

LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN

**O CRISTO DA PRISÃO E O *ECCE HOMO* DO CARMO DE OURO PRETO:
LEITURAS ICONOGRÁFICAS E ICONOLÓGICAS**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**

Ouro Preto, 2013

LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN

**O CRISTO DA PRISÃO E O ECCE HOMO DO CARMO DE OURO PRETO:
LEITURAS ICONOGRÁFICAS E ICONOLÓGICAS**

Monografia apresentada ao curso de pós-graduação *lato sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção de grau de Especialista em Cultura e Arte Barroca

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Regina Emery Quites

**INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Ouro Preto, 2013**

Ao meu marido Leandro que sempre me incentivou.

AGRADECIMENTOS

Elaborar um trabalho acadêmico é tarefa longa e complexa. Não é um trabalho solitário, na verdade é uma empreitada que exige a colaboração de muitas pessoas. Compete aqui agradecer todos aqueles que direta ou indiretamente tornaram possível a realização dessa monografia.

À Professora Maria Regina Emery Quites sempre solícita, atenciosa e competente na orientação desta pesquisa.

Ao corpo docente e funcionários da especialização em Cultura e Arte Barroca do IFAC, à secretária Luciana, agradeço o incentivo e colaboração ao longo desses dois anos.

Ao meu marido Leandro, que me ajudou de forma decisiva na escrita desse trabalho.

À minha mãe e irmã que sempre acreditaram em mim.

A todos os companheiros de sala que de uma forma ou outra fizeram parte desta etapa de vida.

Ao auxílio de Carlos José Aparecido de Oliveira, o Caju, nas buscas documentais no Arquivo Paroquial do Pilar de Ouro Preto.

A todos os irmãos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Em especial agradeço Thiago Milagres e Juvelino que contribuíram para que essa pesquisa ocorresse na prática.

*Estudar a arte sacra colonial é um deleite estético,
de interesse histórico, também é uma reflexão
antropológica senão uma profissão de fé.*

Magdalena Gallegos de Danoso (1994)

RESUMO

Monografia de pós-graduação em Cultura e Arte Barroca que analisa as representações do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo* a partir de uma leitura iconográfica e iconológica da interface entre retábulo e imagem de devoção. No período Barroco a arte exercia função de ensinar e, especialmente, ensinar a ser um bom cristão. Durante o século XVIII no Brasil colônia na região das Gerais uma das formas de perpetuar a religiosidade cristã era por meio das suas imagens devocionais. O presente trabalho tem como objetivo estudar as invocações e representações iconográficas e os elementos iconológicos das esculturas e dos retábulos do Cristo da Prisão e *Ecce Homo* localizados na Nave da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto – MG. Sob esse âmbito, o critério de julgamento não é a conformidade com um modelo, mas seu poder de persuasão em relação aos espectadores. Ao analisar iconograficamente e iconologicamente tais imagens, pretendeu-se interpretar a mensagem que cada cena gostaria de passar para compreender aquele imaginário religioso do homem do século XVIII e início do século XIX.

Palavras-chave: Iconografia; Iconologia; Imaginário Colonial; Escultura; Ordem Terceira Nossa Senhora do Carmo; Ouro Preto – MG.

ABSTRACT

Graduate monograph on Baroque art and Culture that analyzes the representations of Christ Arrested and the *Ecce Homo* from an iconographic and iconology reading between the interface of retablo and image of devotion. In the Baroque period the art teach function exercised and, especially, teach how to be a good Christian. During the 18th century in Brazil colony in the region Geraes of perpetuating Christian religiosity was through the devotional images. The present study aims to analyze the invocations and iconographic representations and the iconology elements of the sculptures and their retablos of the Christ Arrested and *Ecce Homo* located in the Nave of the Church of Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto – MG. Under this framework, the judgment is not a conformance with a model, but his powers of persuasion, in relation to the spectators. By analyzing those images iconographically and iconologically, it was intended to interpret the message that each scene wanted to pass to understand that religious imaginary of man of the 18th and beginning of 19th century.

Keywords: Iconography; Iconology; Colonial Imaginary; Sculpture; Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo; Ouro Preto – MG.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1: Vista fachada principal – Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto	18
Foto 2: Rico dos retábulos – Parede do consistório	21
Foto 3: Retábulo central da nave – lado da Epístola – Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1808)	22
Foto 4: Retábulo central da nave – lado do Evangelho – Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1808)	23
Foto 5: Retábulo do Cristo da Prisão e São João Batista	38
Figura 1: Jesus na Casa de Anás – Igreja do Pilar, Lima, Peru	39
Foto 6: Cristo da Prisão – detalhe machucado bochecha esquerda	40
Figura 2: Julgamento de Cristo – Giotto, Afresco (1303 e 1310), Capela de Scrovegni, Pádua, Itália	41
Foto 7: Tarja Cristo da Prisão	42
Foto 8: Frontal do altar Cristo da Prisão e São João Batista	42
Foto 9: Detalhe baixo-relevo Cristo da Prisão	43
Figura 3: <i>Ecce Homo</i> – Israel, Von Meckenem, fim do século XV, Igreja de Santa Cruz de Jerusalém	47
Figura 4: <i>Ecce Homo</i> – Convento de São José, Espanha	49
Foto 10: Retábulo <i>Ecce Homo</i> e Nossa Senhora da Piedade	50
Foto 11: Tarja <i>Ecce Homo</i>	51
Foto 12: Frontal do altar <i>Ecce Homo</i> e Nossa Senhora da Piedade	51
Foto 13: Detalhe baixo-relevo <i>Ecce Homo</i>	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. AS IMAGENS DO CRISTO DA PRISÃO E <i>ECCE HOMO</i> DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO	12
1.1. A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto	15
1.1.1. Os Retábulos Centrais da Nave	19
1.1.2. Características dos Retábulos Centrais da Nave	25
2. AS REPRESENTAÇÕES DO CRISTO DA PRISÃO E DO <i>ECCE HOMO</i> : UMA ABORDAGEM ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA	31
2.1. Cristo da Prisão	37
2.1.1. <i>Ecce Homo</i> , Eis o Homem	45
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

