. E. **Western Art History**, Nueva York, 1971.

MÂLE, Emile. **El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Ed. UNESP, 1982.

MANDONI, Danilo. **Teologia da espiritualidade cristã**. Edições Loyola, São Paulo. 2002.

MARAVALL, José. **A cultura do barroco**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MECO, José. **Azulejaria Portuguesa**. 3º ed. Lisboa, Ed. Bertrand, 1985.

_____. A expansão da azulejaria portuguesa. In: **Revista Oceanos**. (Org.) ATHAYDE, Sylvia Menezes. nº 36/37. Lisboa, 1998. p. 8-17.

_____. Azulejaria portuguesa na Bahia. In: **Revista Oceanos**. (Org.) ATHAYDE, Sylvia Menezes. nº 36/37. Lisboa, 1998. p.52-88.

_____. As rotas do azulejo no mundo latino. In: **As metamorfoses do azul**. Org. Ars Latina; Paris, Ars Latina, 1995. p. 20-32.

MENDES, Antônio Rosa. A vida cultural. In: In: MATTOSO, José. (org.) **História de Portugal: no alvorecer da modernidade (1480-1620)**. Lisboa, Editorial Estampa, 1993. p. 375-421.

OTT, Carlos. **História da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira.** Centro de Estudos Baianos, Salvador, publicação da Universidade Federal da Bahia, 1978.

ORAZEM, Roberta Barcellar. **A representação de Santa Teresa D'Ávila nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira/Bahia e São Cristóvão/Sergipe**. Dissertação de mestrado – Pontifícia Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009, 308f.

_____, **Nossa Senhora Protetora: representações da iconografia mariana em igrejas carmelitas nas regiões de Sergipe e Bahia** 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP. Salvador, 2009. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/roberta_bacellar_orazem.pdf. Acesso em: 22 de abr. 2014.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2007.

_____. **Estudos de iconologia**. 2º ed. São Paulo. Editorial Estampa. 1995.

PEREIRA, Paulo. A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In: MATTOSO, José. (org.) **História de Portugal: no alvorecer da modernidade (1480-1620)**. Lisboa, Editorial Estampa, 1993. p. 423-511.

_____. (Org). Da estética barroca ao fim do classicismo: O Barroco do século XVIII - O azulejo. In: **Historia da Arte Portuguesa**. Printer, vol.III, Coimbra, Printer Portuguesa, 1995.

PINHEIRO, Olympio .Azulejo luso-brasileiro: uma leitura plural. In: TIRAPELE, Percival. (org). **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. -2.ed.- São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p. 118-145.

PRAT, Frei André. **O. Carm. – Notas Históricas sobre as Missões Carmelitanas no extremo norte do Brasil (Séculos XVII e XVIII)**, Recife, 1941. Disponível em: www.coleçãomossoroense.org.br Acesso em: 10 abr. 2013.

SALA, Dalton. **Ensaios sobre arte colonial luso-brasileira**. São Paulo: Landy, 2002.

SERRÂO, Vitor. O azulejo de seiscentos: o esplendor cenográfico do artifício ornamental. In: **História de Portugal – O Barroco**. Lisboa, Ed. Presença, 2003.

SIMÕES, J. M. dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822).** Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1965.

SCHWARTZ, Stuart. Parte II: Os engenhos baianos e seu mundo. In: **Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SPADAFORA, Francesco. et al. **Elia Profeta, em Sainti del Carmelo**. Institutum Carmelitanum, Roma. 1972, pp. 136-153. Tradução: Wilmar Santin Disponível em: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/hagiografia/s_profeta_elias.html Acesso em: 21 abr. 2014.

TIRAPELI, Percival. Introdução: a Igreja como centro irradiador de cultura no Brasil colonial. In: TIRAPELE, Percival (org.). **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. -2.ed.- São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p.8-11.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos**. Tradução de Hilário Franco Júnior, São Paulo: Companhia das Letras 2003. Título original: Legendae sanctorum, vulgo historia lombardica dicta. Edição fac-similada.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: **o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. 4º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- http://arquivomunicipaldesaofelix.blogspot.com.br/ Acesso em 15 de agosto de 2013.
- http://www.wdl.org/ Acesso em 10 de agosto de 2013
- http://www.ordem-do-carmo.pt/ Acesso em 19 e 20 de agosto de 2013
- http://www.carmelitas.org.br/ Acesso de 13 – 20 de julho de 2013
- http://www.infoescola.com/historia/concilio-de-trento/ Acesso em 09 de janeiro de 2014
- http://www.suapesquisa.com/protestante/ Acesso em 09 de janeiro de 2014
- http://alobrandalise.blogspot.com.br/2013/04/voce-sabia_22.html/ Acesso em 09 de janeiro de 2014
- http://www.infopedia.pt/$erasmismo;jsessionid=WBWyF2wqSsKW58epAWeAbg__ Acesso em 09 de janeiro de 2014
- http://agnusdei.50webs.com/trento.htm Acesso em 10 de fevereiro de 2014
- http://www.ecclesia.com.br Acesso em 21 de abril de 2014
- http://www.eacfacfil.net/?cat=74&paged=3 Acesso em 22 de abril de 2014

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS DE FIGURAS*

*Todos os sites foram acessados no ano de 2013.

- http://www.viralagenda.com/pt/events/18111/exposicao-azulejo-mudejar

- http://pnsintra.imc-ip.pt/pt-PT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx
- http://historiageografiadeportugal.blogspot.com.br/
- http://azulejosnaminhaterra.blogspot.com.br/2010/06/painel-azulejo.html
- http://www.conservacao2.com/?p=1255#!prettyPhoto
- http://imaginacaoativa.wordpress.com/2009/07/05/azulejos-portugueses-seculo-xvii/
- http://www.inventarioaevora.com.pt/acessibilidade/roteiro_t1_17.html
- http://paredescardoso.blogspot.com.br/2007/11/alegoria-eucarstica.html
- http://erikaannunciato.wordpress.com/2013/04/16/lisboaportugal-2/
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Azulejo#Epoka_rokoko_do_trz.C4.99sienia_ziemi_w_1755
- http://www.geocaching.com/seek/cache_details.aspx?guid=03299595-ec96-42a1-a117-74adb996283d
- http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?t=121541
- http://www.igrejas-bahia.com/salvador/saofrancisco/sao-francisco.htm
- http://alzirajornalista.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html
- http://www.cidade-brasil.com.br/municipio-sao-francisco-do-conde.html
- http://www.matraqueando.com.br/igreja-e-convento-de-sao-francisco-em-salvador-a-obra-maxima-do-barroco-na-bahia
- http://www.morrodesaopaulobrasil.com.br/blog/cairu-400-anos-de-historia/
- http://www.todorio.com/rio/gloria/igrejadanossasradagloriadoouteiro
- http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/65845
- http://www.bahiaturismo.com/salvador/igrejas/igreja-pilar.htm
- http://www.edukbr.com.br/artemanhas/artemanhas_conteudo.asp?Id=475
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Nuno_Gon%C3%A7alves
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_II_de_Portugal
- http://dererummundi.blogspot.com.br/2010/03/o-estudo-das-aguas-minerais-em-portugal.html

- http://www.gastrochlc.com
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Sansovino
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_I_de_Portuga
- http://www.cm-sintra.pt/Artigo.aspx?ID=3386
- http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/07/apontamentos-sobre-as-armas-do-porto.html
- http://apostarnahistoria.blogspot.com.br/2008/10/o-pao-real-de-sintra_25.html
- http://legrandatelier.canalblog.com/albums/grao_vasco/photos/70198375-d.html
- http://revelarlx.cm-lisboa.pt/gca/?id=1473
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Barroco
- http://www.pt.josemariaescriva.info/artigo/monte-carmelo3a-santuario-de-stella-maris
- http://caminhoscarmelitas.files.wordpress.com/2010/10/lady-of-month-carmel.jpg
- http://comunidademissaoatos.com/2013/05/16/sao-simao-stock/
- http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teresa_of_Avila_dsc01644.jpg
- http://joaquimfernandesneto.blogspot.com.br/2010/10/sao-joao-da-cruz-noite-escura-da-alma.html
- http://iconacional.blogspot.com.br/2008/07/hegemonia-do-culto-do-carmo-no-recife.html
- http://www.forum-numismatica.com/viewtopic.php?p=448774
- http://www2.transportes.gov.br/bit/02rodo/9pontesviadutos/pontes/BA/ponte%20Do%I/fpoDII.htm
- http://vapordecachoeira.blogspot.com.br/2011/09/economia-do-reconcavo-no-final-do.html
- http://arquivomunicipaldesaofelix.blogspot.com.br/2010/05/rio-paraguacu-e-sua-historia.html
- http://vapordecachoeira.blogspot.com.br/2009/10/ha-190-anos-comecava-navegar-o-vapor-de.html
- http://www.wdl.org/pt/item/878/#regions=latinamericaandthecaribbean&provinces=bahia&view_type=gallery&search_page=1&countries=BR
- http://ecopassaporte.com/pe/pt/guia/circuito-das-igrejas/

- http://philoski.blogspot.com.br/2011/12/icones-v.html
- http://vitaefratrumordinispraedicatorum.blogspot.com.br
- http://www.eacfacfil.net/?cat=74&paged=3
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_do_Carmo

ANEXOS

ANEXO A – Texto das Sagradas Escrituras no Velho Testamento (AT), livro de I Reis, capítulos 17-19. Transcrição. (Bíblia de Jerusalém, 2012. pp. 495-499).

I Reis, cap. 17: 1-24 (pp. 495 – 496) - V. O ciclo de Elias.

1. **A grande seca.**

Anúncio do castigo – [1]Elias, o tesbita, um dos habitantes de Galaad, disse a Acab: "Pela vida de Iahweh, o Deus de Israel, a quem sirvo: não haverá nestes anos nem chuva, a não ser quando eu o ordenar."

Na torrente de Carit – [2] A palavra de Iahweh foi-lhe dirigida nestes termos: [3] "Vai-te daqui, retira-te para o oriente e esconde-te na torrente de Carit, que está a leste do Jordão. [4]Beberás da torrente, e ordenei aos corvos que te deem lá alimento." [5]Elias partiu, pois, e fez como Iahweh ordenara, indo morar na torrente de Carit, a leste do Jordão. [6] Os corvos lhe traziam pão e carne de manhã, pão e carne de tarde, e ele bebia da torrente.

Em sarepta. O milagre da farinha e do óleo – [7] Depois de certo tempo, a torrente secou, porque não chovia mais na terra. [8] Então a palavra de Iahweh lhe foi dirigida nestes termos: [9] "Levanta-te e vai a Serepta, que pertence a Sidônia, e lá habitarás. Eis que ordenei lá, a uma viúva, que te dê sustento." [10] Ele se levantou e foi para Serepta. Chegando à porta da cidade, eis que estava lá uma viúva apanhando lenha; chamou-a e disse: "Por favor, traze-me num vaso um pouco d'água para eu beber!" [11] Quando ela já estava indo para buscar água, ele gritou-lhe: "Traze-me também um pedaço de pão na tua mão!" [12] Respondeu ela: "Pela vida de Iahweh, teu Deus, não tenho pãp cozido; tenho apenas um punhado de farinha numa vasilha e um pouco de azeite na jarra. Estou ajuntando uns gravetos, vou preparar esse resto para mim e meu filho; nós o comeremos e depois esperaremos a morte." [13] Mas Elias lhe respondeu: "Não temais; vai e faze como disseste. Mas, primeiro, prepara-me com o que tens um pãozinho e traze-mo; depois o prepararás para ti e para teu filho. [14] Pois assim fala Iahweh, Deus de Israel: A vasilha de farinha não se esvaziará, e a jarra de azeite não acabará, até o dia em que Iahweh enviar a chuva sobre a face da terra." [15] Ela partiu e fez como Elias dissera, e comeram, ela, ele e sua casa, durante muito tempo. [16] A vasilha de farinha não

se esvaziou e a jarra de azeite não acabou, conforme a predição que Iahweh fizera por intermédio de Elias.

A ressureição do filho da viúva – [17] Depois disso, aconteceu que o filho dessa mulher, dona da casa, adoeceu e seu mal foi tão grave que ele veio a falecer. [18] Então ela disse a Elias: "Que há entre mim e ti, homem de Deus? Vieste à minha casa para reavivar a lembrança de minhas faltas e causar a morte do meu filho!" [19] Ele respondeu: "Dá-me teu filho." Tomando-o dos braços dela, levou-o ao quarto de cima onde morava e colocou-o sobre seu leito. [20] Depois clamou a Iahweh, dizendo: "Iahweh, meu Deus até a viúva que me hospeda queres afligir, fazendo seu filho morrer?" [21] Estendeu-se por três vezes sobre o menino e invocou a Iahweh: "Iahweh, meu Deus, eu te peço, faze voltar a ele a alma deste menino!" [22] Iahweh atendeu à súplica de Elias e a alma do menino voltou a ele e ele reviveu. [23] Elias tomou o menino, desceu-o do quarto de cima para dentro da casa e entregou-o à sua mãe, dizendo: "Olha, teu filho está vivo." [24] A mulher respondeu a Elias: "Agora sei que és homem de Deus e que Iahweh fala verdadeiramente por tua boca!"

I Reis, cap. 18: 1-46 (pp. 496-498).

Encontro de Elias com Abdias – [1] Passando muito tempo, a palavra de Iahweh foi dirigida a Elias, no terceiro ano, nestes termos: "Vai apresentar-te diante de Acab; vou mandar a chuva sobre a faca da terra." [2] E Elias partiu e foi apresentar-se a Acab. Era grande a fome em Samaria. [3] Acab mandou chamar Abdias, intendente do palácio. – Era um homem muito temente a Iahweh; [4] quando Jezabel massacrou os profetas de Iahweh, ele tomou cem profetas e os escondeu numa gruta em grupos de cinquenta, providenciando-lhes comida e bebida -. [5] Acab disse a Abdias: "Percorre o país, na direção de todas as fontes e torrentes; talvez encontremos erva para manter vivos os animais." [6] Repartiram entre si a terra para percorrê-la: Acab partiu sozinho para um lado e Abdias partiu sozinho para o outro. [7] Enquanto Abdias caminhava, eis que Elias veio ao seu encontro; ele o reconheceu e se prostrou com o rosto em terra, dizendo: "És tu Elias, meu senhor?" [8] Ele respondeu: "Sou eu! Vai, dize a teu amo: Elias está aqui." [9] Mas o outro replicou: "Que pecado cometi para entregares teu servo nas mãos de Acab, para ele me matar? [10] Pela vida de Iahweh, teu Deus! Não há nação nem reino aonde meu amo não tenha mandado te procurar; e quando respondiam: 'Ele não está aqui', fazia o reino e a nação jurar que não te haviam achado. [11] E agora mandas: 'Vai dizer a teu amo: Elias tá aqui', [12] mas quando eu me apartar de ti, o espírito de Iahweh te transportará não sei para onde, eu irei informar Acab e ele, não te achando, me maatará! No entanto, teu servo tema

a Iahweh desde a juventude. [13] Porventura não foi contado a meu senhor o que fiz quando Jezabel massacrou os profetas de Iahweh? Escondi cem profetas de Iahweh, em grupos de cinquenta, numa gruta e lhes forneci pão e água. [14] E agora ordenas: 'Vai dizer a teu amo: Elias está aqui.' Ele vai me matar!" [15] Elias respondeu-lhe: "Pela vida de Iahweh dos Exércitos, a quem sirvo, hoje mesmo me apresentarei a ele."

Elias e Acab – [16] Abdias foi encontrar-se om Acab e contou-lhe o acontecido; e Acab saiu ao encontro de Elias. [17] Logo que viu Elias, Acab lhe disse: "Estás aí, flagelo de Israel!" [18] Elias respondeu: "Não sou eu o flagelo de Israel, mas és tu e tua família, porque abandonastes os mandamentos de Iahweh e seguiste os baais. [19] Pois bem, manda que se reúna junto de mim, no Monte Carmelo, todo o Israel com os quatrocentos e cinquenta profetas de Baal e os quatrocentos profetas de Aserá, que comem a mesa de Jezabel."

O sacrifício no Carmelo – [20] Acab convocou todo Israel e reuniu os profetas no Monte Carmelo. [21] Elias, aproximando-se de todo o povo, disse: "Até quando claudicareis das duas pernas? Se Iahweh é Deus, segui-o; se é Baal segui-o." E o povo não lhe pôde dar resposta. [22] Então Elias disse ao povo: "Sou o único dos profetas de Iahweh que fiquei, enquanto os profetas de Baal são quatrocentos e cinquenta. [23] Deem-me dois novilhos; que eles escolham um para si e depois de esquartejá-lo o coloquem sobre a lenha, sem lhe pôr fogo. Prepararei o outro novilho, e eu o colocarei sobre a lenha, sem lhe pôr fogo. [24] Invocareis depois o nome de vosso deus, e eu invocarei o nome de Iahweh: o deus que responder enviando fogo, é ele o Deus." Todo o povo respondeu: "Está bem." [25] Elias disse então aos profetas de Baal: "Escolhei para vós um novilho e preparai vós primeiro, pois sois mais numerosos. Invocai o nome de vosso deus, mas não acendais fogo." [26] Eles tomaram o novilho que ele lhes havia dado, e o fizeram em pedaços e invocaram o nome de Baal desde a manhã até o meio-dia, dizendo: "Baal, responde-nos!" Mas não houve voz, nem resposta; e eles dançavam dobrando o joelho diante do altar que tinham feito. [27] Ao meio-dia, Elias zombou deles, dizendo: "Gritai mais alto; pois, sendo um deus, ele pode estar conversando ou fazendo negócios ou, então, viajando; talvez esteja dormindo e acordará!" [28] Gritaram mais forte e, segundo seu costume, fizeram incisões no próprio corpo, com espadas e lanças, até escorrer sangue. [29] Quando passou do meio-dia, entraram em transe até a hora da apresentação da oferenda, mas não houve voz, nem resposta, nem sinal de atenção. [30] Então Elias disse a todo o povo: "Aproximai-vos de mim"; e todo o povo se aproximou dele. Ele restaurou o altar de Iahweh que fora demolido. [31] Tomou doze pedras, segundo o número das doze tribos dos filhos de Jacó, a quem deus se dirigira, dizendo: "Teu nome será Israel", [32] e edificou com as pedras um altar ao nome de Iahweh. Fez em redor do altar um rego capaz de conter duas medidas de semente. [33] Empilhou a lenha, esquartejou o novilho e colocou-o sobre a lenha. [34] Depois disse: "Fazei-o de novo", e eles o fizeram. E

acrescentou: “Fazei-o pela terceira vez”, e eles o fizeram. [35] A água se espalhou em torno do altar e inclusive o rego ficou cheio d’água. [36] Na hora em que se apresenta a oferenda, Elias, o profeta, aproximou-se e disse: “Iahweh, Deus de Abrão, de Isaac e de Israel, saiba-se hoje que tu és Deus em Israel, que sou teu servo e que foi por ordem tua que fiz todas estas coisas. [37] Responde-me, Iahweh, responde-me, para quebeste povo reconheça que és tu, Iahweh, o Deus, e que convertes os corações deles!” [38] Então caiu o fogo de Iahweh e consumiu o holocausto e a lenha, as pedras e a terra, secando a água que estava no rego. [39]Todo o povo o presenciou; prostrou-se com o rosto em terra, exclamando: “É Iahweh que é Deus! ÉIahweh que é Deus!” [40] Elias lhe disse: “Prendei os profetas de Baal; que nenhum deles escape!” E eles os prenderam. Elias fê-los descer para perto da torrente do Quison e lá os degolou.

O fim da seca – [41] Disse Elias a Acab: “Sobre, como e bebe, pois estou ouvindo o barulho da chuva.” [42] Enquanto Acab subia para comer e beber, Elias subiu ao cume do Carmelo, prostrou-se em terra e pôs o rosto entre os joelhos. [43] Disse a seu servo: “Sobe e olha para o lado do mar.” Ele subiu, olhou e disse: “Nada!” E Elias disse: “Retorna sete vezes.” [44] Na sétima vez, o servo disse: “Eis que sobe do mar uma nuvem, pequena como a mão de uma pessoa.” Então Elias disse: “Vai dizer a Acab: Prepara o carro e desse, para que a chuva não te detenha.” [45] Num instante o céu se escureceu com muita nuvem e vento e caiu uma forte chuva. Acab subiu ao seu carro e partiu para Jezrael. [46] A mão de Iahweh esteve sobre Elias, ele cingiu os rins e correu diante de Acab até a entrada de Jezrael.