INTRODUÇÃO

No Brasil colônia, durante o século XVIII e início do século XIX, na região das Gerais, a religião cristã foi perpetuada por suas imagens de adoração através de um programa pedagógico devocional. Esse tipo de imaginária deve ser reconhecida como importante fonte histórica; sua atuação vai além do âmbito religioso, está imbricada na vida social, econômica e política dessa época, configurada no imaginário do Brasil colônia, na região do ciclo do ouro, especificamente, na antiga Vila Rica.

O presente estudo tem como objetivo estudar aspectos formadores da escultura sacra brasileira e suas interfaces com o imaginário colonial mineiro dos setecentos e princípio dos oitocentos. Tem-se em vista analisar as representações iconográficas e aspectos iconológicos das esculturas de Jesus Cristo no momento de sua Paixão, presentes nos retábulos laterais centrais da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG). Tem-se como foco principal, a análise das representações do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo* a partir da interface entre essas esculturas e seus retábulos e a mensagem que queriam transmitir por meio de uma abordagem da história cultural.

A ideia de estudar as representações das invocações do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo* da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, pelo viés da história da cultura e do método iconográfico-iconológico, se deu a partir das pesquisas de pós-graduação da autora relacionadas à imaginária devocional mineira, mais especificamente, aos Cristos da Paixão que compõem os retábulos laterais dessa mesma igreja. Desse modo com esse estudo, focamos no caso dessas duas imagens para trabalhar aspectos relacionados aos hábitos, prática e imaginário colonial daquela comunidade carmelita mineira durante o século XVIII e início do século XIX.

A metodologia aplicada para esta pesquisa delimita-se na análise histórica, iconográfica, iconológica, por meio de pesquisa bibliográfica, documental no Arquivo Paroquial de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto além de pesquisa e

registro fotográfico *in loco* das esculturas dos Cristos nos retábulos laterais centrais do Carmo de Ouro Preto.

Destarte, pretendemos estruturar um trabalho segundo os períodos históricos da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto levando em consideração os aspectos socioculturais e as características estéticas e iconográficas. Propõe-se estudar aqui os dados existentes sobre cada obra escultórica como fonte direta. Pressupomos que o estudo histórico e as suas relações com a iconografia e iconologia, sob o âmbito das artes, compõem um campo interdisciplinar imprescindível para a construção científica e suas áreas de atuação profissional.

No primeiro capítulo proposto para a dissertação são discutidos teoricamente temas da história da cultura e das mentalidades, na tentativa de invocar as práticas e hábitos que faziam parte da vida cotidiana colonial. Desse modo, é analisada a relação entre as esculturas do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo* da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, com a construção e configuração de seus respectivos retábulos. Têm-se a finalidade de se pensar as artes e, nesse caso, as esculturas sacras, como elementos dinâmicos e dinamizadores da vida social, política e econômica dentro de uma cultura e mentalidade barroca. Embasamos essa etapa também nas imagens desses Cristos da Paixão como um dos fatores moldadores daquela religiosidade e suas formas artísticas.

Já o segundo capítulo buscamos abordar as invocações e representações iconográficas das esculturas de Jesus Cristo no momento de sua Paixão presentes nos retábulos laterais centrais da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Tais imagens correspondem a duas etapas da Paixão de Cristo, representadas pelo Cristo da Prisão e pelo Cristo *Ecce Homo*. Também é realizada, nesse capítulo, uma leitura iconológica e suas relações entre tais invocações de Cristo e seus respectivos retábulos. Nesse sentido, pretende-se realizar uma história da imagem do ponto de vista da teoria da cultura, onde toda descrição pressupõe uma interpretação e que toda obra possui em si um valor simbólico.

Através desta pesquisa, buscou-se a construção ou a produção da realidade social por meio de representações, e, desse modo, a receptividade, e a apropriação do real; tendo como cenário a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto e como principais atores as duas representações dos Cristos da Paixão. Assim, enfatiza-se o

argumento de que as esculturas sacras coloniais são fontes de pesquisa não só iconográfica como também histórica. A cultura barroca e as manifestações rococós representadas nos estudos de iconografia, iconologia e preservação tornam-se ferramenta de análise desse patrimônio cultural.

Em síntese, propomos a estudar a história, iconografia, iconologia das imagens dessas representações de Jesus Cristo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Entretanto, essa investigação pretende ir além das acepções clássicas de cultura como a mera exposição de elementos artísticos. Nesse sentido, este trabalho tratar-se-á das apropriações e das representações culturais que faziam parte da vivência, hábitos e práticas da colônia mineira. As esculturas em questão devem ser vistas e interpretadas como fonte iconográfica de investigação do patrimônio cultural, bem como fonte documental de interpretação de parte da história do século XVIII e começo do século XIX.

O trabalho desenvolvido resulta da pesquisa e interpretação de dados de outros estudos a respeito do tema e das fontes selecionadas para tanto. Assim sendo, objetiva-se uma contribuição teórico-metodológica do assunto em questão para o apontamento de rumos em novas pesquisas.

1. AS IMAGENS DO CRISTO DA PRISÃO E *ECCE HOMO* DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO

A imaginária devocional do século XVIII e início do século XIX está diretamente associada ao local sagrado, não obstante faz parte da cultura barroca e do desejo de um realismo visual. As imagens devocionais devem ser reconhecidas como importante fonte histórica, sua atuação vai além do âmbito religioso, está imbricada na vida social, econômica e política dessa época, configurada no imaginário do Brasil colônia, especificamente na região das Gerais.

O primeiro capítulo deste trabalho aborda a relação entre as esculturas do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo* da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, com a construção e configuração de seus respectivos retábulos, localizados na nave dessa mesma igreja. Dessa maneira, a partir dos preceitos da teoria da história da cultura pretendemos interpretar tais imagens como veículos de memória e elementos de formação das representações, práticas e hábitos socioculturais.

Um dos expoentes da História Cultural, Roger Chartier (1990), analisa o conceito de representação vinculado ao de apropriação e prática cultural. A apropriação se relaciona nas recepções das representações e dominação simbólica, já as práticas culturais contemplam a dinâmica histórica dos processos culturais e dos sentidos nos lugares sociais. Nessa perspectiva a cultura dialoga com a política.

As culturas políticas, assim, constituem, em determinados momentos históricos, um conjunto homogêneo, no qual os componentes são estritamente solidários entre eles, devendo, por isso, ser considerados um todo coerente, não obstante o fato dos trabalhos dos historiadores constatarem todo o tempo a existência de vários sistemas de representação coerentes, rivais entre si, que impregnam a visão que os homens da sociedade e do lugar que nela ocupam e de suas condutas políticas. Esse sistema de representação seriam enraizados na cultura geral da sociedade considerada e lhe seriam solidários (DUTRA, 2000, p.25).

Para tanto, fazer crer o político das representações legitima ou transforma uma visão de mundo, garante a sobrevivência e consiste no poder simbólico. Assim, no Brasil colônia, a cultura era veiculada ao religioso cuja representação setecentista e

posteriormente oitocentista, tem como artifício transformar a obra de arte em um dispositivo de produção do Estado monárquico, no caso, a monarquia portuguesa. Nessa teatralização, o Estado como um todo é dado a ver como um espetáculo sagrado e natural, místico e histórico.

Nesse sentido, o modelo cristão de perfeição ético-política onde toda ordem temporal do Reino se espelha no Rei, já que a pessoa mística do monarca se confunde com a ordem espiritual do Papado. O corpo místico do reino seria uma unidade da vontade coletiva que se aliena no poder e o transfere para a “pessoa mística” do Rei, este se torna a “cabeça” do corpo político do Estado e a comunidade sendo o “corpo”, fundamenta o pacto de um corpo político de ordens e estamentos hierarquizados (HANSEN, 1995, p. 44).

Pode-se compreender cultura política a partir da definição de Eliana R. de Freitas Dutra (2000, p. 15), quando a conceitua como “conjunto de tendências psicológicas dos membros de uma sociedade em relação à política”. Assim os fatores culturais interiorizados determinam as práticas sociais. O entendimento da cultura política por meio de um conjunto de elementos que se relacionam internamente constituindo um patrimônio cultural, permitindo uma identidade aos indivíduos e ao coletivo. Num mesmo momento histórico podem existir diferentes culturas políticas, com concepções opostas, com várias famílias políticas. A sociedade política é constantemente reelaborada pelos que estão em exercício da construção da cidadania política, as culturas políticas são uma espécie de “organismos vivos”, um fenômeno coletivo, uma memória de experiências históricas.

A cultura seria o referencial básico para o estudo do comportamento do homem dentro de um grupo. Os simbolismos desse grupo, como, arte, linguagem, gestos, etc., são uma dinâmica de construção de transmissão e renovação da cultura. Assim, a cultura constitui uma forma de explicação dos fenômenos contextuais. É resultado da invenção social e é transmitida e apreendida somente por meio da comunicação e da aprendizagem.

Desse modo, pretende-se analisar uma história sociocultural que examina fundamentalmente como dentro de cada grupo, se processa a transmissão daquilo que em uma dada sociedade acha importante legar às gerações vindouras. Daí determinar

as normas implícitas e explícitas que construíram os comportamentos das pessoas na vida cotidiana.

Em síntese, propõe-se a estudar essas duas imagens de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, além das acepções clássicas de cultura como a mera exposição de elementos artísticos. Nesse sentido, trataremos das apropriações e das representações culturais que faziam parte da vivência, hábitos e práticas daquela comunidade dos setecentos e início dos oitocentos.

Por sua vez, sabe-se que cultura é tudo o que os homens produzem e produção essa que tem aspectos materiais e espirituais. Os aspectos materiais nos cercam a cada momento: coisas, artigos, indumentária, documentos, monumentos, instrumentos, edificações, enfim, os mais diversos objetos concretos criados pelos homens. Exemplos de aspectos espirituais são: a religião, a música, a arte, a moral, o direito, a tradição e outros. É claro que esses dois aspectos da cultura não se apresentam separados de forma radical. Dessa maneira, os aspectos materiais influenciam os espirituais e vice-versa. Ocorreram confluências entre técnicas, beleza, inovação e progresso material que fizeram parte do cenário e da construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da antiga Vila Rica.