I Reis, cap. 19: 1-21 (pp. 498-499). - 2.Elias no Horeb

A caminho do Horeb – [1] Acab contou a Jezabel tudo o que fizera Elias e como passara a fio de espada todos os profetas. [2] Então Jezabel mandou a Elias um mensageiro para lhe dizer: “Que os deuses me façam este mal e acrescentem este outro, se amanhã a esta hora eu não tiver feito de tua vida o que fizeste da vida deles!” [3] Vendo isso, Elias levantou-se e partiu para salvar a vida. Chegou a Bersabeia, que pertence a Judá, e deixou lá seu servo. [4] Quanto a ele, fez pelo deserto a caminhada de um dia e foi sentar-se debaixo de um junípero. Pediu a morte, dizendo: “Agora basta, Iahweh! Retira-me a vida, pois não sou melhor que meus pais.” [5] Deitou-se e dormiu debaixo do junípero. Mas eis que um Anjo o tocou e disse-lhe: “Levanta-te e come.” [6] Abriu os olhos e eis que, à sua cabeceira, havia um pão cozido sobre pedras quentes e um cantil de água. Comeu, bebeu e depois tornou a deitar-se. [7] Mas o Anjo de Iahweh veio pela segunda vez, tocou-o e disse: “Levanta-

te e come, pois do contrário o caminho te será longo demais.” [8] Levantou-se, comeu e bebeu e, depois, sustentado por aquela comida, caminhou quarenta dias e quarenta noites até a montanha de Deus, o Horeb.

O encontro com Deus – [9] Lá ele entrou na gruta, onde passou a noite. E foi-lhe dirigida a palavra de Iahweh nestes termos: “que fazes aqui, Elias?” [10] Ele respondeu: “Eu me consumo de ardente zelo por Iahweh dos Exércitos, porque os israelitas abandonaram tua Aliança, derrubaram teus altares, e mataram teus profetas a espada. Fiquei somente eu e procuram tirar-me a vida.” [11] E Deus disse: “Sai e fica na montanha diante de Iahweh.” E eis que Iahweh passou. Um grande impetuoso furacão fendia as montanhas e quebrava os rochedos diante de Iahweh, mas Iahweh não estava no furacão; e depois do furacão houve um terremoto um fogo, mas Iahweh não estava no fogo; e depois do fogo, o ruído de uma leve brisa. [13] Quando Elias o ouviu, cobriu o rosto com manto, saiu e pôs-se à entrada da gruta. Então, veio-lhe uma voz, que disse: “Que fazes aqui, Elias?” [14] Ele respondeu: “Eu me consumo de ardente zelo por Iahweh dos Exércitos, porque os israelitas abandonaram tua Aliança, derrubaram teus altares e mataram teus profetas a espada. Fiquei somente eu e procuram tirar-me a vida.” [15] Iahweh lhe disse: “Vai, retoma teu caminho na direção do deserto de Damasco. Irás ungir Hazael como rei de Aram. [16] Ungirás Jeú, filho de Namsi, como rei de Israel, e ungirás Eliseu, filho de Safat, de Abel-Meúla, como profeta em teu lugar. [17] Quem escapar à espada de Hazael, Jeú o matará, e o que escapar da espada de Jeú, Eliseu o matará. [18] Mas pouparei em Israel sete mil homens, todos os joelhos que não se dobraram diante de Baal e todas as bocas que não o beijaram.”

Vocação de Eliseu – [19] Partindo dali, Elias encontrou Eliseu, filho de Safat, enquanto trabalhava doze arapenes de terra, ele próprio no décimo segundo. Elias passou perto dele e lançou sobre ele seu manto. [20] Eliseu abandonou seus bois, correu atrás de Elias e disse: “Deixa-me abraçar meu pai e minha mãe, depois te seguirei.” Elias respondeu: “Vai e volta; pois que te fiz eu? [21] Eliseu afastou-se de Elias e, tomando a junta de boias, a imolou. Serviu-se da lenha do arado para cozinhar a carne e deu-a ao pessoal para comer. Depois levantou-se e seguiu Elias na qualidade de servo.

ANEXO B – Relato sobre a chegada dos Adornos na região de Cachoeira e descrição de como se deu sua formação deste núcleo a partir do Engenho do mameluco Rodrigo Martins, filho de Afonso Martins, foreiro de Luís de Brito de Almeida. Transcrição de nota de rodapé do livro *O Convento e a Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira*, de Valentin Calderón, datado de 1976. (Nota 1, p. 67-68).

O primeiro membro conhecido da família Adorno, na Bahia, é Paulo Dias Adorno, considerado por alguns como o fundador de Cachoeira. Nada mais incerto, entretanto. Este Paulo Dias Adorno, segundo Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, era um fidalgo genovês que veio à Bahia, fugindo de São Vicente, em uma lancha, junto com Afonso Rodrigues, natural de Óbidos, por um homicídio que lá fizeram, sendo acolhidos por Caramuru.

Paulo Dias Adorno casou com Felipa Alvares, filha bastarda de Caramuru, em 1524, data em que também casou Afonso Rodrigues com outra filha bastarda do mesmo Caramuru, Madalena Alvares. Ambos, segundo Jaboatão, casaram na igrejinha da Graça, sendo ministro desses casamentos Frei Diogo de Borbam, religioso de São Francisco, que com seus companheiros iam para Índia com Martin Afonso de Souza, mandados naquele ano, pelo Rei Dom João III, a fundar um convento.

De Paulo Dias Adorno e sua mulher Felipa Alvares, que tinham uma sesmaria em Sergipe do Conde, nasceram dois filhos: Catarina Dias Adorno, que casou com Francisco Rodrigues, em 1º de janeiro de 1552, sendo padrinho Tomé de Souza, e Antônio Dias Adorno. Segundo Gabriel Soares, Antônio Dias Adorno, já defunto quando o cronista saiu da Bahia em 1584, tinha, na entrada do Iguape, uma ilha rasa, cultivada de mantimentos, e no Igaraçu, um dos rios que entram no lagamar do Iguape, próximo à Ilha dos Franceses, um próspero engenho de pedra e cal, com grandes edifícios de casas de vivenda e purgar, e uma formosa igreja, em terras de Dom Álvaro da Costa. Este engenho que tinha sido edificado por Antônio Dias Adorno, era copioso e, em 1587, o possuíam seus herdeiros. Do casamento de Afonso Rodrigues e Madalena Álvares, nasceram três filhos: Gaspar Rodrigues, Álvaro Rodrigues e Rodrigo Martins.

Do casamento de Afonso Rodrigues e Madalena Álvares, nasceram três filhos: Gaspar Rodrigues, Álvaro Rodrigues e Rodrigo Martins.

De Gaspar Rodrigues, sabemos que morreu em Salvador, em 29 de outubro de 1606, e foi enterrado no Colégio dos Jesuítas.

Álvaro Rodrigues se estabeleceu nas proximidades do engenho de Antônio Dias Adorno, de quem obteve mil braças de terra por conta de sesmaria, em 23 de janeiro de 1574, que as houve do

procurador Dom Álvaro da Costa, onde tinha a sua casa, terras estas que não poderia vender senão ao cedente ou a seus herdeiros. Mais tarde obteve outra doação do procurador de Dom Álvaro da Costa, Pero Carneiro, por carta de 12 de maio de 1574, de 3 mil braças de terra, próximas à Ilha dos Franceses. Então, já tinha um engenho defronte, no Paraguaçu.

Suspeitamos que a proximidade teve como consequência o casamento de Álvaro Rodrigues com uma filha de Antônio Dias Adorno, e não Catarina Dias Adorno e Francisco Rodrigues como quer Jaboatão, de cujo consórcio descende a família Rodrigues Adorno de Cachoeira, onde, segundo parece, já se encontrava o referido Álvaro, em 1595.

Rodrigo Martins, acima citado, foi foreiro nas terras que, no Paraguaçu, tinha Luís de Brito de Almeida. Dele, diz Gabriel Soares de Souza: "Antes de chegarem à Cachoeira, à vista d'elle, está outro engenho de água mui bem acabado, o qual fez um Rodrigo Martins, mameluco, por sua conta, e de Luís de Brito de Almeida, junto ao qual vivem muitos mamelucos com suas fazendas".

Estas terras onde estava o engenho, hoje cidade de Cachoeira, eram as doze léguas que, por carta de sesmaria de 23 de janeiro de 1573, obteve Luís de Brito de Almeida, nas cabeceiras das de Dom Álvaro da Costa, começando onde acabavam as deste, do mar para o sertão, tomando para marco o rio Jaguaribe, e assim correndo pelas cabeceiras do dito Dom Álvaro, até o Rio Paraguaçu, e, deste, para cima da terra da dada de João de Brito de Almeida seu filho, até o Rio Sergipe.

O engenho de João de Brito de Almeida começava na parte em que se estreita o rio; ali, tinha "o notável e bem assentado engenho de João de Brito de Almeida, que está senhoreando esta baia com vista o qual engenho é de pedra e cal, e tem mui grande aferida e mõe com uma ribeira que vem a este sitio, por uma levada de uma légua, feita toda por pedra viva ao picão com suas açudadas, com muros e botaréus de pedra e cal, coisa muito forte. Acima deste engenho, um tiro de verso dele, entra nesta baía, que este rio falcão de espaço, e navega-se por ele acima até a cachoeira que pode ser a três léguas, com barcos grandes e indo por ele acima sobre a mão direita tem poucas fazendas, por ser a terra do engenho de João de Brito".

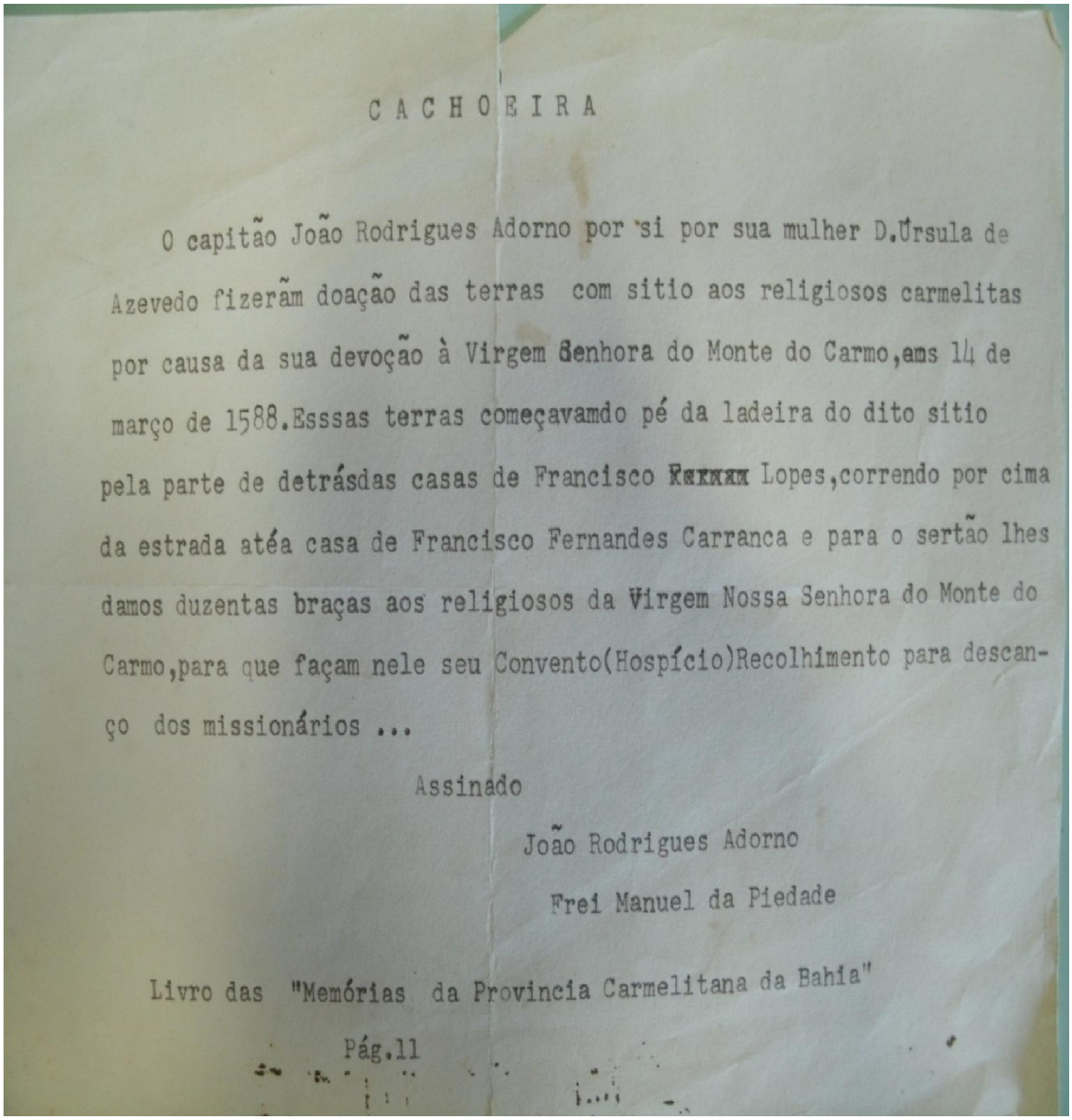
Tanto Álvaro Rodrigues como seu irmão Rodrigo Martins, receberam, em 24 de dezembro de 1607, quatro léguas de terra da Ordem de Aviz com 20 mil réis de tenência.

Pelas notícias acima transcritas vemos que o mameluco Rodrigo Martins, filho de Afonso Martins, foreiro de Luís de Brito de Almeida, construtor do engenho da Cachoeira, entre 1573 e 1584, foi sem dúvida o fundador de Cachoeira, embora não saibamos quando ou onde morreu, nem se deixou descendentes diretos.

SOUZA, Gabriel Soares de. **Tratado descriptivo do Brasil em 1587**. São Paulo, Ed. Nacional, 1993. 493p. (Brasiliana, 117).

ANEXO C – Descrição de localização de terreno doado aos Carmelitas cachoeiranos pelo capitão João Rodrigues Adorno. Documento avulso, caixa 12, AOTCC.

Figura 138 - Transcrição do livro "Memória da Província Carmelitana da Bahia", sobre doação de terra a OPCC



C A C H O E I R A

O capitão João Rodrigues Adorno por si por sua mulher D.Ursula de Azevedo fizerãm doação das terras com sitio aos religiosos carmelitas por causa da sua devoção à Virgem Senhora do Monte do Carmo,ems 14 de março de 1588.Esssas terras começavamdo pé da ladeira do dito sitio pela parte de detrásdas casas de Francisco Lopes,correndo por cima da estrada atéa casa de Francisco Fernandes Carranca e para o sertão lhes damos duzentas braças aos religiosos da Virgem Nossa Senhora do Monte do Carmo,para que façam nele seu Convento(Hospício)Recolhimento para descanço dos missionários ...

Assinado

João Rodrigues Adorno

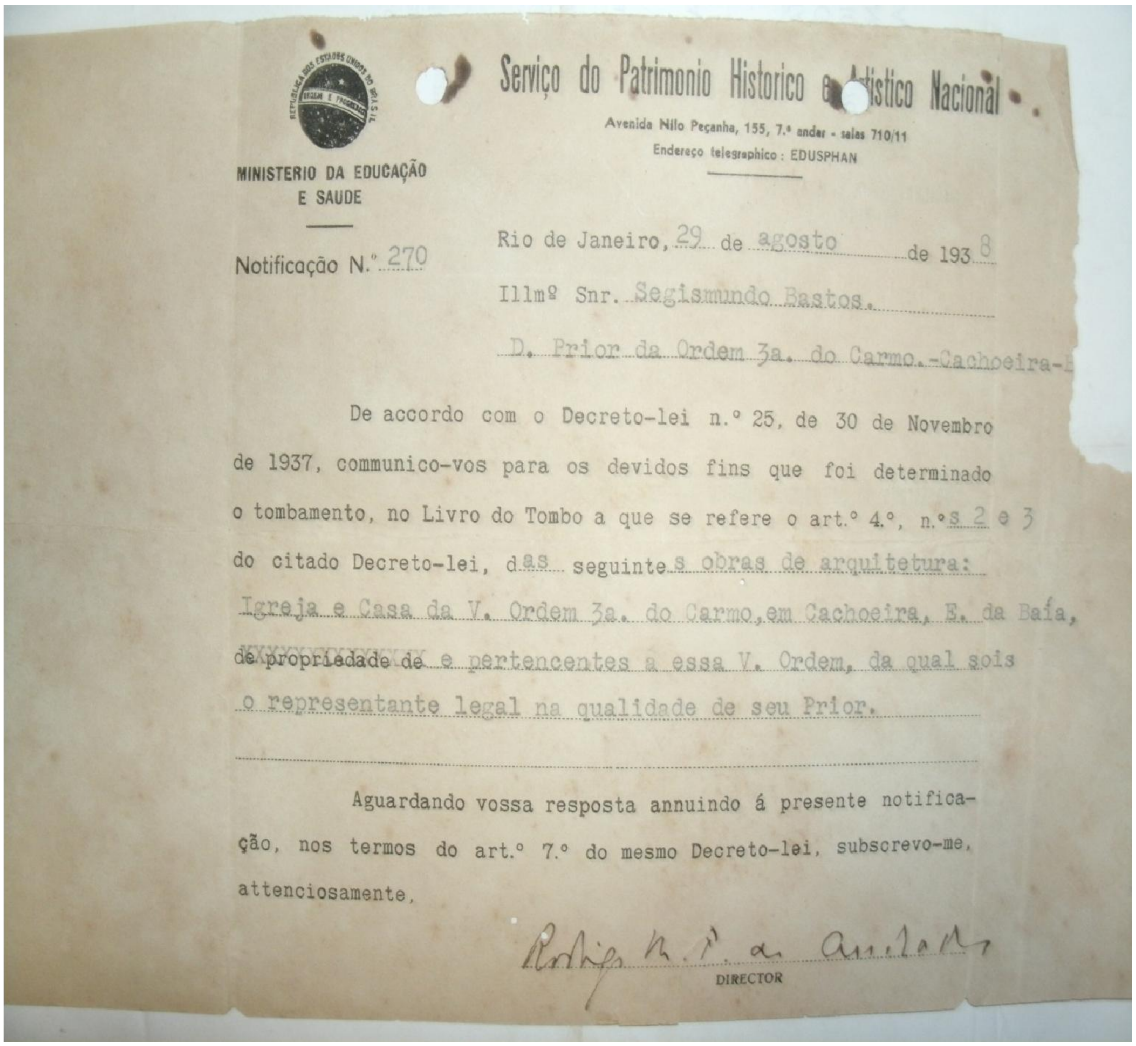
Frei Manuel da Piedade

Livro das "Memórias da Provincia Carmelitana da Bahia"

Pág.11

ANEXO D – Notificação do Tombamento da igreja e casa da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Documento avulso, caixa 12, AOTCC.

Figura 139 - IPHAN – Notificação nº 270, Tombamento da igreja e casa da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.



MINISTERIO DA EDUCAÇÃO
E SAUDE

Serviço do Patrimonio Historico e Artistico Nacional

Avenida Nilo Peçanha, 155, 7.º andar - salas 710/11
Endereço telegraphico: EDUSPHAN

Notificação N.º 270

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1938

Illmº Snr. Segismundo Bastos.

D. Prior da Ordem 3a. do Carmo.-Cachoeira-B

De accordo com o Decreto-lei n.º 25, de 30 de Novembro de 1937, communico-vos para os devidos fins que foi determinado o tombamento, no Livro do Tombo a que se refere o art.º 4.º, n.ºs 2 e 3 do citado Decreto-lei, das seguintes obras de arquitetura: Igreja e Casa da V. Ordem 3a. do Carmo, em Cachoeira, E. da Baía, de propriedade de e pertencentes a essa V. Ordem, da qual sois o representante legal na qualidade de seu Prior.

Aguardando vossa resposta annuindo á presente notificação, nos termos do art.º 7.º do mesmo Decreto-lei, subscrevo-me, attenciosamente,

Rodrigo M. F. de Andrade

DIRECTOR

ANEXO E – Livro de contas da OTCC de fins do século XVIII e início do XIX. As páginas aqui mostradas datam de 1769 a 1788. Livro de Contas, AOTCC.