No entanto, pretende-se embasar esse trabalho numa noção de cultura tal como a apresentada nos estudos sobre as práticas e representações culturais do pesquisador Roger Chartier¹ (1990) e, também nas análises de Peter Burke² (2005), a respeito de uma Nova História Cultural.

A partir da teoria apresentada, analisamos a construção do templo da Ordem do Carmo no viés da fatura de seus retábulos laterais centrais, tendo como fonte primária os documentos transcritos por Francisco Antônio Lopes (1942), o qual

¹ A “representação” pode parecer significar imagens e textos que simplesmente refletem ou imitam a realidade social. Porém, muitos de seus representantes não concordavam com essa definição, dessa maneira, passou a se utilizar “construção” ou “produção” da realidade por meio de representações. Nesse sentido, Roger Chartier trata de um deslocamento da “história social da cultura” para a “história cultural da sociedade”, ao defender uma ampliação da História Cultural.

² Na análise de Burke, os historiadores culturais geralmente possuem preocupações com o simbólico e suas interpretações. Com isso, o livro: *O que é História Cultural* (2005) estabelece uma história cultural da história cultura, de uma tradição em perpétua transformação, sempre adaptada às novas circunstâncias. Dando exemplo da tradição francesa que o termo “cultura” está associado à Escola dos *Annales*, das mentalidades, sensibilidades ou representações coletivas (Lucien Febvre e Marc Bloch), cultura material (Fernand Braudel) e imaginação social (Jacques Lê Goff). A história cultural faz parte de um campo fragmentado, num equilíbrio entre diferentes períodos históricos, partes do mundo e disciplinas.

escreve um livro sobre a história de tal igreja com a publicação da documentação da Ordem na íntegra. Além disso, dialogamos com outros autores consagrados que estudaram a história e a documentação dessa mesma igreja.

1.1. A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto

Para compreendermos a história das imagens do Cristo da Prisão do *Ecce Homo* da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto é preciso buscar na história da construção dessa mesma igreja, seus aspectos formadores, características e particularidades; tanto no que tange o religioso, o social, o político e o econômico. Desse modo, visamos preencher algumas lacunas a respeito da memória de tais imagens e, conseqüentemente, da própria Ordem Terceira do Carmo da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto.

De acordo com Boschi (1986) a história de agremiações como confrarias, arquiconfrarias, irmandades e ordens terceiras se confunde com a própria história social, evolução e dinâmica das Minas Gerais do século XVIII. Isso ocorreu não somente em questões sociais, mas também no que tange o religioso, o político e o econômico. Haja vista que, o Estado absolutista português, foi fator de emulação no estabelecimento dessas agremiações.

Com a proibição do Estado absolutista português da entrada e fixação de ordens religiosas nesse novo território, o que levou essas irmandades, constituídas por leigos, à construção dos templos mineiros daquela época. A alegação era que os religiosos regulares eram os responsáveis pelo extravio do ouro e por insuflar a população ao não pagamento de impostos, diante disso, a vida religiosa passa a ser acionada por associações leigas.

As irmandades foram formas de ação das igrejas, que auxiliavam e complementavam seu poder, assim, facilitavam a vida social. Faziam intermediação entre a Igreja e o Estado, estes eram canal privilegiado de manifestação da sociedade, onde a livre formação de entidades políticas era proibida como condição básica de sobrevivência do sistema colonial (BOSCHI, 1986).

Essas comunidades fraternais surgiram na Idade Média, a exemplo das Santas Casas de Misericórdia, voltadas para caridade, cuidavam de doentes, condenados e

defuntos carentes de recursos. Com a insegurança e incerteza o homem medieval se uniu a essas associações voluntárias proliferando as confrarias de auxílio mútuo. Dessa maneira, com o passar dos tempos, ainda conforme Boschi: “Em síntese, as irmandades funcionaram como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios comuns frente à religião e perplexidades frente à realidade social” (1986, p. 14).

Fazer parte das ordens terceiras era sinônimo de status e privilégios das classes dominantes, isso significava pertencer a “elite social” e ser de “origem racial branca e católica incontestável”. Diferentemente da Europa nas Minas Gerais, as pessoas se associaram nas confrarias, ou seja, irmandades e ordens terceiras, não por meio das corporações de ofício, mas sim, por profissões e ocupação. As confrarias estavam relacionadas não só a um sentimento religioso, mas também à proteção social, estas não tinham normas rígidas como as corporações, no interior das confrarias estabelecia-se uma convivência social de igualdade entre os integrantes, sua regulamentação era em função do convívio social e não profissional (BOSCHI, 1988).

As ordens terceiras, como a de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis, na Minas setecentista, tinham a prioridade dos terrenos mais nobres, próximos às Casas de Câmara e Cadeia, por serem compostas por homens importantes da elite branca. Segundo Campos (2000), na Capitania de Minas, as Ordens Terceiras Carmelitas surgiram somente a partir do ano de 1740, geralmente dentro de uma igreja paroquial ou capela, para somente depois edificarem seus próprios templos.

Excepcionalmente no território das Minas Gerais, aonde frades chegaram a entrar individualmente, mas não puderam se estabelecer, os templos dos terceiros carmelitas se inscrevem solitariamente nas paisagens dos núcleos urbanos e não mais anexos à arquitetura conventual como no litoral. Ressalta-se que, embora desligados fisicamente dos conventos, suas capelas foram erigidas em lugares importantes dos núcleos citadinos coloniais geralmente a partir de meados do século XVIII quando a sociedade se encontrava bastante estratificada (CAMPOS, 2011, p. 58).

A Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica recebe a Carta Patente para a autorização do seu funcionamento concedida em 15 de maio de 1751, indulto

vindo de Roma. E, posteriormente, em 19 de agosto de 1754, D. Frei Manuel da Cruz Bispo de Mariana, confirmou o estabelecimento da Ordem. A Ordem surge dentro da Capela de Santa Quitéria, filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, no morro de mesmo nome, onde posteriormente esta capela seria demolida para a construção da igreja em homenagem a Nossa Senhora do Carmo.

1751 – Alguns irmãos pertencentes à Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro decidiram constituir uma confraria autônoma, decisão aprovada pelas autoridades pontifícias em 15 de maio e pelo Arcebispo de Mariana em 19 de agosto de 1754. A nova confraria se reunia na pequena capela de Santa Quitéria, construída de pau a pique num morro e pertencente à paróquia do Pilar (BAZIN, 1956, p. 73).

A Ordem Terceira do Carmo encontrou dificuldades em relação às condições exigidas pela irmandade de Santa Quitéria, bem como com as autoridades civis para a realização da obra. Essa ordem carmelita enviou grandes quantidades de dinheiro à Coroa portuguesa para conseguir autorização para a construção de seu templo. Contudo, foi pago irmandade de Santa Quitéria uma indenização por meio de um acordo amigável.

Dessa maneira, a Ordem decidiu erguer sua igreja e contratou Manoel Francisco Lisboa, que era irmão carmelita, para fazer o risco da mesma. A Mesa aprovou o risco em 9 de Agosto de 1766 e decidiu pagar 50 oitavas a Manuel Francisco Lisboa por este trabalho. A fachada principal sofreu alterações do risco original, datada de 1771 a 1772, a qual foi empreendida por Francisco Lima Cerqueira, tendo a figura de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, um dos mais importantes artistas do Brasil colônia e também filho do autor do risco, trabalhado como diarista na obra (BAZIN, 1956, p. 73).

Estabelecido o acordo com a Irmandade de Santa Quitéria resolveu a Ordem 3^a do Carmo iniciar imediatamente a construção do templo. Adota-se para isso o projeto que havia sido encomendado a Manoel Francisco Lisboa, o mestre construtor do Palácio dos Governadores (LOPES, 1942, p. 20).



Foto 1: Vista da fachada principal
Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto
Lia Sipaúba 23/03/2013

A edificação do templo carmelita da antiga Vila Rica, a qual se iniciou em por volta de 1760, só foi finalizada em 1840, tendo como estilo predominante o rococó. Este estilo surgiu por volta do ano de 1730, como produto da cultura francesa e do iluminismo (OLIVEIRA, 2008, p. 140). O rococó se caracterizou por suas diversificações em diferentes regiões e o mesmo ocorreu na sua difusão pelo Brasil. Desse modo, o rococó configurou a arquitetura dos templos terceiros mineiros, tendo como principais marcas a nave alongada e separada da capela-mor pelo arco cruzeiro, e no segundo pavimento aparecendo o consistório que era o local de reunião desses grupos. Essa configuração pode ser observada na arquitetura da Igreja do Carmo de Ouro Preto.

A quase totalidade das construções religiosas do século XVIII em razão da ação das irmandades resumia-se a dois programas básicos: o da matriz ou igreja paroquial e o da capela particular da irmandade, incluindo-se neste último os santuários de peregrinação. Em ambos, a disposição dos cômodos essenciais manteve-se constante no período, uma nave alongada, separada da capela-mor pelo arco-cruzeiro, corredores externos para a circulação e sacristia nos fundos do edifício, em posição transversal ou lateral. No segundo pavimento, o consistório ou sala

de reuniões das irmandades acima da sacristia e corredores superiores com tribunas, dando acesso ao coro acima da porta da entrada (OLIVEIRA, 2003, p. 172).

A Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica também adotou esse modelo internacional para a decoração do interior da sua igreja. A ornamentação do rococó religioso é marcada por uma iluminação natural uniforme, por formas mais contidas e leves, cores claras e douramento somente nos relevos, o que difere da dramaticidade e ambientes de penumbra do barroco.

Contanto, a partir desses aspectos apresentados, são feitos os ajustes definitivos para a construção da Igreja do Carmo de Vila Rica, tais pontos de vista influenciaram na concepção da decoração interior dessa mesma igreja. No que tange a talha e ornamentação, foram contratados diferentes tipos de artífices por meio de deliberações e contratos que geraram grandes complicações, em especial, relacionada à fatura de seus altares colaterais. Entretanto, esses agrados e desagradados por parte da Mesa da Ordem, configuram a história, as escolhas e a forma de como a Igreja da Ordem do Carmo Vila Rica, atual Ouro Preto, se apresenta hoje.