Figura 140 - Livro de Contas, século XVIII pág. 185. AOTCC

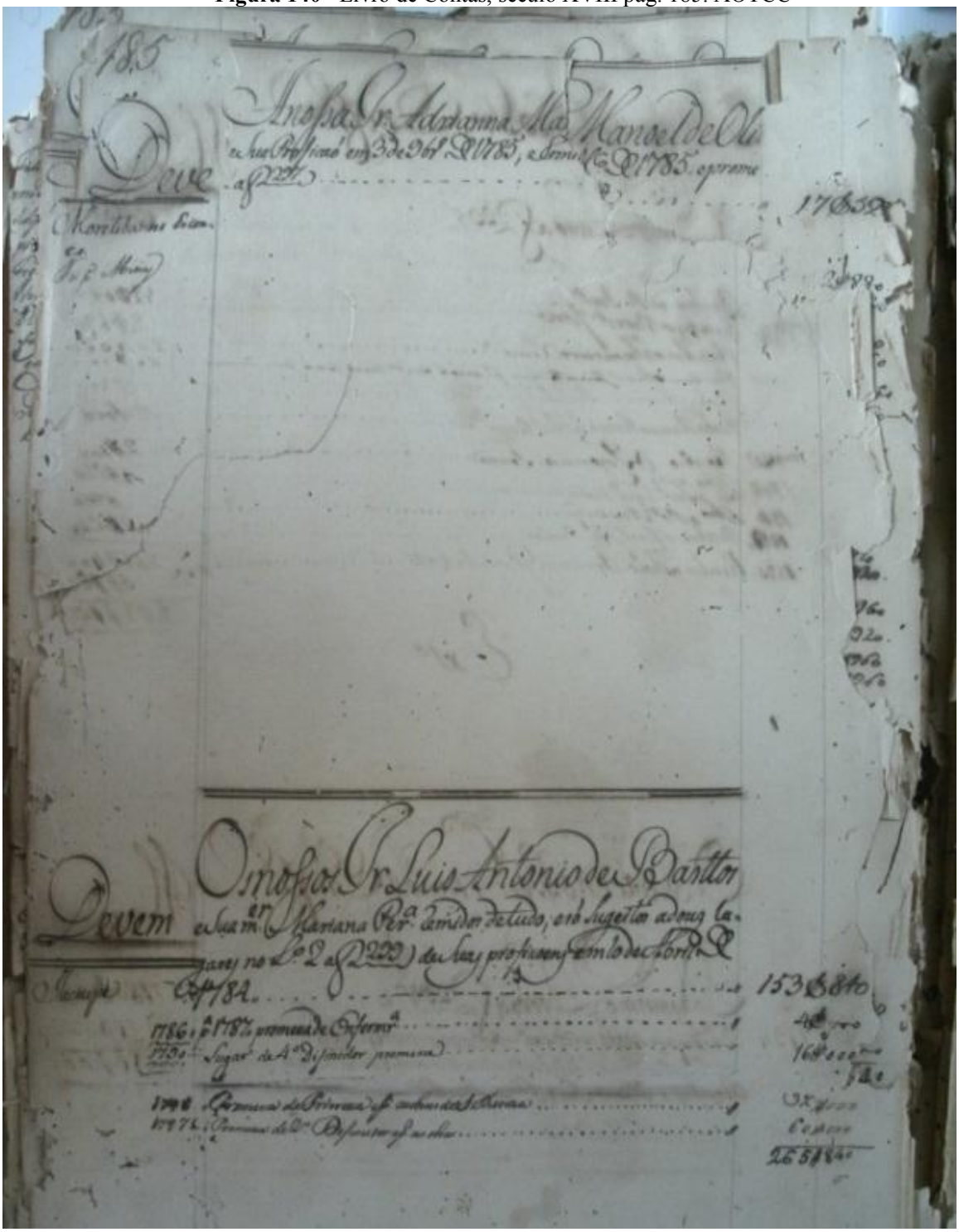


Figura 141 - Livro de Contas, século XVIII. AOTCC

Figura 142 - Livro de Contas, século XVIII pág. 29?. AOTCC

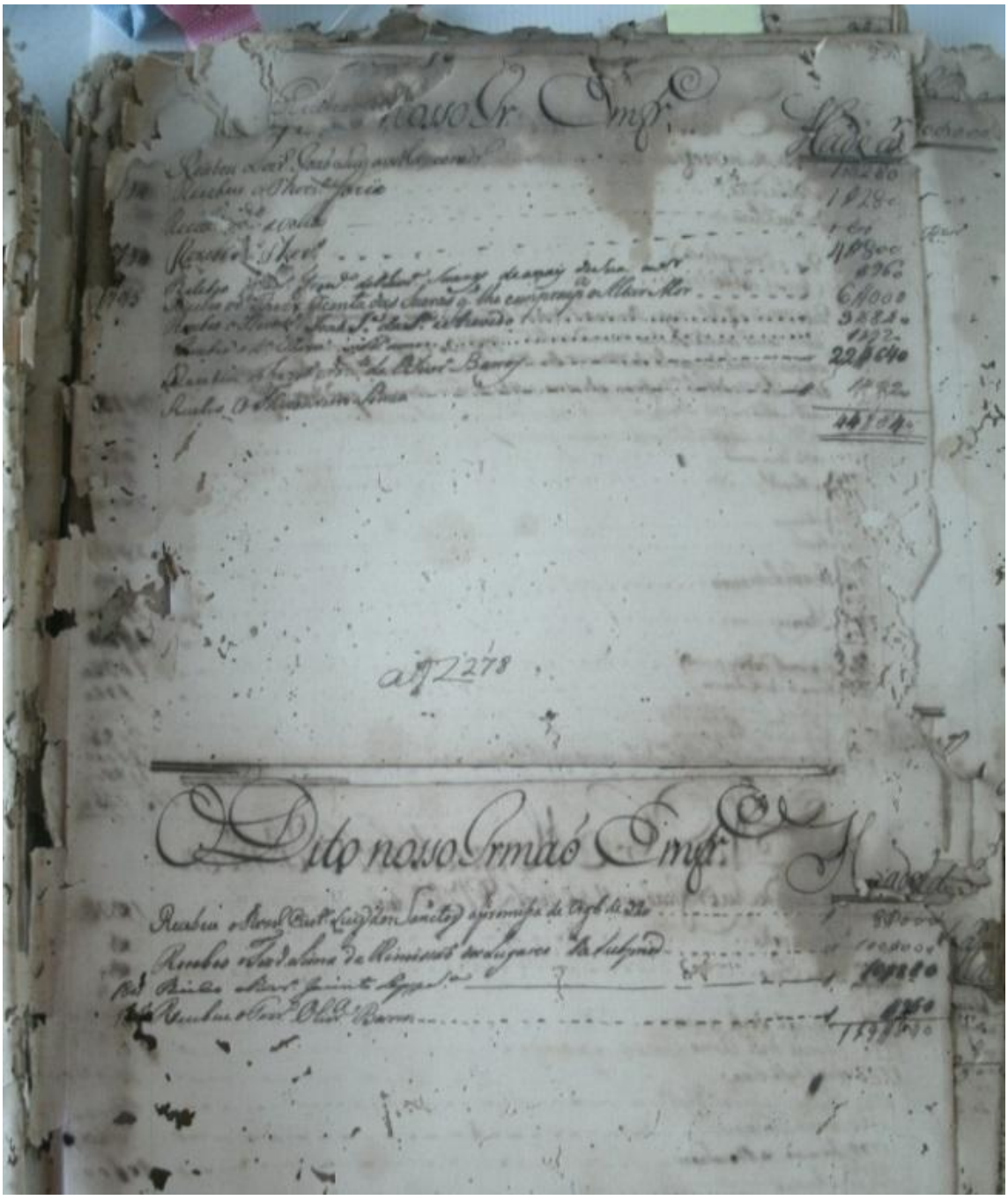


Figura 143 - Livro de Contas, século XVIII pág. 29?. AOTCC

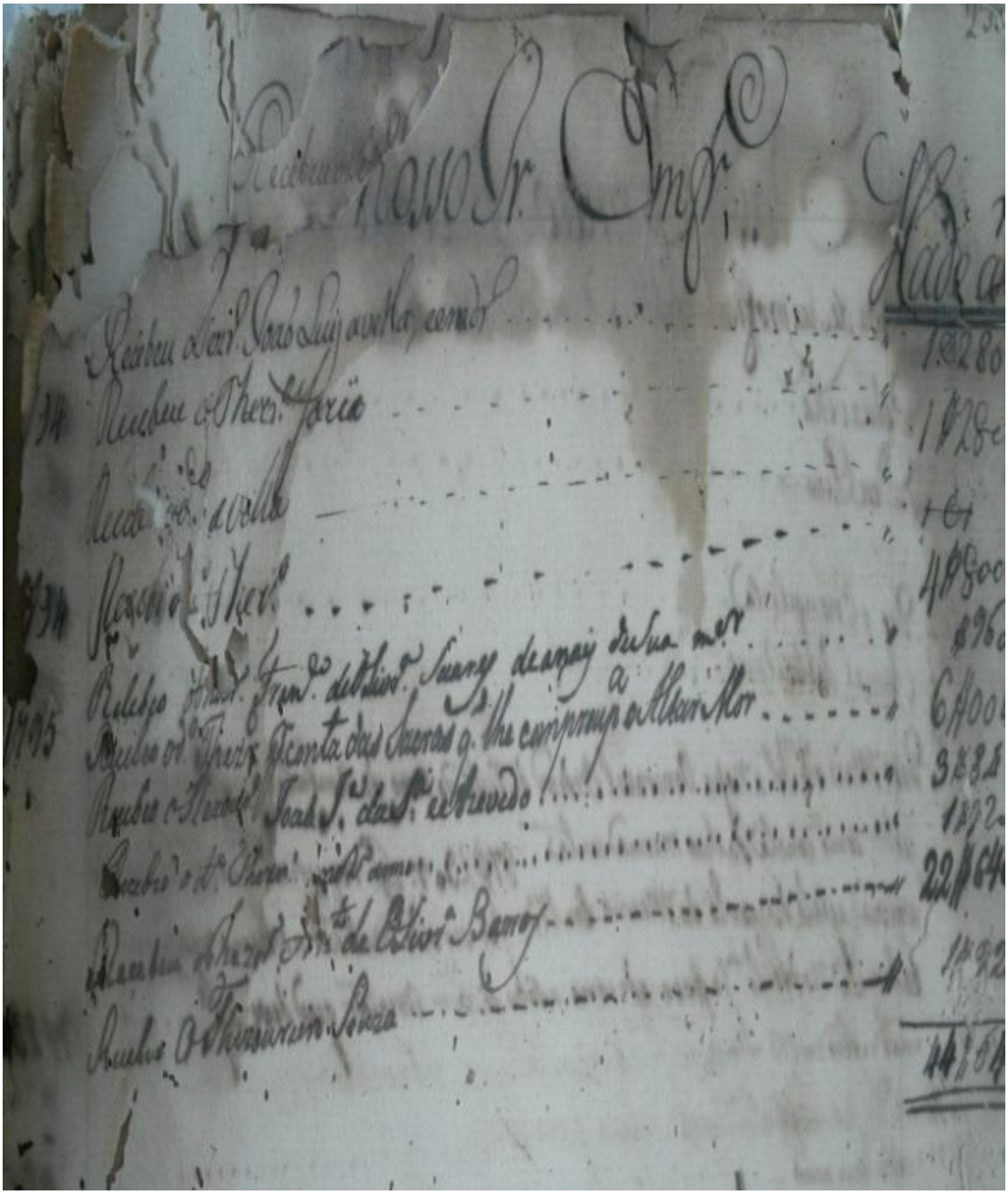


Figura 144 - Livro de Contas, século XVIII . AOTCC

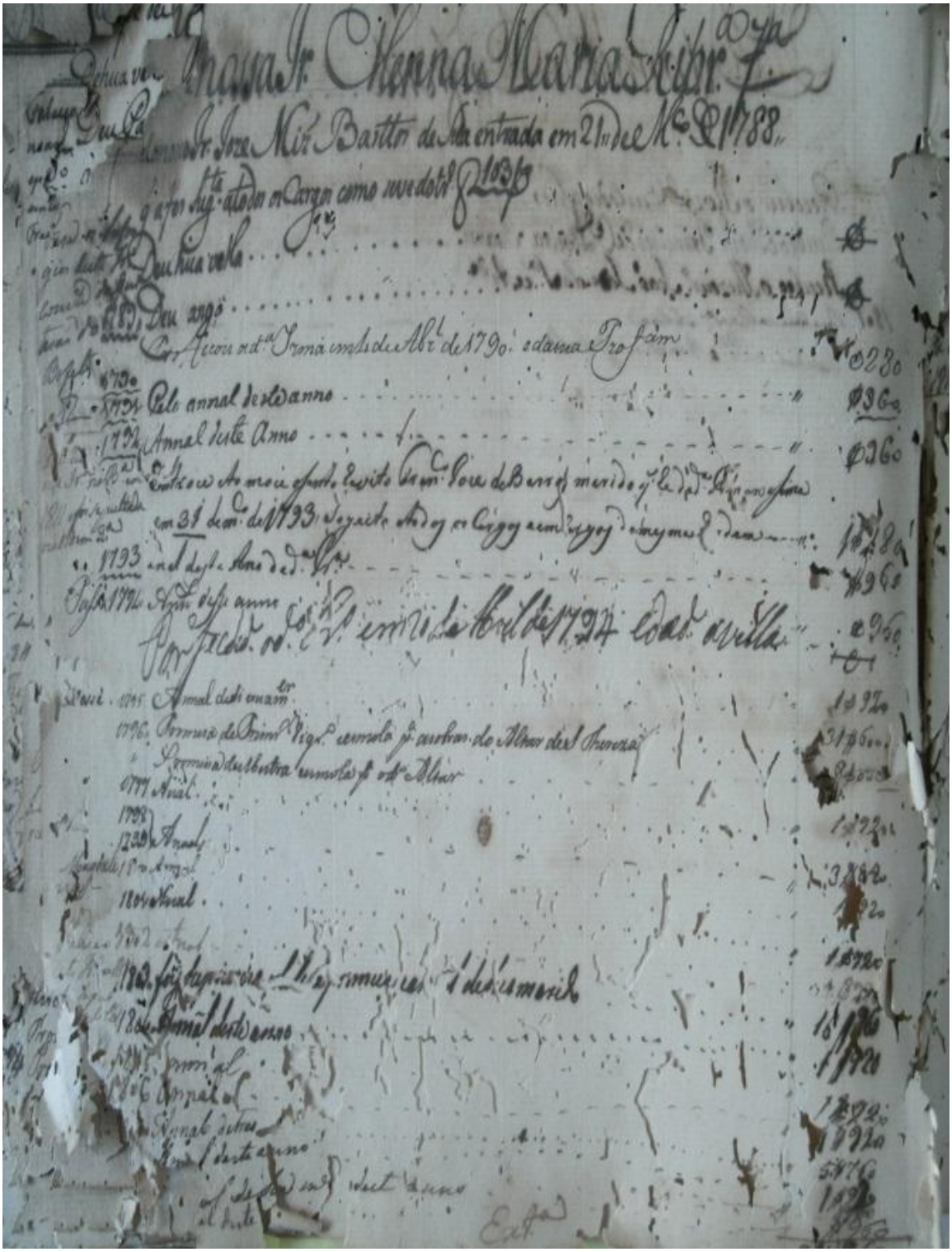


Figura 145 - Livro de Contas, século XVIII . AOTCC

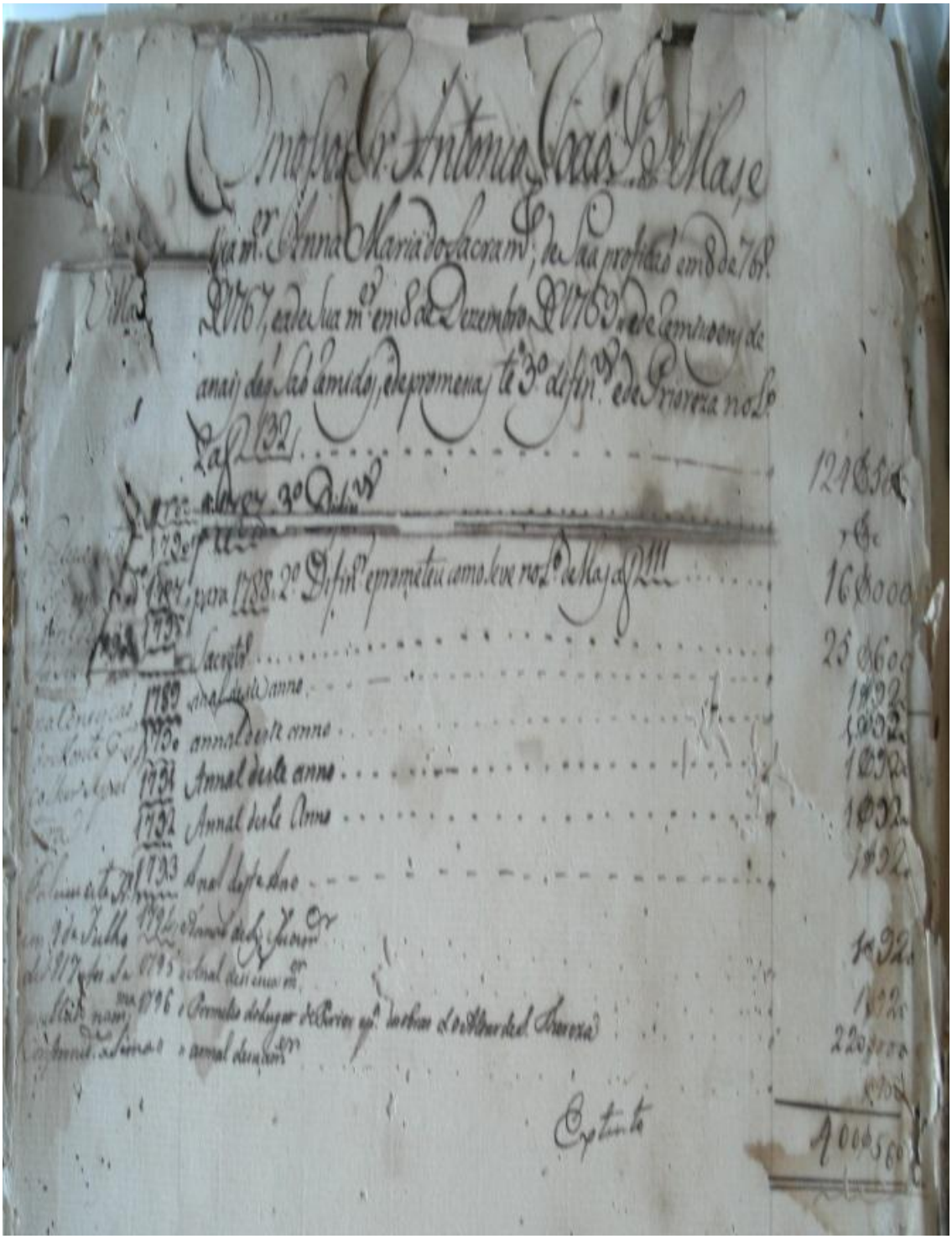


Figura 146 - Livro de Contas, século XVIII . AOTCC

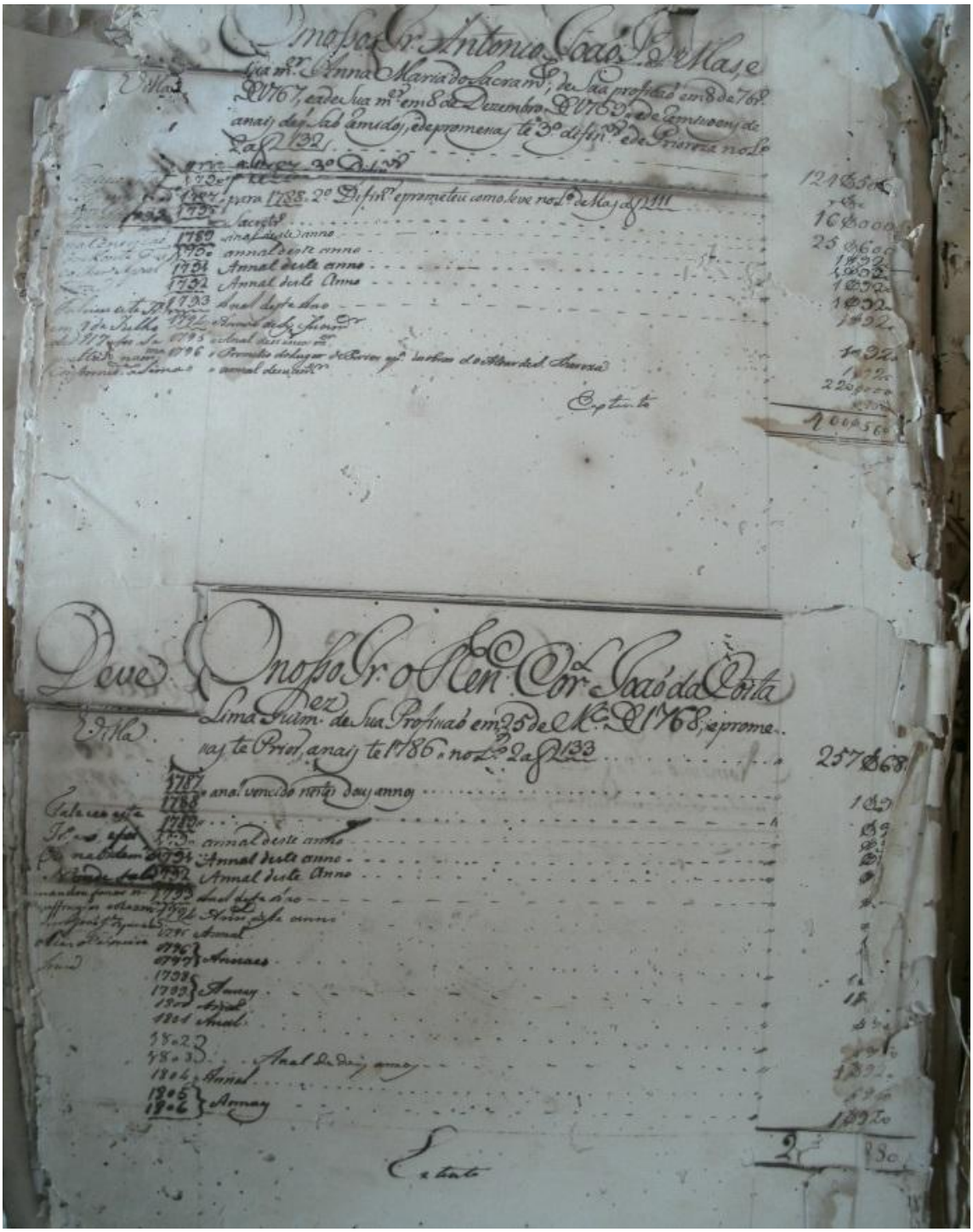
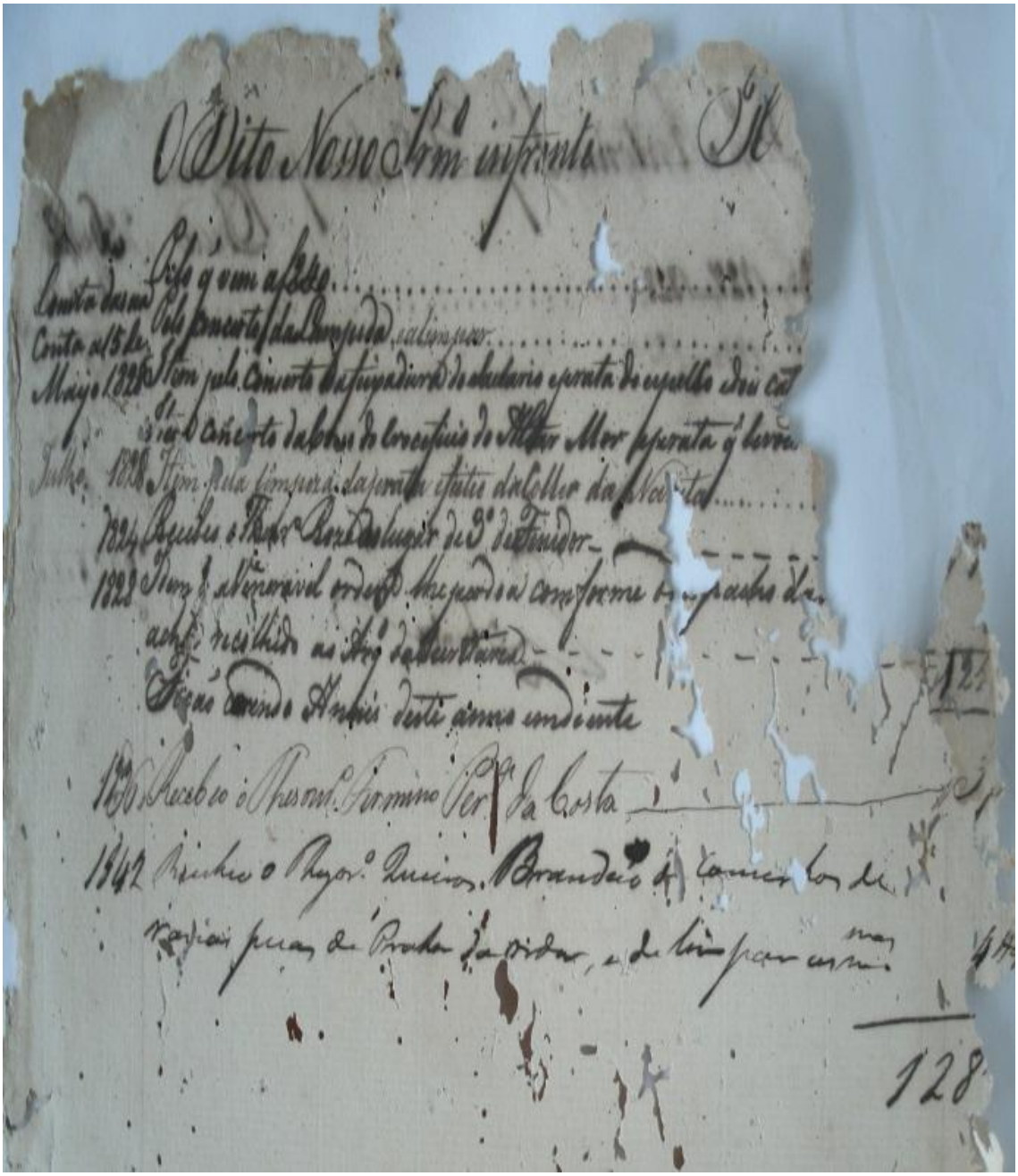
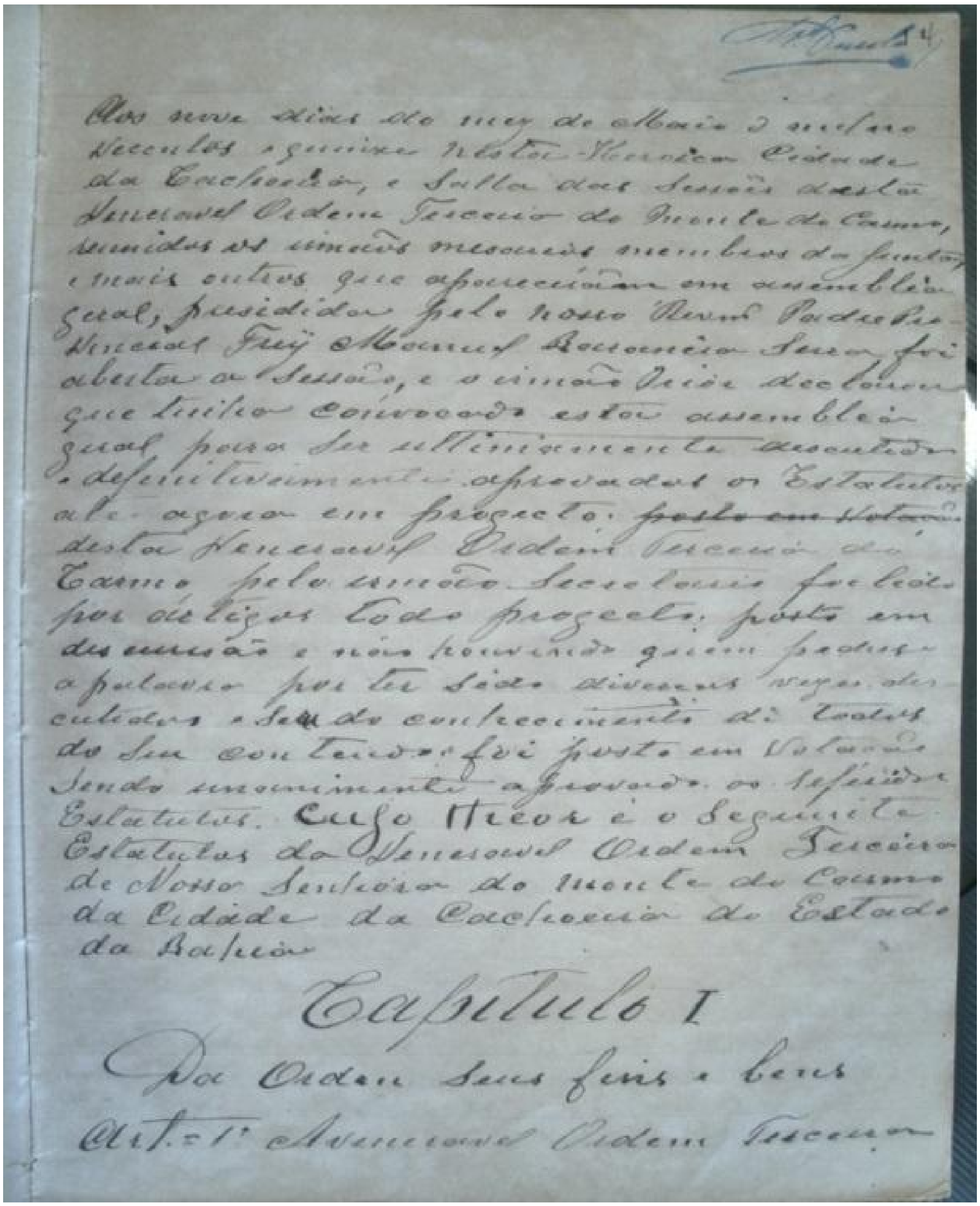


Figura 147 - Livro de Contas, século XVIII . AOTCC



ANEXO F – Estatuto da OTCC de 1915. Livro com Estatuto elaborado em 1914 e aprovado pela Mesa em 1915, pelo Frei Manoel B. Serra, superior provincial da Ordem Carmelitana nos estados da Bahia, Sergipe e Alagoas. AOTCC, caixa 12, livro sem título, iniciando na página 14 com total de 19 páginas, contendo outros documentos (Regulamento e recorte de jornais e ofícios sobre a OTCC). Todos os documentos são referentes ao século XX.

Figura 148 - Estatuto da OTCC de 1915, p14.



14

Aos nove dias do mez de Maio de mil novecentos e quinze n'esta Heroica Cidade da Cachoeira, e Salla das Sessões desta Veneravel Ordem Terceira do Monte do Carmo, reunidos os irmãos mesarios membros da Junta e mais outros que apareceram em assembléa geral, presidida pelo nosso Revmo Padre Provincial Frei Manoel Borrancia Serra foi aberta a Sessão, e o irmão Prior declarou que tinha convocado esta assembléa geral para ser ultimamente discutido e definitivamente approvados os Estatutos até agora em projecto. ~~posto em votação~~ desta Veneravel Ordem Terceira do Carmo pelo irmão Secretario foi lido por deligos todo projecto, posto em discussão e não havendo quem pedisse a palavra por ter sido diversas vezes discutidos e ser do conhecimento de todos do seu conteudo, foi posto em votação sendo unanimemente approvado os referidos Estatutos. Cujo theor é o seguinte. Estatutos da Veneravel Ordem Terceira de Nosso Senhora do Monte do Carmo da Cidade da Cachoeira do Estado da Bahia

Capitulo I

Da Ordem seus fins e bens

Art. 1º A Veneravel Ordem Terceira

Figura 149 - Estatuto da OTCC de 1915, p15.

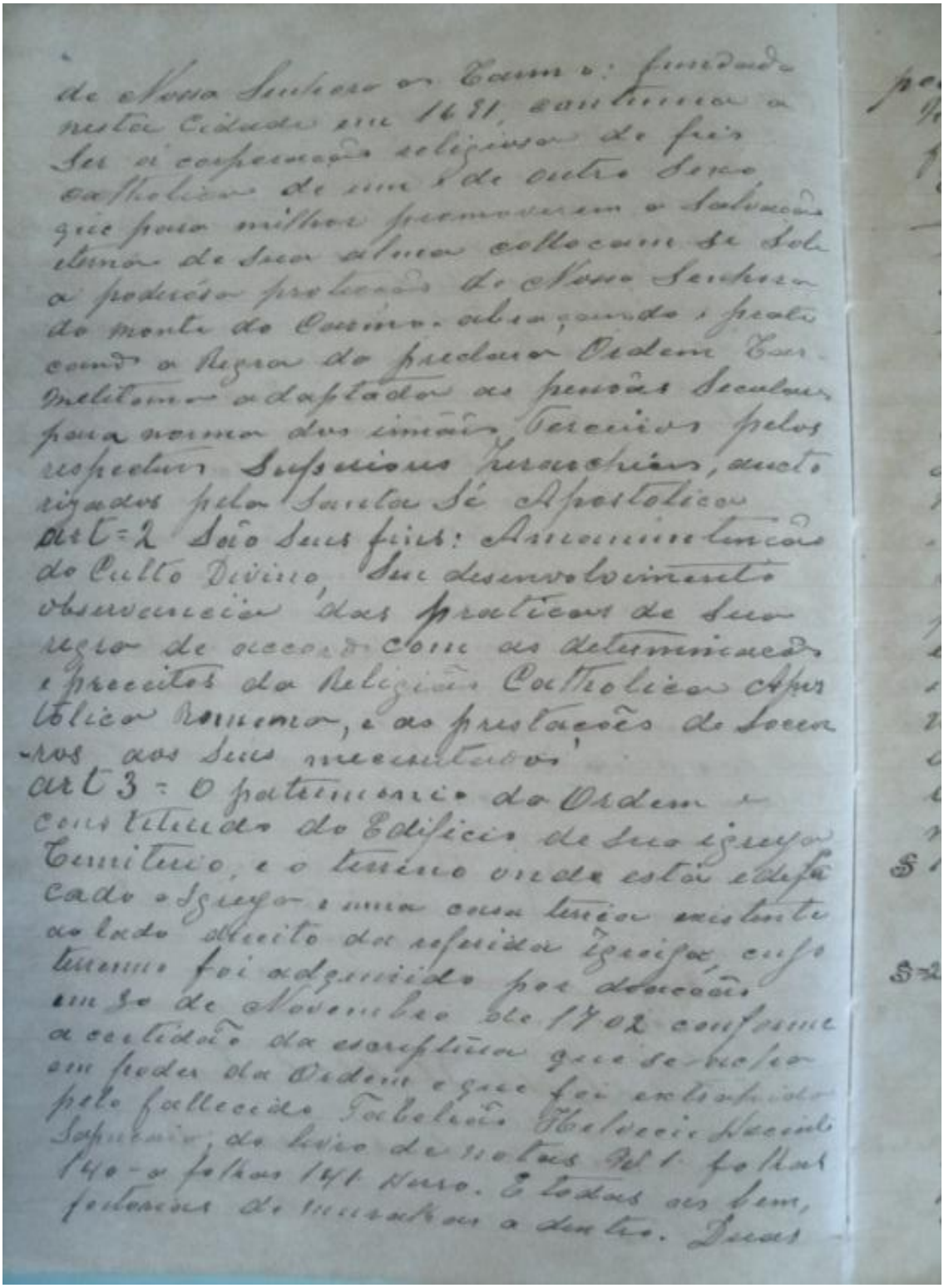


Figura 150 - Estatuto da OTCC de 1915, p.16.

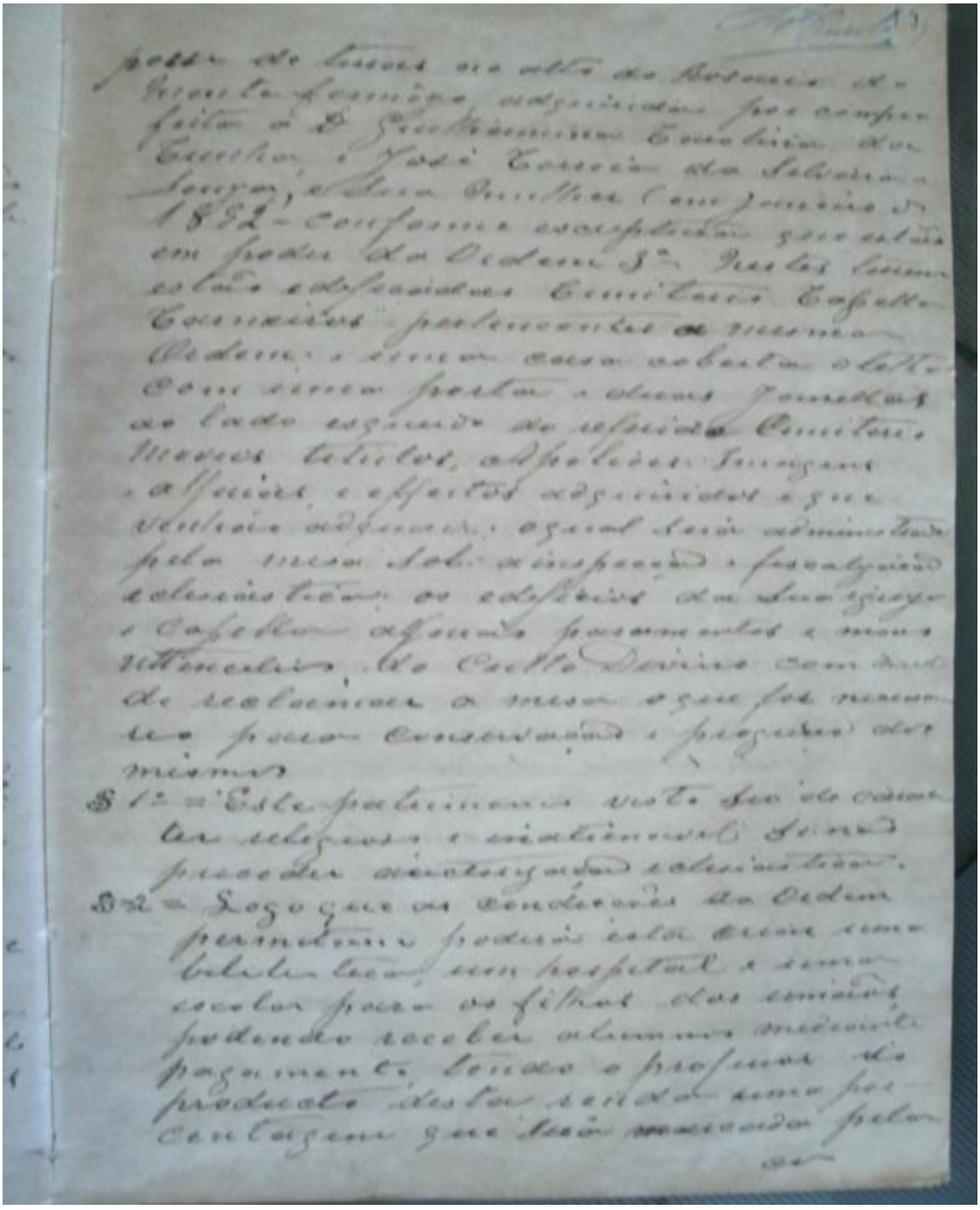
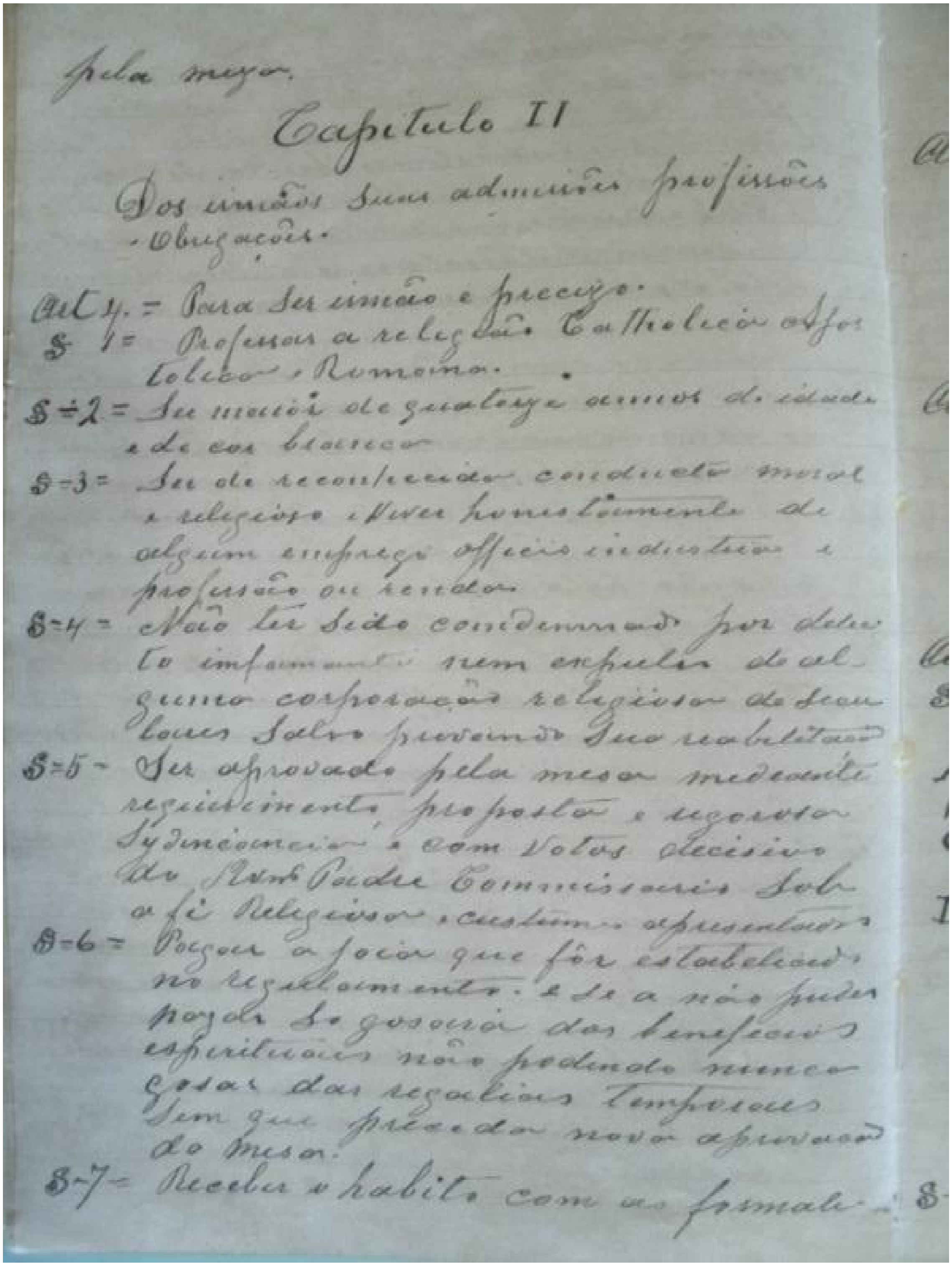


Figura 151 - Estatuto da OTCC de 1915, p17.



pela mesa.