1.1.1. Os Retábulos Centrais da Nave

Para a ornamentação do seu interior, a Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica lavrou editais em praças e lugares públicos da região, para a arrematação dos seus seis altares colaterais. Entre os anos de 1782 e 1784, Manuel Francisco de Araújo arrematou: os forros; as portas das sacristias; as escadas e corredores de baixo; o tapavento; os seis altares laterais; os dois púlpitos e o assentamento dos azulejos portugueses nas paredes da capela-mor. Esses trabalhos, em sua maioria, foram executados por outros trabalhadores, estes eram contratados para isso e terceirizados aos mestres (CAMPOS, 2000).

De acordo com Lopes (1942), para a construção dos altares da nave foi necessário recorrer a esmolas através de listas. As esmolas da arrecadação de 1783 somaram a quantia de Rs. 2.162\$209, constando o nome de oitenta e quatro pessoas. Lopes menciona a existência de mais dois documentos de arrecadação de esmolas

para a fatura dos altares colaterais, sendo o primeiro um recibo de 1808 e outro um recibo de 1810.

Para a construção dos altares, não bastaram os rendimentos da Ordem, tendo sido necessário recorrer a esmolas. É o que se constata de um documento avulso, em que vem a “Lista das pessoas que a rogativas do Ill^{mo} Senhor D. Rodrigo Joze de Menezes, sendo Prior da Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo de Villa Rica, concorrerão com esmolas p.^a a factura da Talha dos Altares da Capela da dita Ordem, e que o mesmo Ex.^{mo} Senhor mandou entregarme, e dellas sómente pagar a referida obra, conforme a sua carta de 10 de outubro de 1783”(LOPES, 1942, p. 74-75).

Conforme Bazin (1956), os seis altares laterais, incluindo os púlpitos, foram arrematados por quatro mil cruzados e 350\$000 por Manuel Francisco Araújo, e este deveria fornecer todo o material. O risco dos altares seguiu o aprovado pela Mesa em 1779, com modificações realizadas por João Nepomuceno Correia e Castro, cujo projeto também é modificado posteriormente por hesitações da Mesa em relação ao desenho desses altares. Em 1789 a Mesa se reúne e decide que os altares da nave seriam executados de acordo com o desenho na parede do consistório, sendo o mesmo uma espécie de síntese de todos os projetos anteriores, com a supressão dos serafins no topo dos nichos.

Na construção dos altares, devia ser seguido o risco assinado pela Mesa de 1779, mas, com algumas modificações, “a saber se hade tirar do risco q, fes João Nepomuceno o altar de urna, pedestal e banquetta, banco com sua quartella, como também “se tirará do próprio risco do d.^o Nepomuceno as pianhas e cúpulas dos Nixos, entre as colunas, e a renda com seu Serafim.” [...] Passados mais de cinco anos, em reunião de Mesa, “forão vistos todos os riscos, que se haviam feito para a Talha dos Altares, e sendo todos examinados se assentou uniforme mente, que se fizessem os ditos Altares pelo risco, que se achava bebuchado na parede do mesmo Consistório da Ordem tirado de todos os mais que haviam sido aprovados pela Meza” (LOPES, 1942, p. 69-70).



Foto 2: Risco dos retábulos
Parede do Consistório
Lia Sipaúba 23/10/2013

A fatura desse retábulos levou muito tempo, pois Manuel Francisco de Araújo encontrava-se doente. Dos seis altares sob o contrato de Manuel Francisco de Araújo, foram executados pelo mesmo apenas os dois primeiros, os consagrados a Santa Luzia e Cristo no Horto, e o de São José e Cristo com a cruz às costas, localizados um de frente para o outro e são os mais próximos à capela-mor.

Foi contratado José de Camponeses em 1799 para a fatura dos altares seguintes, estes deveriam seguir os anteriores, de acordo com o preceito da simetria, mas poderiam apresentar certas modificações “mais modernas”. Todavia, esses altares, consagrados ao Cristo da Prisão e São João e ao *Ecce Homo* e Nossa Senhora da Piedade só foram finalizados posteriormente, pelo Mestre Aleijadinho em 1808. Com a conclusão desses altares por Aleijadinho, a Mesa também o contratou para modificar os primeiros para imitar os feitos por ele e acrescentar guarda-pós e camarins (BAZIN, 1956, p. 75).

Passaram-se, novamente, muitos anos sem registro algum, até que vem-se deparar no competente livro, Antonio Fran.^{co} Lisboa ter concluído os dois altares de São João e Nossa Snr.^a da Pied.^e segue a m.^{ma} forma dos sois q. se achavam feitos.” Concordando com exposição feita pelo Procurador, assentou a Mesa “q. o Mestre

seguir a reparar os dois Altares colaterais já feitos pondo lhes os Guardas pós e Camarins afim de imitar os já acabados no melhor modo possível e q. para isso elle Procurador Geral dos Redim.^{tos} desta Ordem fosse satisfazendo ao d.^o Mestre.” [...] Em livro de receita e despesa da Ordem, assinados pelo Aleijadinho, há dous recibos dos trabalhos que executou nos altares.

Primeiro recibo: “Pagou o dito Irmão Thezoureiro ao M.^e das Obras dos Altares Antonio Francisco Lisboa do que venceu elle, e os officiaes que trabalharão nos ditos Altares desde o dia 20 de Mayo de 1807, te fim de Dezembro do dito anno – Trezentas cincoente e duas oitavas quarto e hum vintém de ouro.”