Capitulo II

Dos irmãos seus admissões profissões e obrigações.

Art 4. = Para ser irmão é preciso:

§ 1 = Professar a religião Catholica Apostolica Romana.

§ 2 = Ser maior de quatorze annos de idade e de cor branca

§ 3 = Ser de reconhecido conducto moral e religioso e viver honestamente de algum emprego officio industria e profissão ou renda

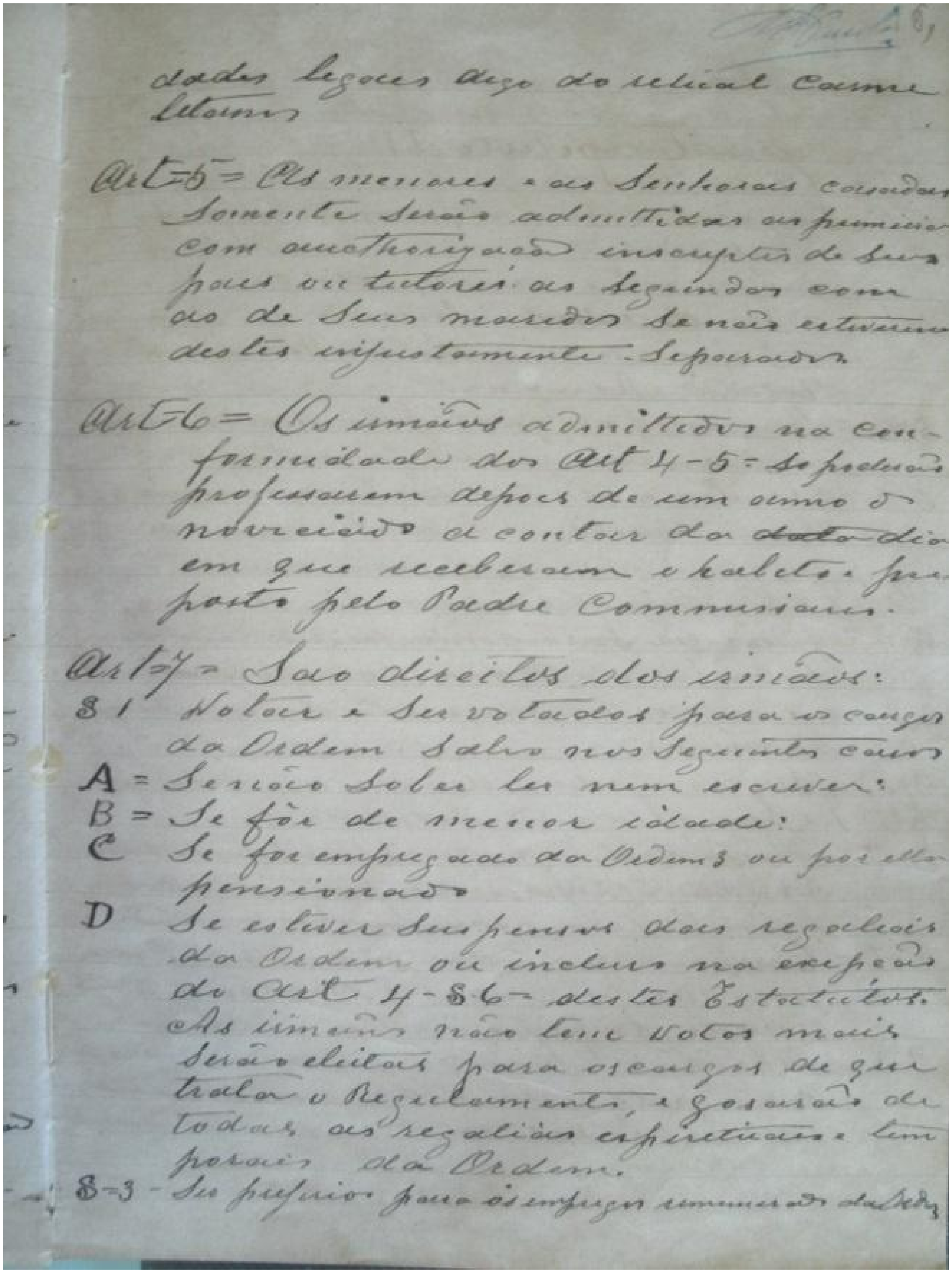
§ 4 = Não ter sido condemnado por delicto infamante nem expulso de alguma corporação religiosa ou seculares salvo provando sua reabilitação

§ 5 = Ser aprovado pela mesa mediante requerimento, proposta e rigorosa sydincancia e com votos decisivo do Rmo Padre Commissario sob a fé Religiosa, e costumes apresentados

§ 6 = Pagar a joia que fôr estabelecido no regulamento. e se a não puder pagar so gosará dos beneficios espirituaes não podendo nunca gosar das regalias temporaes sem que preceda nova aprovação da mesa.

§ 7 = Receber o habito com as formali-

Figura 152 - Estatuto da OTCC de 1915, p18.



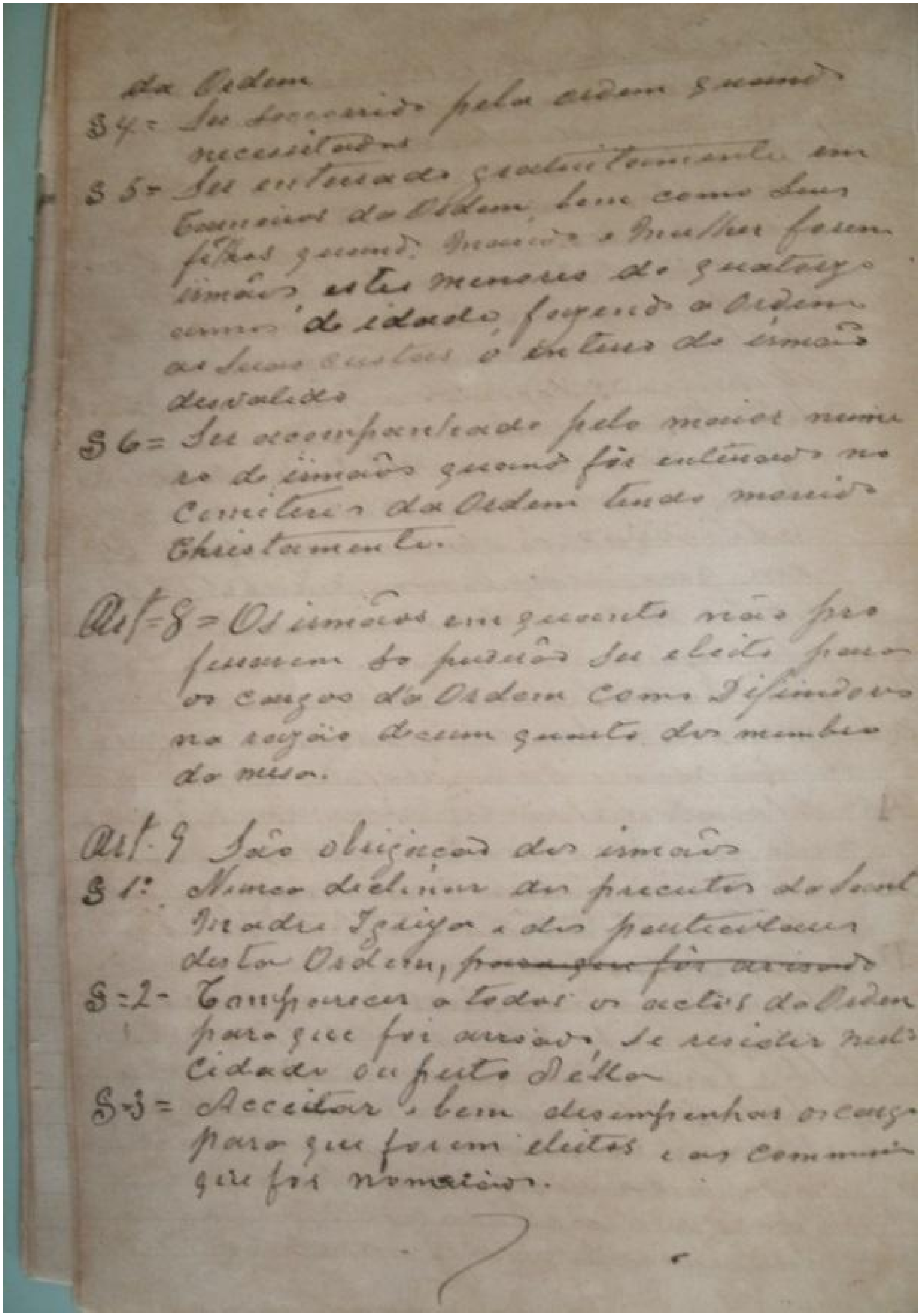
dades legaes digo do actual Carme
litanos

Art=5= Os menores e as Senhoras casadas
Somente serão admittidas ao premeiro
com authorização inscripta de seus
pais ou tutores as segundas com
as de seus maridos se não estiverem
destes injustamente separados.

Art=6= Os irmãos admittidos na con-
formidade dos Art 4-5= so poderão
professarem depois de um anno o
noviciado a contar da ~~data~~ dia
em que receberam o habito. pro-
posto pelo Padre Commissario.

Art=7= São direitos dos irmãos:
§ 1 Votar e ser votados para os cargos
da Ordem salvo nos seguintes casos
A = Se não souber ler nem escrever:
B = Se fôr de menor idade:
C Se for empregado da Ordem ou por ella
pensionado
D Se estiver suspenso das regalias
da Ordem ou incluso na excepção
do Art 4-§6= destes Estatutos.
As irmãs não tem votos mais
serão eleitas para os cargos de que
trata o Regulamento, e gosarão de
todas as regalias espirituaes e tem
poraes da Ordem.
§=3 - Ser preferido para os empregos remunerados da Ordem

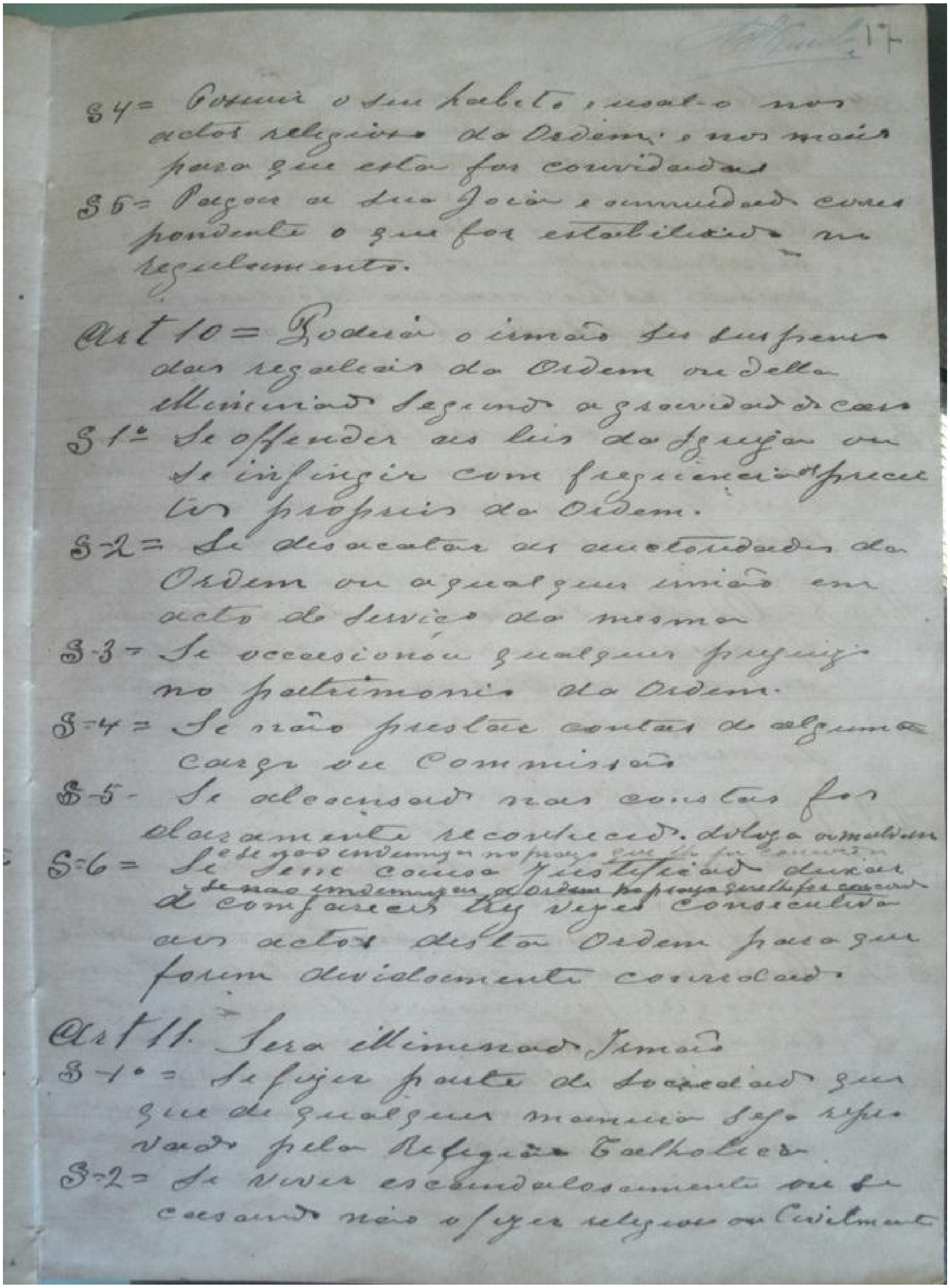
Figura 153 - Estatuto da OTCC de 1915, p19.


da Ordem
§4 = Ser soccorrido pela ordem quando
necessitados
§5 = Ser enterrado gratuitamente em
Carneiros da Ordem, bem como seus
filhos quando marido e mulher forem
irmãos estes menores de quatorze
annos de idade, fazendo a Ordem
as suas custas o enterro de irmãos
desvalidos
§6 = Ser accompanhado pelo maior nume
ro de irmãos quando for enterrado no
Cemiterio da Ordem tendo morrido
Christamente.

Artº 8 = Os irmãos em quanto não pro
fessarem so poderão ser eleitos para
os cargos da Ordem como Definidores
na razão de um quarto dos membros
da mesa.

Artº 9 São obrigações dos irmãos
§1º. Nunca declinar dos preceitos da Santa
Madre Igreja e dos particulares
desta Ordem, ~~para que for avisado~~
§2 - Comparecer a todos os actos da Ordem
para que for avisado, se residir nesta
Cidade ou perto d'ella
§3 = Acceitar e bem desempenhar os cargos
para que forem eleitos e as commissões
que for nomeado.

Figura 154 - Estatuto da OTCC de 1915, p.20.



17

§4= Possuir o seu habito e usal-o nos actos religiosos da Ordem e nos mais para que esta for convidada

§5= Pagar a sua Joia e annuidade correspondente o que for estabelecido no regulamento.

Art 10= Poderá o irmão ser suspenso das regalias da Ordem ou della eliminado segundo a gravidade do caso

§1º Se offender as leis da Igreja ou se infringir com frequencia os preceitos proprios da Ordem.

§2= Se desacatar as auctoridades da Ordem ou a qualquer irmão em acto de serviço da mesma

§3= Se occasionou qualquer prejuizo no patrimonio da Ordem.

§4= Se não prestar contas de alguma cargo ou Commissão

§5- Se alcançado nas contas for claramente reconhecido dolo ou maldade e se não indemnizar no prazo que lhe for concedido

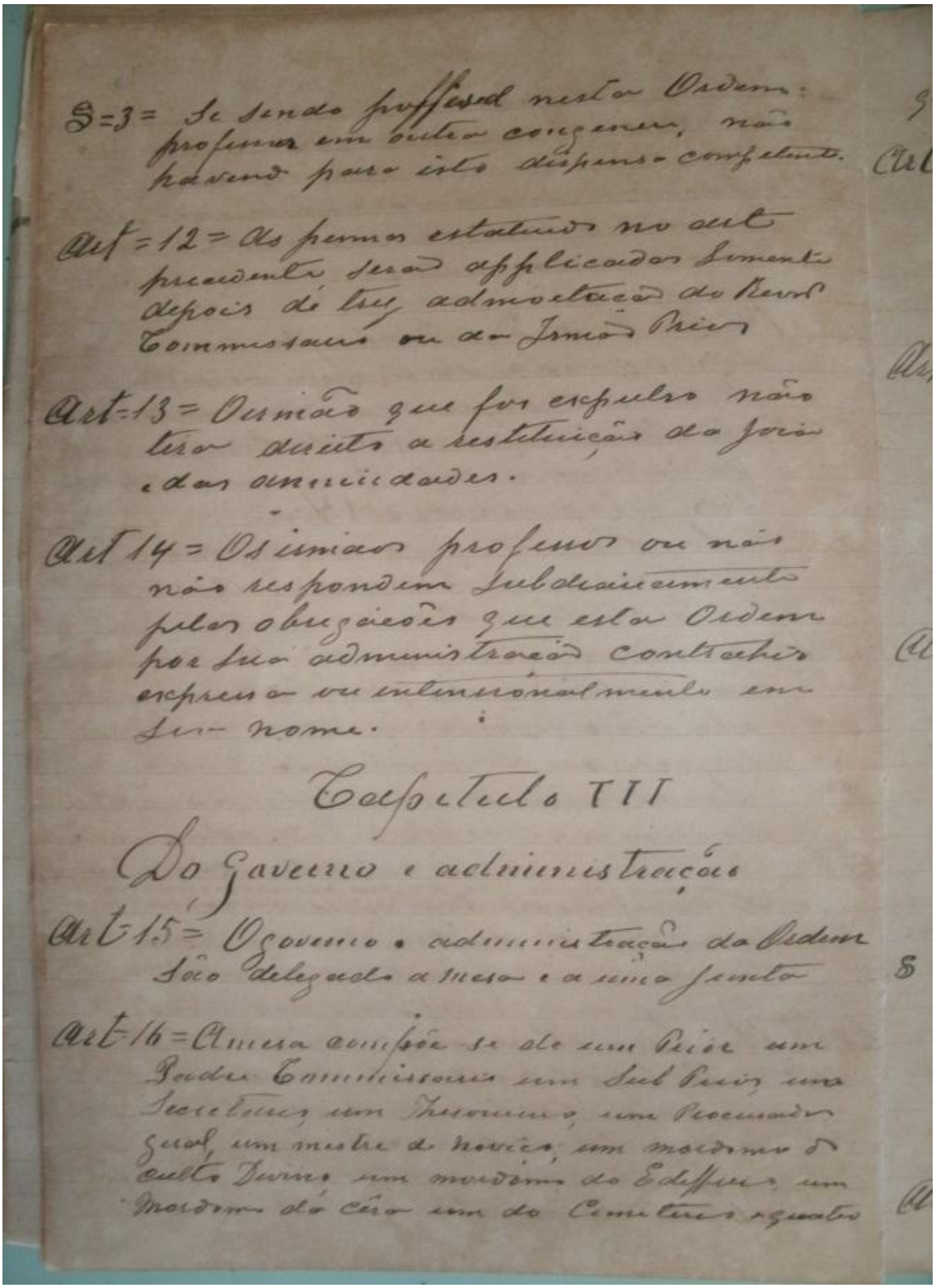
§6= Se sem causa justificada deixar e se não indemnizar a Ordem no prazo que lhe for concedido de comparecer tres vezes consecutivas aos actos desta Ordem para que forem devidamente convidado

Art 11. Será eliminado Irmão

§1º = Se fizer parte de sociedade que que de qualquer maneira seja reprovada pela Religião Catholica

§2= Se viver escandalosamente ou se casando não o fizer religioso ou Civilment

Figura 155 - Estatuto da OTCC de 1915, p.21



§ 3 = Se sendo professo nesta Ordem: profesar em outra congenere, não havendo para isto dispensa competente.