Segundo recibo: “Pelo que pagou o d.^o I.^r Procurador ao Mestre das Obras dos Altares Antonio Francisco Lisboa de que venceu elle e os Offeciaes que trabalharão nos ditos Altares desde o dia 2 de Janeiro do d.^o anno de 4 de Janeiro de 1809 – Quinhentas e quarenta e sinco octavas e meya e sete v.^a de Ouro” (LOPES, 1942, p. 73-73).



Foto 3: Retábulo Central da Nave – lado da Epístola
Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1808)
Lia Sipaúba 04/04/2013



Foto 4: Retábulo Central da Nave – lado do Evangelho
 Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1808)
 Lia Sipaúba 02/04/2013

Os dois últimos altares foram feitos pelo discípulo de Aleijadinho, Justino Ferreira de Andrade, e de acordo com Lopes (1942), a fatura desses retábulos foi inspecionada pelo próprio Aleijadinho. Em 1812 Justino Ferreira de Andrade assinou um contrato de 670\$000 para execução dos púlpitos e dos altares consagrados ao Cristo da Flagelação e São Manuel e do Cristo da Coroação de Espinhos e São Sebastião, os quais também por questões de simetria seguiram o desenhos dos primeiros feitos por Manuel Francisco de Araújo, já reformado.

O douramento desses altares foi executado por mais um respeitável artista do Brasil colônia, o pintor Manoel da Costa Ataíde, este realizou várias obras para a Ordem Terceira Carmo, da qual era irmão: douramento de todos os altares, do arco-cruzeiro, dos dois púlpitos e altar da sacristia. Tal mestre trabalhou juntamente com seus auxiliares, Marcelino da Costa Pereira e Francisco d' Assis Ataíde, este último era seu filho. De acordo com Bazin (1956), os altares da nave foram dourados somente no ano de 1813. O contrato de Ataíde para o douramento dos altares é verificado por recibos em documentos avulsos.

1826 “R^{bi} do Ill^{mo} Snr Tenete João Joze da Costa Geesteira comlo Pro^{cor} G^{al} da Veneravel Ordem 3^a de Nossa Sn^a do Carmo cento e sincoenta mil reis, em prata e cobres; resto do pagam^{to} da importancia do Douramento do Altar de S^{ta} Luzia da Igr^a da m^{ma} Senhora; e p^r ficar pago e saptisfeito passo o presente de m^a letra e sinal, Imper^{al} Cid^e de Ouro Preto 24 de Jan^o de 1826. Manoel da Costa Attahide, São 150\$000.”

“R^{bi} na mesma forma asima do m^{mo} Ill^{mo} Snr Tenente Geesteira, duzentos mil reis da importancia do Douramento do altar do senhor do Bonfim, da Igr^a da Veneravel Ordem 3^a de Nossa Senhora do Carmo; e p^r ficar pago e saptisfeito passo p presente de m^a letra e sinal. Imp^{al} Cidade 11 de Abril de 1826. Manoel da Costa Attaide, São 200\$000.”

“R^{bi} na mesma forma asima do m^{mo} Ill^{mo} Snr Te^{te} Geesteira, a q^{ta} de trezentos mil reis, p^a a conta do prim^o e seg^do pagam^{to} dos coatro Altares, e Pulpitos do Corpo da Igr^a de Nossa Senhora do Carmo, digo do Douram^{to} dos d^{os} Altares e Pulpitos p^r estarem vinsidos; e para clareza passo o prez^{te} de m^a letra e signal. Imp^{al} Cid^e 30 de Maio de 1826. Manoel da Costa Attaide, São 300\$000.”

“R^{bi} na mesma forma asima do m^{mo} Ill^{mo} Snr Te^{te} Geesteira, a q^{ta} de duzentos mil reis em prata, com o seu abatim^{to} de 4.000 rs p^a a conta do Douramento dos seis Altares do Corpo da Igr^a de Nossa Snr^a do Carmo e Pulpitos; e p^r receber do d^o S^r como Pro^{cor} G^{al} da m^{ma} Veneravel Ordem 3^a passo o prez^{te} de m^a letra e signal. Cid^e Imp^{al} 28 de Julho de 1826. Manoel da Costa Attaide, São 200\$000.”

“R^{bi} na mesma forma asima do m^{mo} Ill^{mo} Snr Geesteira, a q^{ta} de sem mil reis resto do pagam^{to} dos seis Altares do Corpo da Igr^a de Nossa Snr^a do Carmo; e p^r ficar pago e saptisfeito passo o prez^{te} de m^a letra e signal. Imp^{al} Cid^e 31 de Agosto de 1826. Manoel da Costa Attaide, São 100\$000.”

Documentos avulsos – Arquivo da Ordem Terceira (MENEZES, 2005, p. 192).

Em relação à composição formal e artística, tais retábulos se caracterizam por também serem do estilo rococó. De acordo com Oliveira (2003) o rococó mineiro apresenta os retábulos laterais como estruturas autônomas não integradas, onde ocupam total ou parcialmente a superfície das paredes da nave. Isso possibilitou o desenvolvimento de novas soluções ornamentais no que concerne ao remate superior do retábulo, o remate, ou coroamento do retábulo, se torna um móvel solto o qual serve para proteger contra a poeira das janelas.

A evolução desse estilo rococó teve como principal expoente as obras de talha de Aleijadinho. Os altares laterais da Igreja do Carmo de Ouro Preto são exemplos estudados devido ao refinamento rococó neles empregado, o qual também foi seguido pelo discípulo de Aleijadinho, Justino Ferreira de Andrade.