Art 12 = As penas estatuidas no art precedente serão applicadas somente depois de ter admoestação do Revd Commissario ou do Irmão Prior

Art 13 = O irmão que for expulso não terá direito a restituição de jóia e das anuidades.

Art 14 = Os irmãos professos ou não não respondem subsidiariamente pelas obrigações que esta Ordem por sua administração contrahir expressa ou intencionalmente em seu nome.

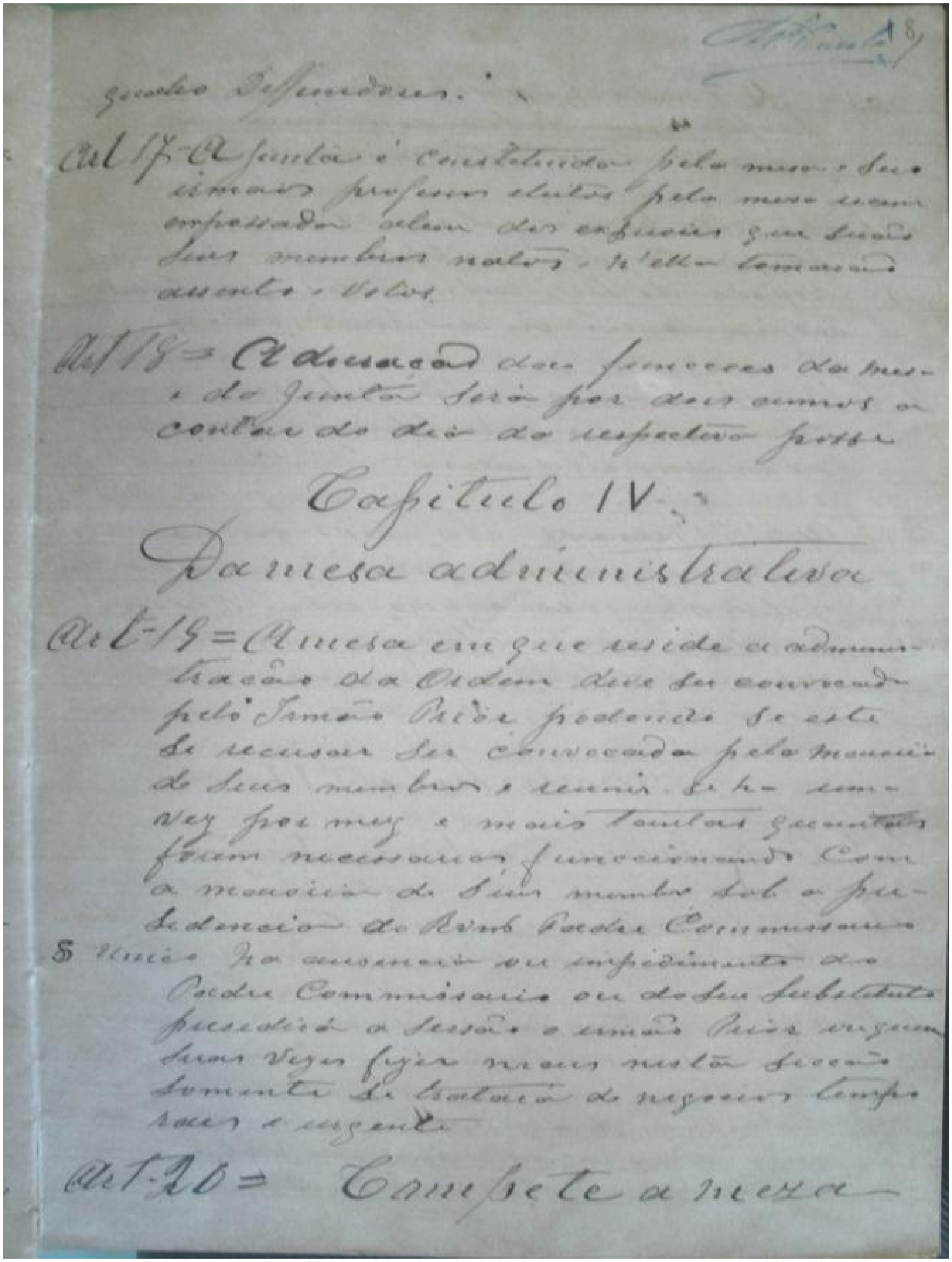
Capitulo III

Do Governo e administração

Art 15 = O governo e administração da Ordem são delegados a mesa e a mim junta

Art 16 = A mesa compõe-se de um Prior um Vice Prior um Commissario um Sub Prior uma Secretaria um Thesoureiro um Procurador geral um mestre de noviços um mordomo do culto Divino um mordomo do Esplendor um mordomo do céo um do Cemiterio egualmente

Figura 156 - Estatuto da OTCC de 1915, p.22.



quaes Defensores.

Art 17 - A Junta é constituida pela mesa e seus irmãos professos eleitos pela mesa e compassada além dos officiaes que serão seus membros natos. N'ella tomarão assento e votos.

Art 18 = A duração das funcções da mesa e da Junta será por dois annos a contar do dia da respectiva posse

Capitulo IV

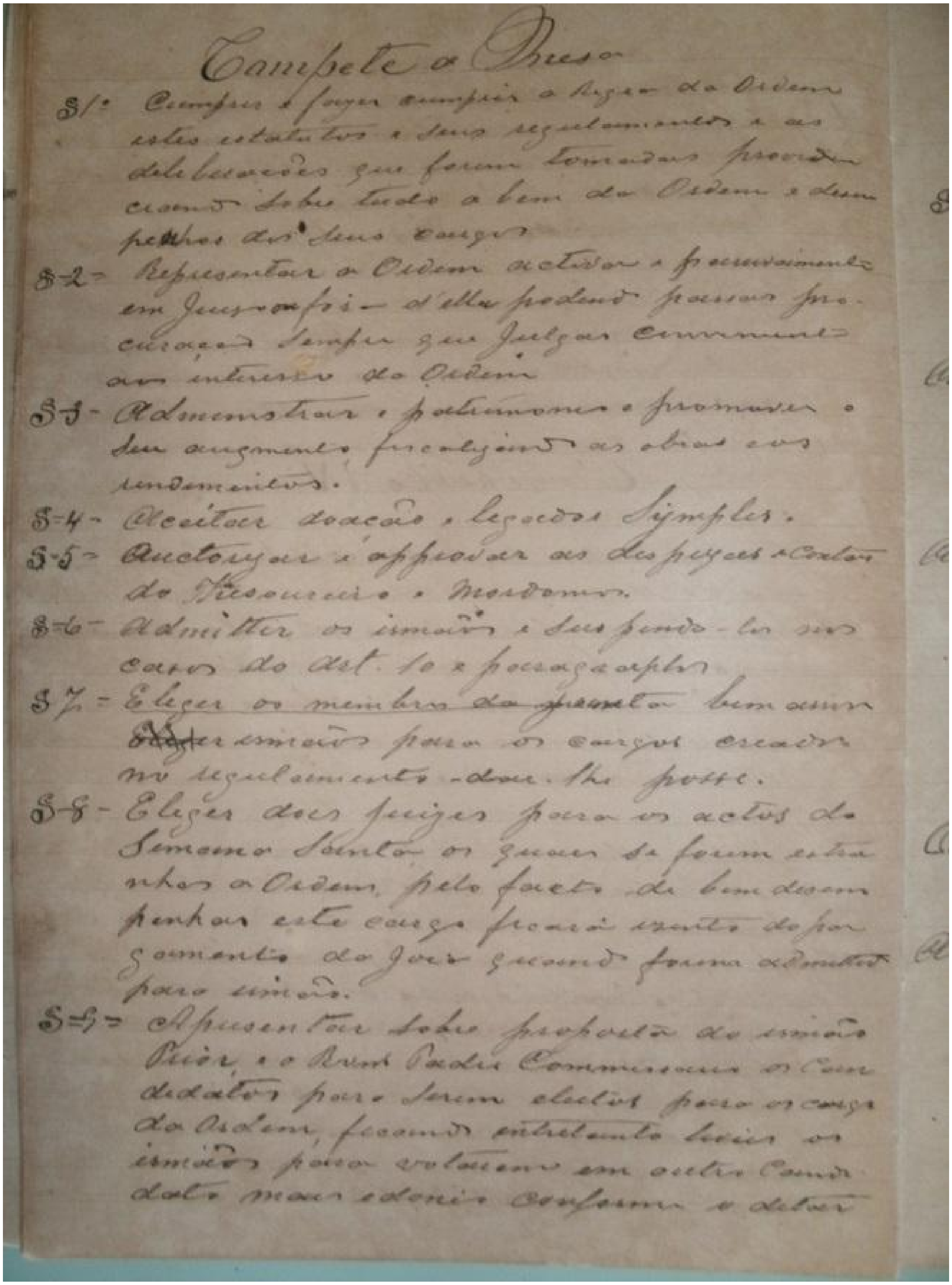
Da mesa administrativa

Art 19 = A mesa em que reside a administração da Ordem deve ser convocada pelo Irmão Prior podendo se este se recusar ser convocada pela maioria de seus membros e reunir-se-ha uma vez por mez e mais tantas quantas forem necessarias funccionando com a maioria de seus membros sob a presidencia do Revmo Padre Commissario

§ Unico Na ausencia ou impedimento do Padre Commissario ou do seu substituto presidirá a sessão o irmão Prior [illegible] vezes fizer [illegible] nesta [illegible] somente se tratará de negocios temporaes e urgentes

Art 20 = Compete a mesa

Figura 157 - Estatuto da OTCC de 1915, p.23.


Compete a Meza

§1º Cumprir e fazer cumprir a Regra da Ordem estes estatutos e seus regulamentos e as deliberações que forem tomadas providenciando sobre tudo o bem da Ordem e desempenhos dos seus cargos.

§2 – Representar a Ordem activa e passivamente em Juizo ou fóra d'ella podendo passar procuração sempre que julgar conveniente aos interesses da Ordem

§3 – Administrar o patrimonio e promover o seu augmento fiscalizando as obras e os rendimentos.

§4 – Acceitar doação e legados simples.

§5 – Auctorizar e approvar as despezas e contas do Thesoureiro e Mordomos.

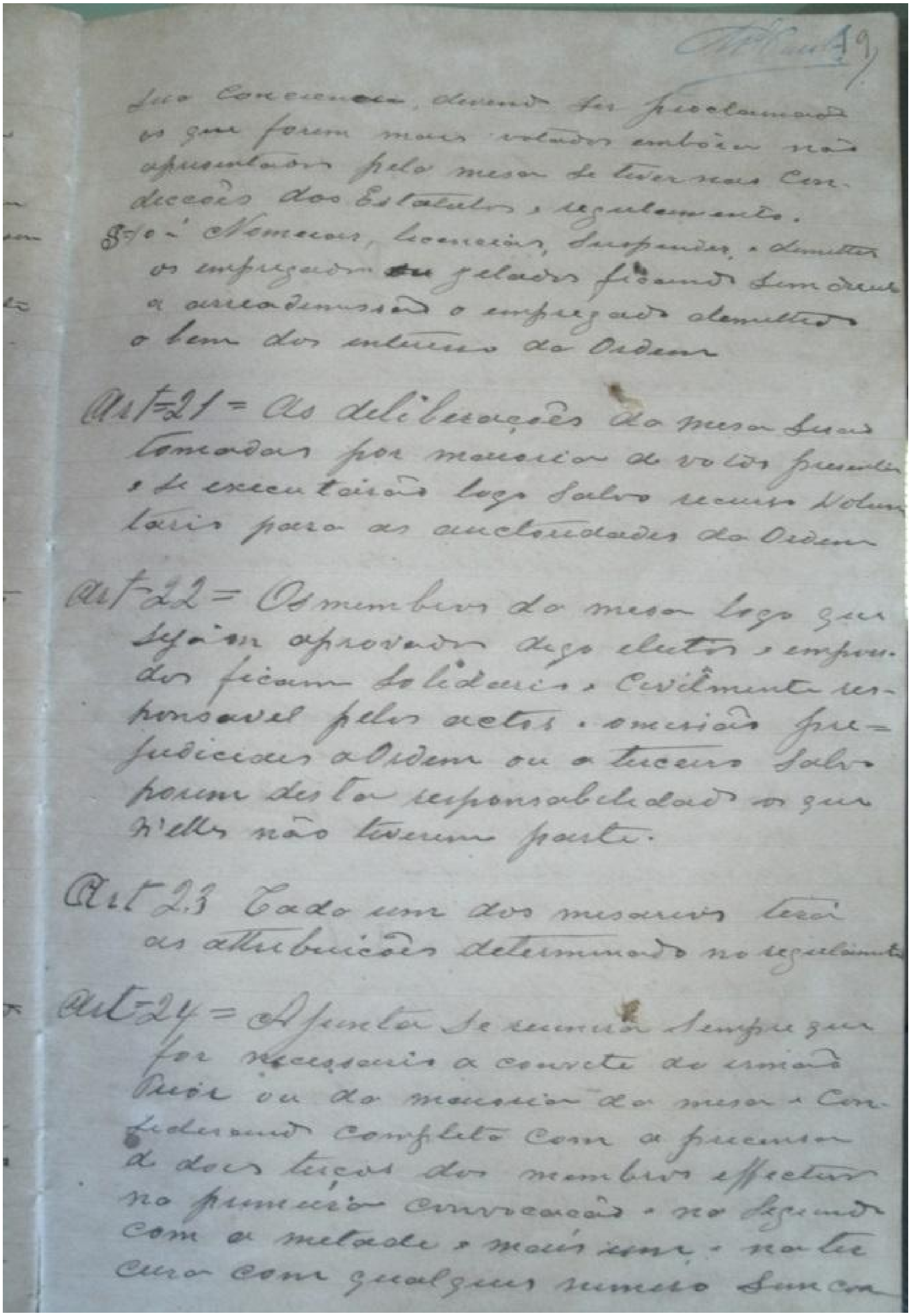
§6 – Admitter os irmãos e suspende-los nos casos do Art. 10 e paragrapho

§7 – Eleger os membros da junta bem assim os irmãos para os cargos creados no regulamento dar-lhe posse.

§8 – Eleger dois juizes para os actos da Semana Santa os quaes se forem estranhos a Ordem, pelo facto de bem desempenhar este cargo ficará isento do pagamento da joia quando forem admittidos para irmão.

§9 – Apresentar sobre proposta do irmão Prior, e o Revm Padre Commissario os candidatos para serem eleitos para os cargos da Ordem, ficando entretanto livres os irmãos para votarem em outros candidatos mais idoneos conforme o deter

Figura 158 - Estatuto da OTCC de 1915, p.24.



19

sua concorrencia, devendo ser proclamados os que forem mais votados embora não apresentados pela mesa se tiverem nas condições dos Estatutos e regulamentos.

§ 10 – Nomear, licenciar, suspender e demittir os empregados ou zeladores ficando sem direito a reconsideração o empregado demittido o bem dos interesses da Ordem

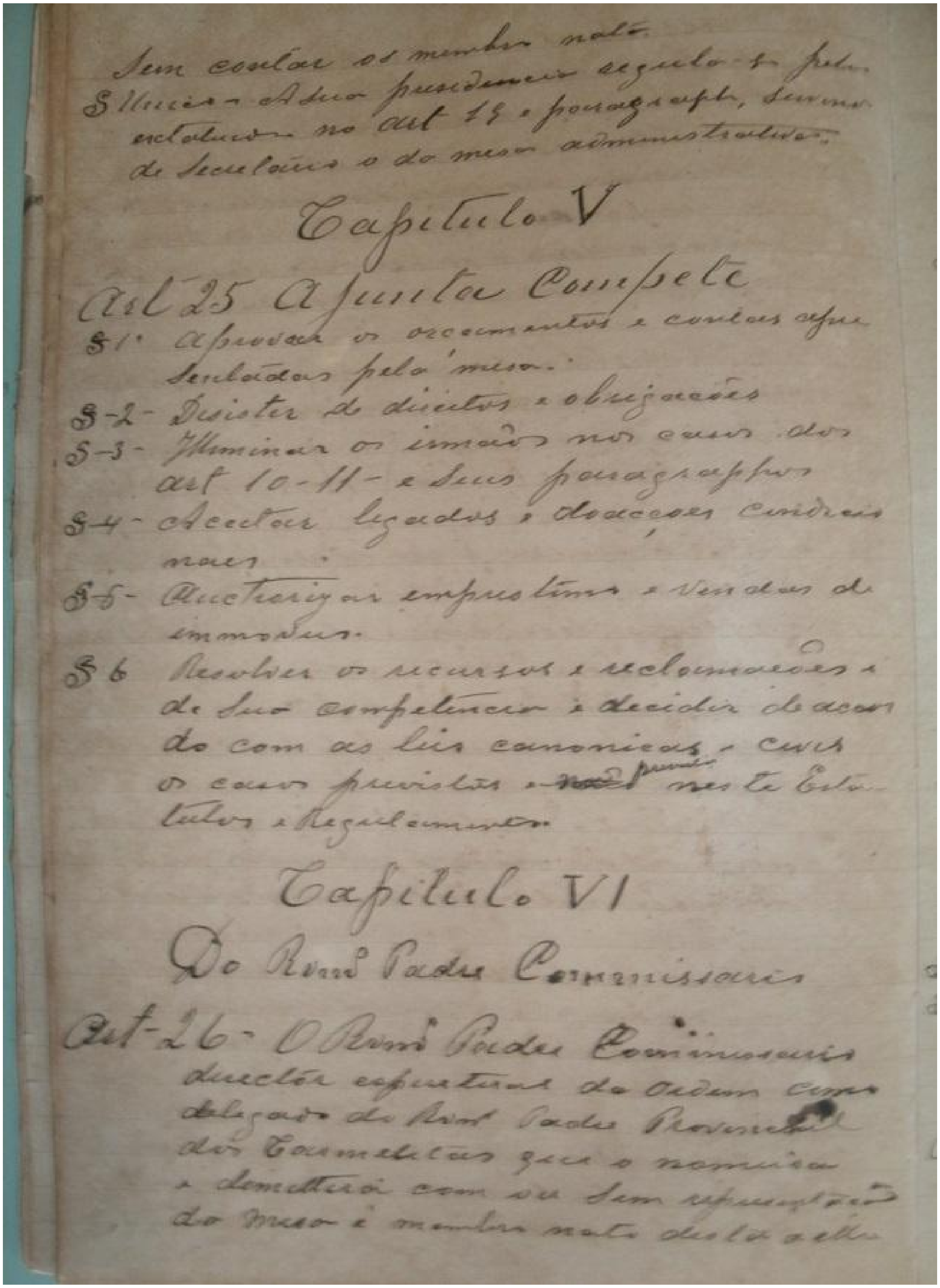
Art. 21 = As deliberações da mesa serão tomadas por maioria de votos presentes e se executarão logo salvo recurso voluntario para as auctoridades da Ordem

Art. 22 = Os membros da mesa logo que sejão approvados digo eleitos e empossados ficam solidarios e civilmente responsavel pelos actos e omissões prejudiciaes a Ordem ou a terceiro salvo porem desta responsabilidade os que n'elles não tiverem parte.

Art. 23 Cada um dos mesarios terá as attribuições determinado no regulamento

Art. 24 = A junta se reunirá sempre que for necessario a convite do irmão Prior ou da maioria da mesa e considerando completo com a presença de dois terços dos membros effectivos na primeira convocação e na segunda com a metade e mais um e na terceira com qualquer numero sem ca

Figura 159 - Estatuto da OTCC de 1915, p.25.



Sem contar os membros natos.
Illmo. Adm. presidencia seguida pelo [illegible] serão
estatuido no art 19 e paragrapho, [illegible]
de Secretario e do mesa administrativa.

Capitulo V

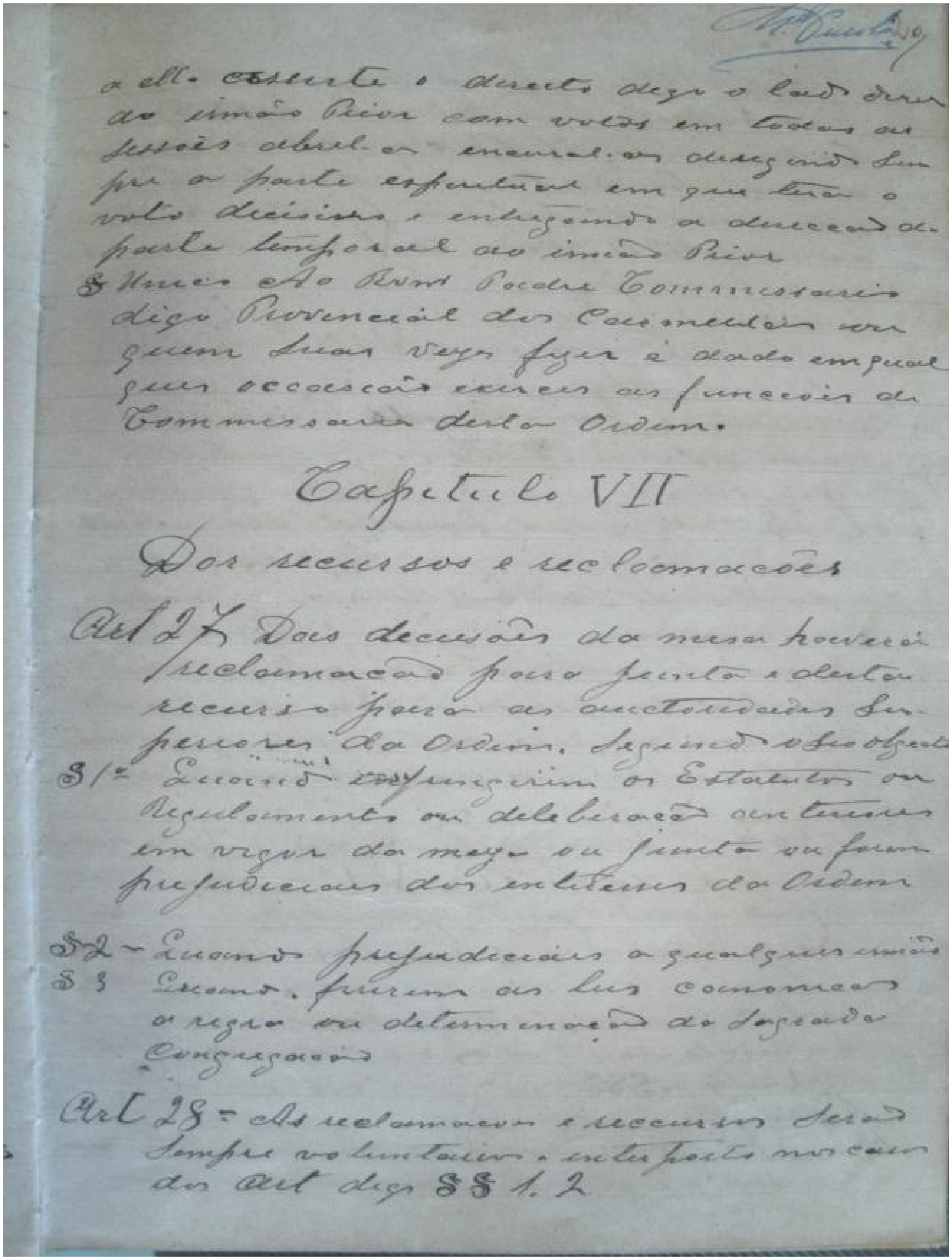
Art 25 A Junta Compete
§1º Approvar os orçamentos e contas apre
sentadas pela mesa.
§-2- Discutir de direitos e obrigações
§-3- Illiminar os irmãos nos casos dos
art 10-11- e seus paragraphos
§-4- Aceitar legados e doações condicio
naes.
§-5- Auctorizar emprestimos e vendas de
immoveis.
§6 Resolver os recursos e reclamações
de sua competencia e decidir de acor
do com as leis canonicas e civis
os casos previstos e ~~não~~ previstos neste Esta
tutos e Regulamentos.

Capitulo VI

Do Revmº Padre Commissario

Art-26- O Revmº Padre Commissario
director espiritual da Ordem como
delegado do Revmº Padre Provincial
dos Carmelitas que o nomeia
e demittirá com [illegible] Sem representar
do mesa e membro nato desta [illegible]

Figura 160 - Estatuto da OTCC de 1915, p.26.



a M. corrente o direito digo o lado direito do irmão Prior com votos em todas as sessões abril-as encerral-as designando sempre a parte espiritual em que terá o voto decisivo e entregando a direcção da parte temporal ao irmão Prior

§ Unico Ao Revmo Padre Commissario digo Provincial dos Carmelitas ou quem suas vezes fizer é dado em qualquer occasião exercer as funcções de Commissario desta Ordem.

Capitulo VII

Dos recursos e reclamações

Art 27 Das decisões da mesa haverá reclamação para junta e desta recurso para as auctoridades superiores da Ordem. Segundo o seu objecto

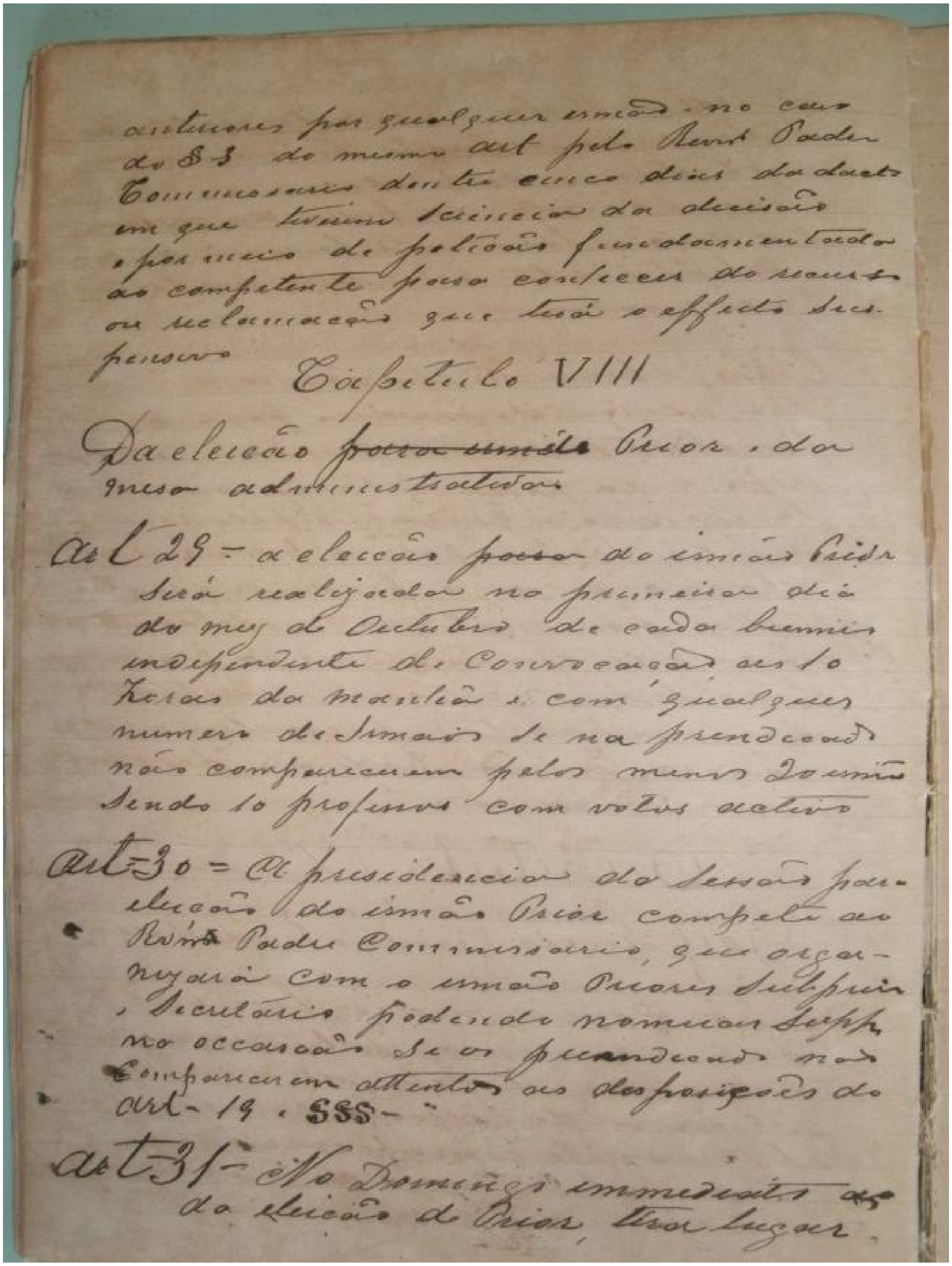
§1º Quando infringirem os Estatutos ou Regulamentos ou deliberação anteriores em vigor da mesa ou junta ou forem prejudiciaes dos interesses da Ordem

§2 - Quando prejudicarem a qualquer irmão

§3 Quando forem as leis canonicas a regra ou determinação da Sagrada Congregação

Art 28 = As reclamações e recursos serão sempre voluntarios e interpostos nos casos dos Art digo §§ 1. 2

Figura 161 - Estatuto da OTCC de 1915, p.27.



anteriores por qualquer irmão - no caso
do § 3 do mesmo art pelo Revmo Padre
Commissario dentro cinco dias da data
em que tiverem sciencia da decisão
e por meio de petição fundamentada
ao competente para conhecer do recurso
ou reclamação que terá o effeito sus-
pensivo

Capitulo VIII

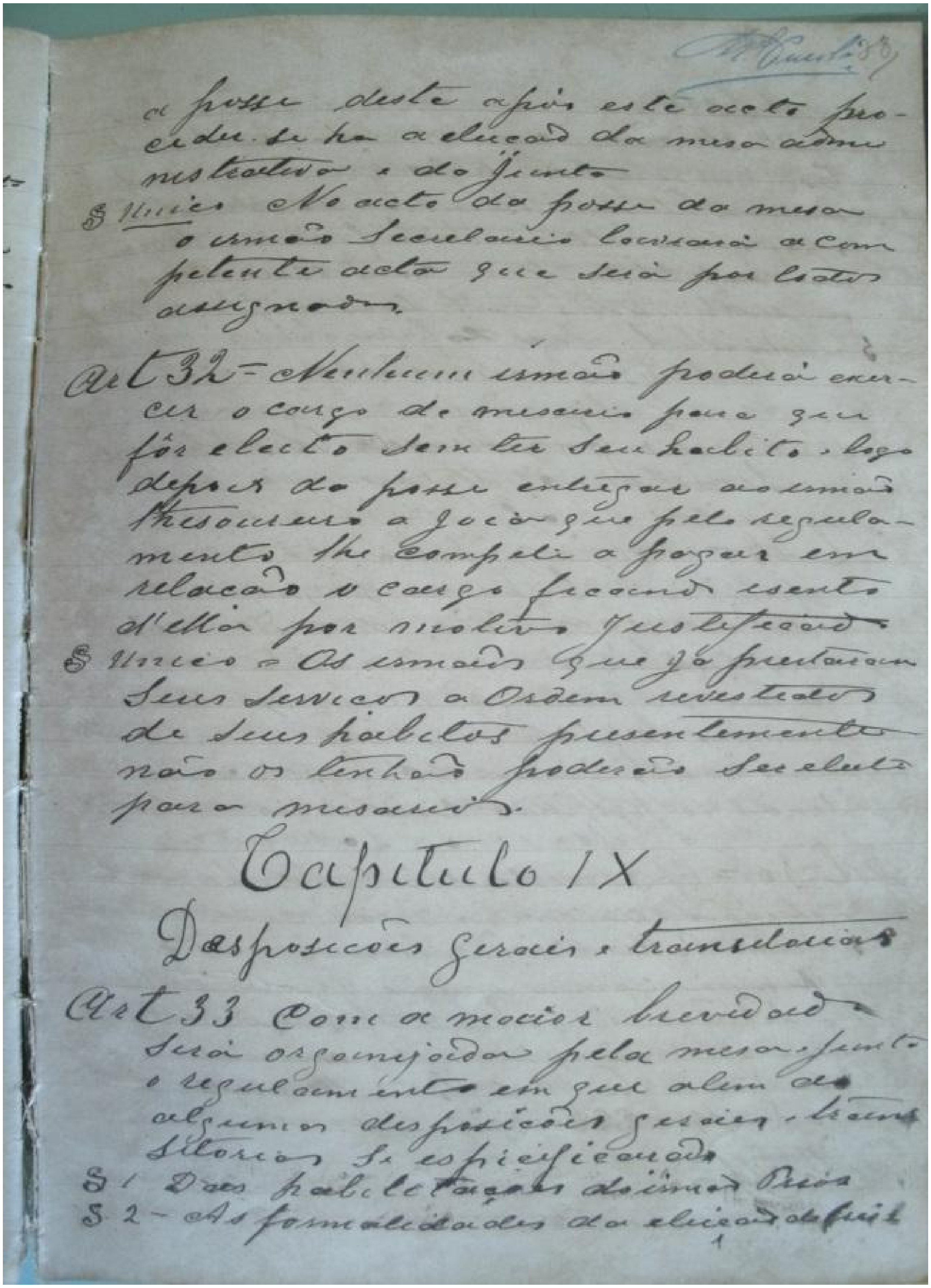
Da eleição ~~para irmão~~ Prior e da
mesa administrativa

Art 29 = a eleição para do irmão Prior
Será realizada no primeiro dia
do mez de Outubro de cada biennio
independente de Convocação as 10
horas da manhã e com qualquer
numero de Irmãos se na primeira convocação
não comparecerem pelos menos 20 irmãos
sendo 10 professos com votos activos

Art=30 = A presidencia da Sessão para
eleição do irmão Prior compete ao
Revmo Padre Commissario, que orga-
nizará com o irmão Priores Subprior
e Secretario podendo nomear supp.
na occasião se os primeiros não
comparecerem attentas as disposições do
art - 19 . §§§ -

Art 31 = No Domingo immediato ao
da eleição do Prior, terá lugar

Figura 162 - Estatuto da OTCC de 1915, p.28



a posse deste após este acto proceder-se-ha a eleição da mesa administrativa e da Junta

§ Unico No acto da posse da mesa o irmão Secretario lavrará a competente acta que será por todos assignada.

Art 32 = Nenhum irmão poderá exercer o cargo de mesario para que fôr eleito sem ter seu habito e logo depois da posse entregar ao irmão thesoureiro a joia que pelo regulamento lhe compete a pagar em relação o cargo ficando isento d'ella por motivo justificado

§ Unico O Os irmãos que já prestaram seus serviços a Ordem revestidos de seus habitos presentemente não os tenhão poderão ser eleito para mesario.

Capitulo IX

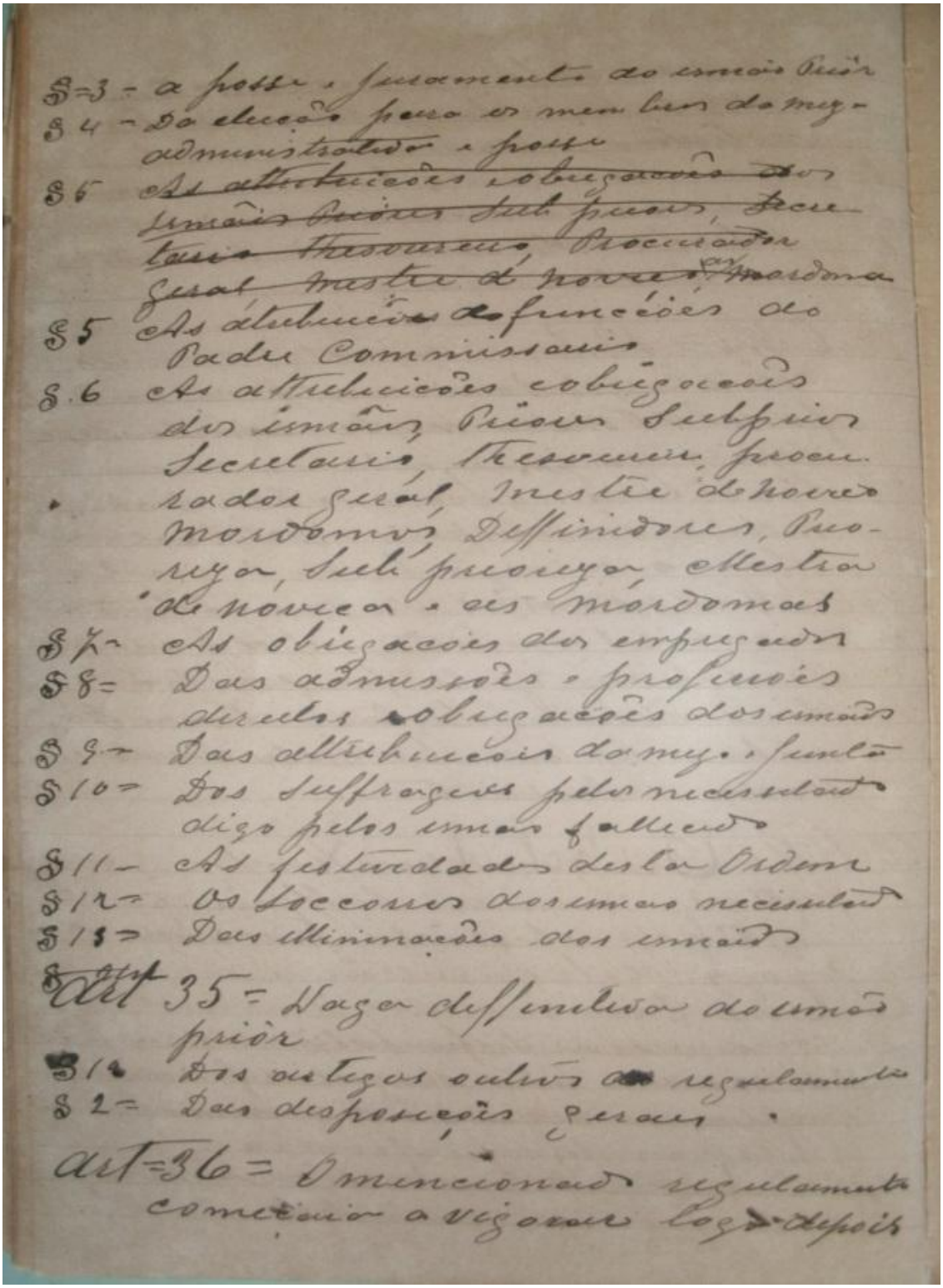
Disposições geraes e transitorias

Art 33 Com a maior brevidade será organizado pela mesa e junta o regulamento em que alem de algumas disposições geraes e transitorias se especificarão

§ 1 Das habilitações dos irmãos Prios

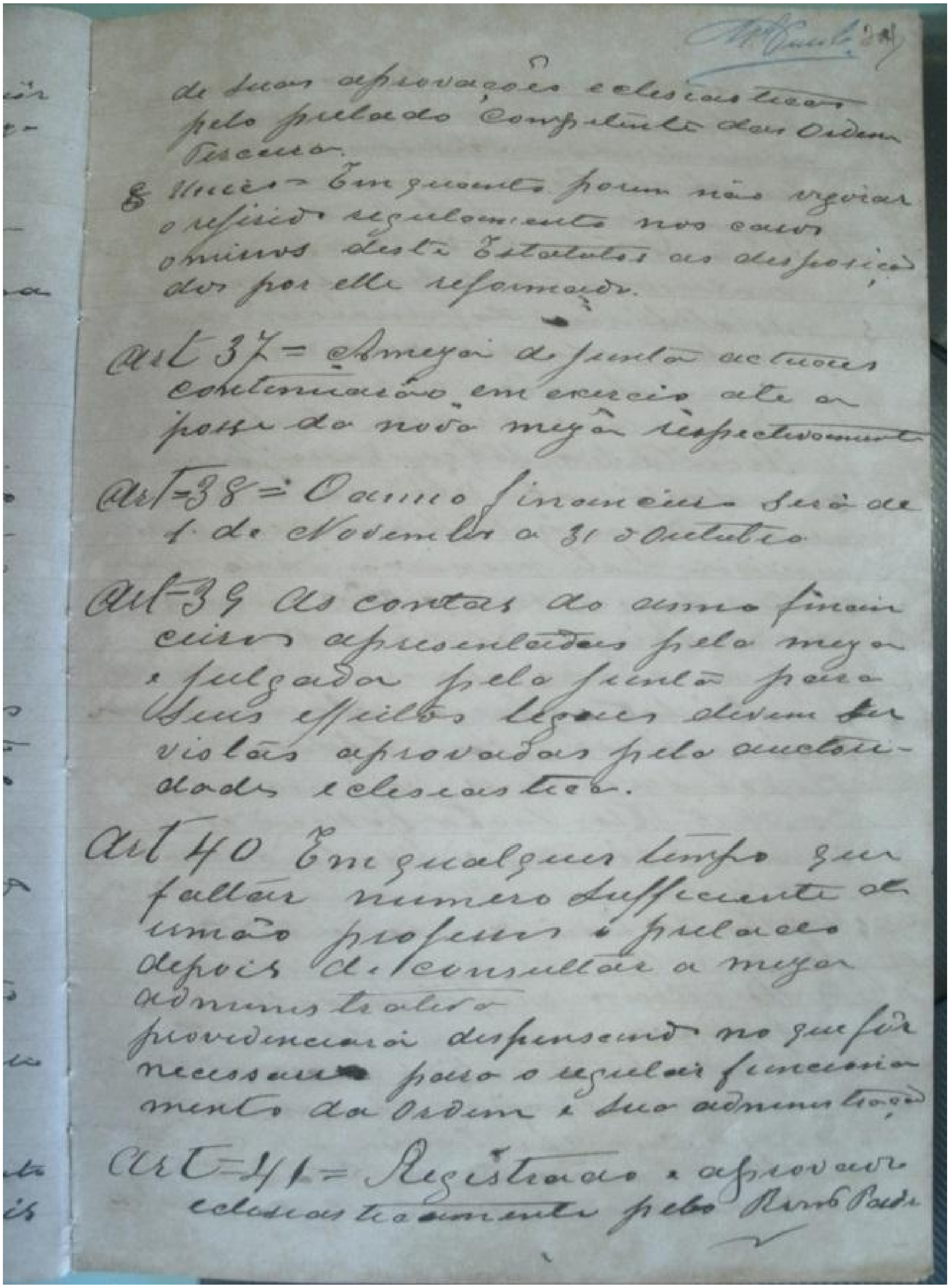
§ 2 - As formalidades da eleição da junta

Figura 163 - Estatuto da OTCC de 1915, p.29.