A evolução final do estilo do Aleijadinho ornamentista pode ser analisada no par de retábulos centrais na nave de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, por ele desenhados e executados em 1807-1809, constituindo seu último trabalho no gênero, pois o agravamento da doença apenas lhe permitiria posteriormente supervisionar o trabalho do discípulo Justino Ferreira de Andrade na talha dos dois últimos altares da mesma igreja, próximos à porta de entrada. De um extremo refinamento rococó, o desenho desses retábulos, de proporção esguias e alongadas na vertical, é o único da obra do artista que renuncia completamente ao arco do coroamento e às figuras dos anjos, utilizando apenas a rocalha e elementos fitomorfos como temas ornamentais. As caneluras das colunas não são mais interrompidas por um anel no terço inferior e a sanefa é integrada à composição do retábulo por voltas sinuosas. No desenho dos retábulos executados por Justino Ferreira de Andrade é restaurado o arco do coroamento, sem dúvida por razões de simetria com os retábulos próximos ao arco cruzeiro, executados anteriormente aos do Aleijadinho. Voltam também mirradas figurinhas de anjos assentados em fragmentos de frontões invertidos acima dos quartelões internos e as colunas são lisas, sem caneluras. Por volta de 1890, o modelo seria copiado praticamente sem alteração nos primeiros retábulos da nave de São Francisco de Paula, assim como o dos demais retábulos do conjunto do Carmo, em pastiches bastante razoáveis que atestam a permanência do rococó na decoração interna das igrejas mineiras até o alvorecer do século XX (OLIVEIRA, 2003, p. 269-270).

Por sua vez, nessa análise, os retábulos são compreendidos como estruturas narrativas que dialogam com as imagens que os compõem. Além do aspecto construtivo desses móveis litúrgicos, tratamos também das principais características que constituíram os retábulos consagrados ao Cristo da Prisão e do *Ecce Homo*, para tanto, nos referimos também à formação dos demais retábulos laterais.

1.1.2. Características dos Retábulos Centrais da Nave

Os retábulos que são móveis litúrgicos juntamente com as imagens que os compõe, sejam elas pinturas ou esculturas, tinham uma função ilustrativa e pedagógica. A igreja no século XVIII uniformiza o culto e com isso, segundo Hill (2011), esse móvel litúrgico torna-se uma etiqueta ou marca identificadora para os fiéis iletrados, as imagens figuradas transformam-se assim numa inscrição legível para o espectador. As produções de retábulos desenvolveu o trabalho cooperativo de

mestres-escultores, entalhadores a até da ourivesaria propiciando intensas manifestações artísticas que em suas representações iam além da simples ilustração de um texto ao símbolo da cena narrativa à representação de um dogma.

Considerando o teor religioso deste móvel, ao pensarmos no retábulo, nos remetemos imediatamente ao altar que se destaca como importante mediador na comunicação com o Divino. Sua manifestação concreta como objeto sagrado testemunha a própria formação do sentimento religioso dos povos, desde os primórdios da história humana (HILL, 2011, p. 194).

Os retábulos laterais da nave e da Igreja do Carmo de Ouro Preto possuem a tarja com a inscrição em latim do momento da cena da Paixão que cada escultura de Cristo representa, essa é a única igreja na cidade que apresenta tal característica. A tarja ou cartela é um elemento decorativo que ocupa o alto do retábulo e frequentemente o coroamento do arco cruzeiro (MORÃO, 1986). Quase sempre é guarnecida de ornatos como flores e festões, que a emolduram como se fosse um escudo ou brasão, é sempre composta por um símbolo ou alguma inscrição, geralmente é apresentada por anjos infantis (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010).

A tarja foi um elemento obrigatório para a composição e construção dos retábulos colaterais da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica. Segundo as deliberações de 31 de Maio de 1784, documento avulso, o qual versa sobre as condições para os altares, as cartelas ou tarjas, deveriam ser postas na cimalha e representar a imagem que estiver “dentro do altar”.

Sera obrigado oRemat.^e afazer aquartela da volta quevai por simadaculuna defora naforma que se acha no rizco aprovado pela Mesa do anno de 79, emetendo toda amais obra que seacha no risco feito p.^f João Nepomuçeno; ocorrendo asimalha que garante aquartela naforma domesmo rizco aprovado na Meza de 1779 – emeterá huatarja no meio q. suba acima do Meio da Muldura, ousimalha hú palmo comopaço que representar a Imagem que estiver dentro, no Altar (LOPES, 1942, p. 138).

Francisco Lopes (1942) ao pesquisar a documentação da Ordem terceira do Carmo de Ouro Preto, organizou um mapeamento dos altares laterais de acordo com a invocação, imagem e local, bem como a transcrição das tarjas e a tradução das mesmas do latim para o português.

Lado esquerdo:

- 1.º – Altar de Santa Luzia: Jesus no Horto – *Angelus de coelo confrontans eum* (Um anjo do Céu confortá-o);
- 2.º – Altar de São João: Jesus na Coluna³ – *Liga-verunt eum* (Ataram-no);
- 3.º – Altar de São Manuel: Jesus Flagelado – *Flagelatum tradit eis* (Entregou-se-lhes, para ser flagelado).

Lado direito:

- 1.º – Altar de São Sebastião: Senhor da Cana Verde – *Ave Rex Judeorum* (Salve, Rei dos Judeus);