§=3 - a posse e juramento do irmão Prior
§ 4 - Da eleição para os membros da mesa administrativa e posse
§ 5 ~~As attribuições e obrigações dos irmãos Priores Sub priores, Secretario Thesoureiro, Procurador geral mestre de noveis as mordomas~~
§ 5 As atribuições e funcções do Padre Commissario
§ 6 As attribuições e obrigações dos irmãos Priores Subprior Secretario, Thesoureiro, procurador geral, Mestre de noveis mordomos, Deffinidores, Prioreza, Sub prioreza, Mestra de noveis e as mordomas
§ 7 - As obrigações dos empregados
§ 8 = Das admissões e profissões direitos e obrigações dos irmãos
§ 9 - Das attribuições da mesa e junta
§ 10 = Dos suffragios pelos necessitados digo pelos irmãos fallecidos
§ 11 - As festividades desta Ordem
§ 12 = Os soccorros dos irmãos necessitados
§ 13 = Das illuminações dos irmãos
Art 35 = Haga deffinitiva do irmão prior
§ 1 Dos artigos outros do regulamento
§ 2 = Das disposições geraes.
Art = 36 = O mencionado regulamento começará a vigorar logo depois

Figura 164 - Estatuto da OTCC de 1915, p.30.



de suas approvações ecclesiasticas pelo prelado competente da Ordem Terceira.

§ Unico - Em quanto porem não vigorar o referido regulamento nos casos omissos deste Estatutos as disposições por elle reformados.

Art 37 = A meza da Junta actuaes continuarão em exercicio até a posse da nova meza respectivamente

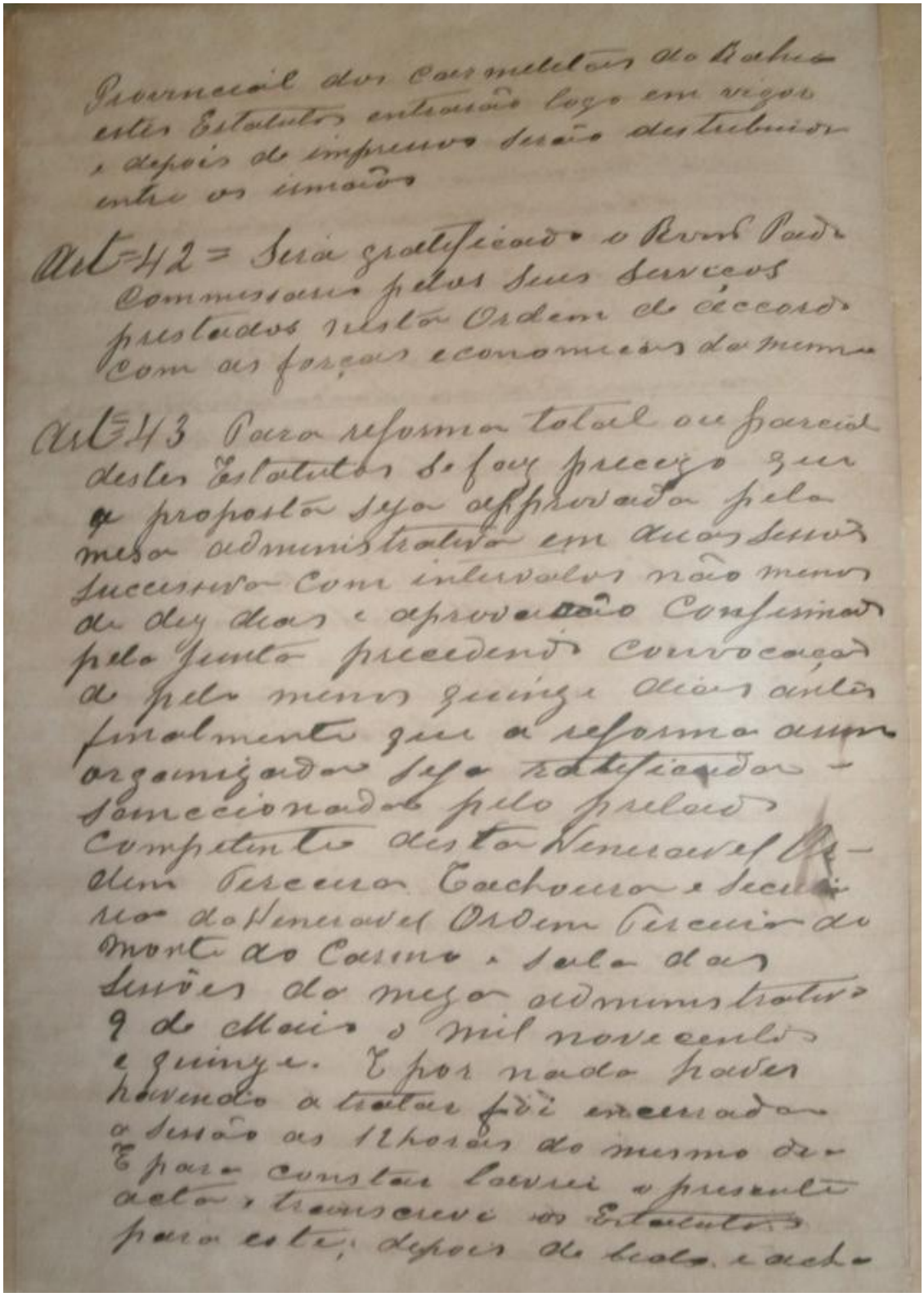
Art-38 = O anno financeiro será de 1 de Novembro a 31 d'Outubro

Art-39 As contas do anno financeiro apresentadas pela meza e julgadas pela Junta para seus effeitos legaes devem ser vistas approvadas pela auctoridade ecclesiastica.

Art 40 Em qualquer tempo que faltar numero sufficiente de irmãos professos e prelado depois de consultar a meza administrativa providenciará dispensando no que for necessario para o regular funcionamento da Ordem e sua administração

Art-41 = Registrados e approvados ecclesiasticamente pelo Revmo Padre

Figura 165 - Estatuto da OTCC de 1915, p.31.



Provincial dos Carmelitas do Brahil
estes Estatutos entrarão logo em vigor
e depois de impressos serão distribuidos
entre os irmãos

Art 42 = Seria gratificado o Revmo Padre
Commissario pelos seus serviços
prestados nesta Ordem de accordo
com as forças economicas da mesma

Art 43 Para reforma total ou parcial
destes Estatutos se faz preciso que
a proposta seja approvada pela
mesa administrativa em duas sessões
successivas com intervalos não menos
de dez dias e approvação confirmada
pela Junta precedendo convocação
de pelo menos quinze dias antes
finalmente que a reforma assim
organizada seja ratificada e
sanccionada pelo Prelado
competente desta Veneravel Or-
dem Terceira Carmelitana e Secu-
lar do Venerabel Ordem Terceira do
Monte do Carmo e sala das
sessões da mesa administrativa
9 de Maio de mil novecentos
e quinze. E por nada haver
havendo a tratar foi encerrada
a sessão as 11 horas do mesmo dia
E para constar lavrei o presente
acto, transcrevi os Estatutos
para este, depois de lidos e acha-

Figura 166 - Estatuto da OTCC de 1915, p.32.

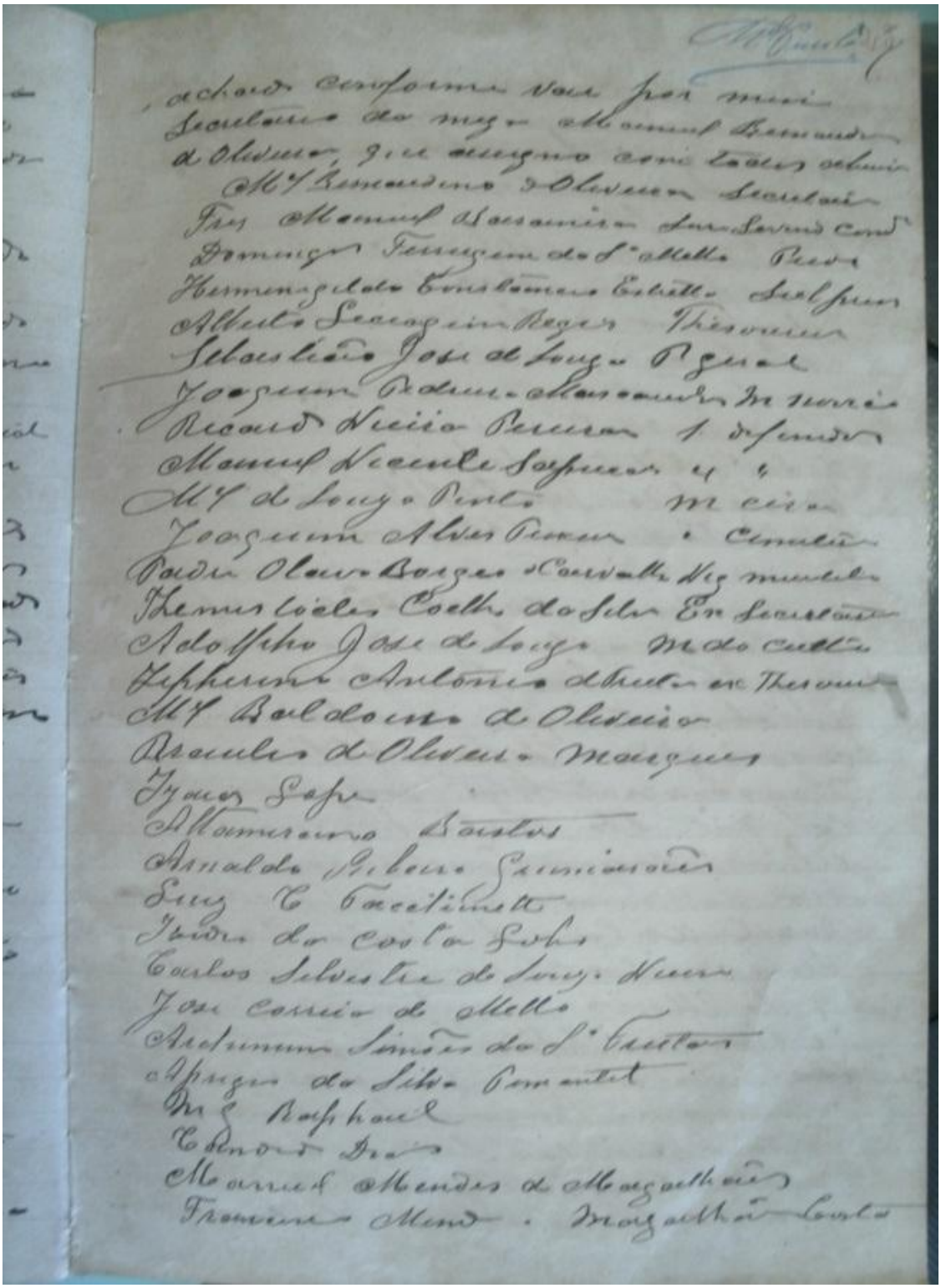
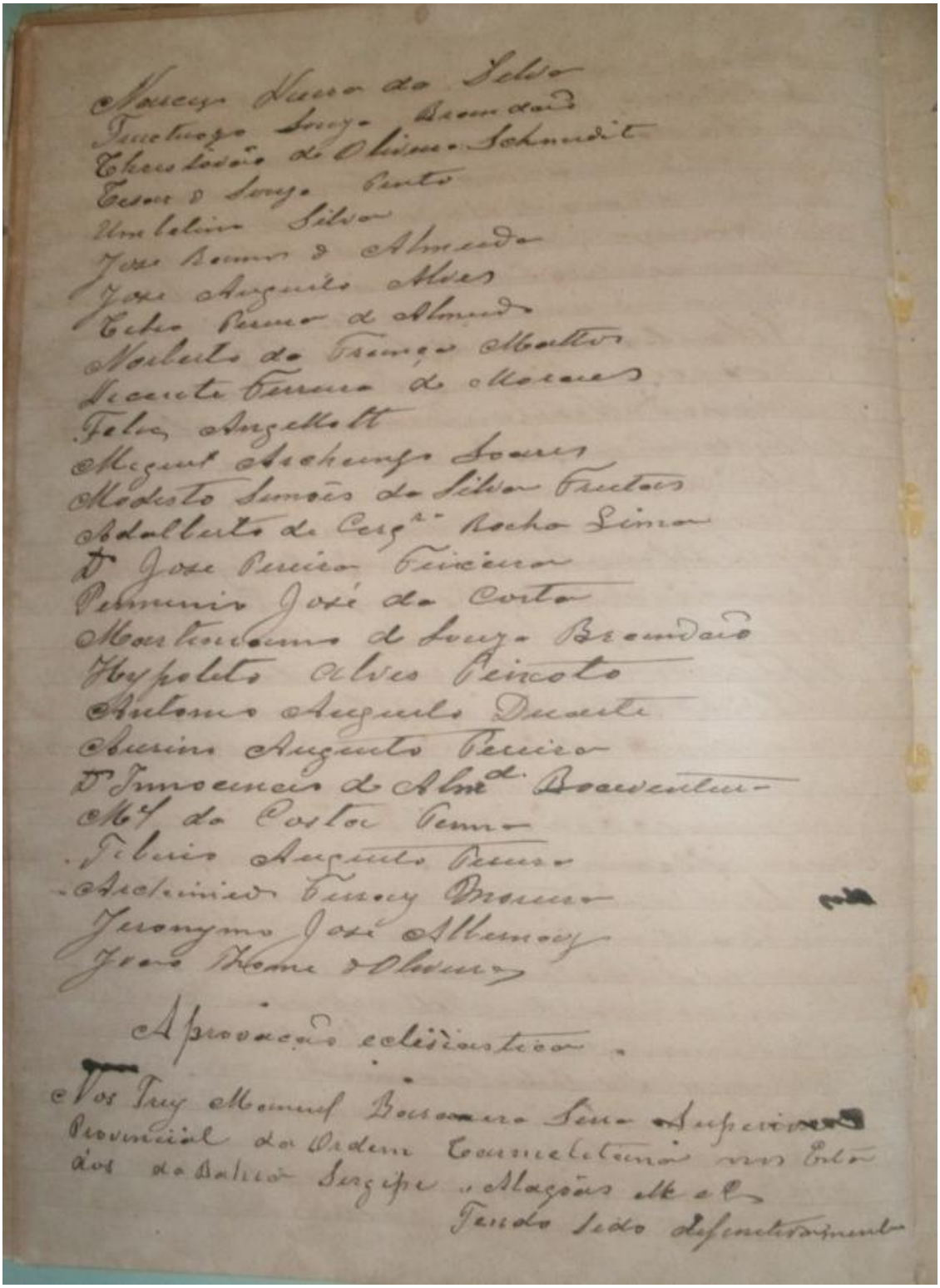
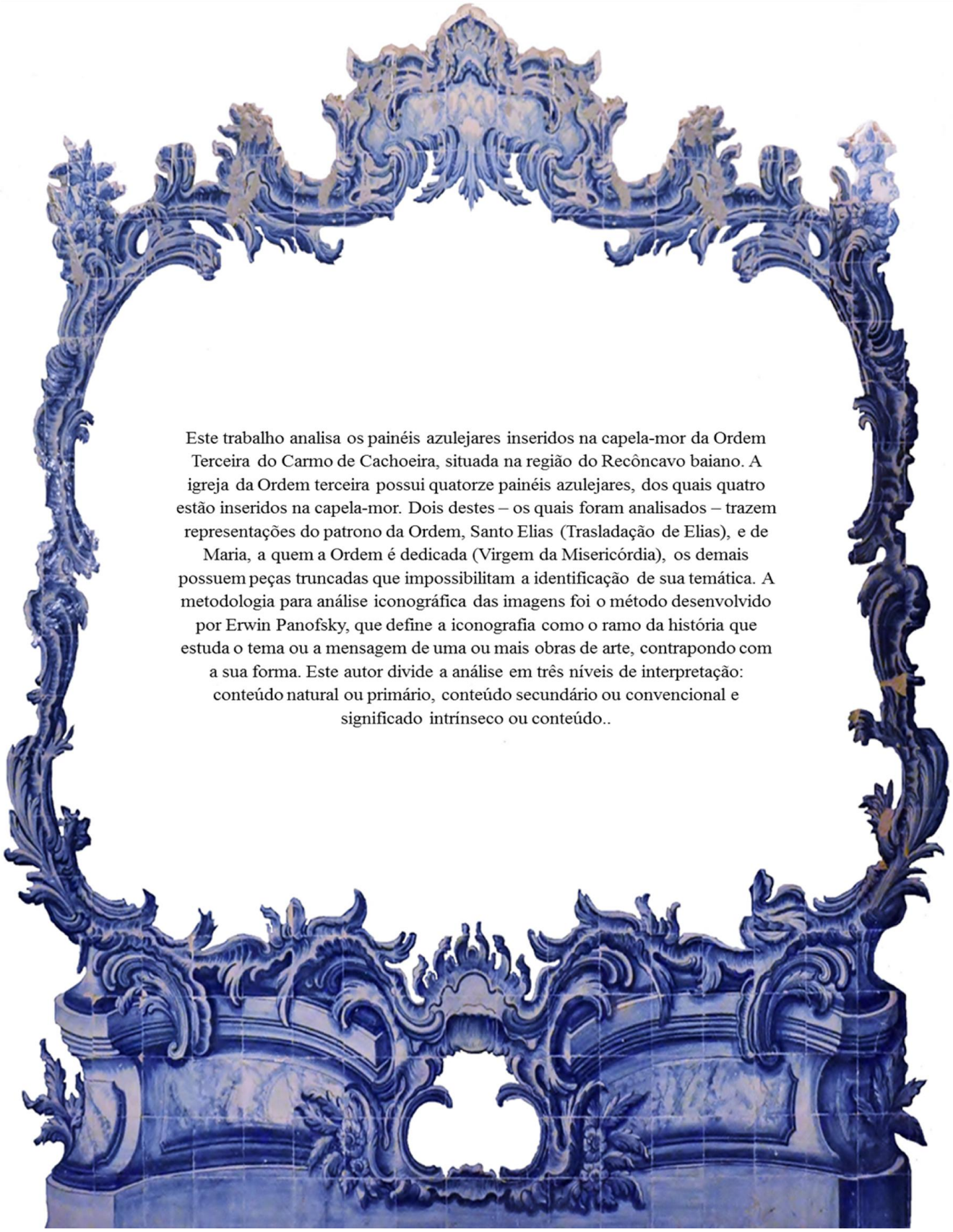


Figura 167 - Estatuto da OTCC de 1915, p.33.





Este trabalho analisa os painéis azulejares inseridos na capela-mor da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, situada na região do Recôncavo baiano. A igreja da Ordem terceira possui quatorze painéis azulejares, dos quais quatro estão inseridos na capela-mor. Dois destes – os quais foram analisados – trazem representações do patrono da Ordem, Santo Elias (Trasladação de Elias), e de Maria, a quem a Ordem é dedicada (Virgem da Misericórdia), os demais possuem peças truncadas que impossibilitam a identificação de sua temática. A metodologia para análise iconográfica das imagens foi o método desenvolvido por Erwin Panofsky, que define a iconografia como o ramo da história que estuda o tema ou a mensagem de uma ou mais obras de arte, contrapondo com a sua forma. Este autor divide a análise em três níveis de interpretação: conteúdo natural ou primário, conteúdo secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo..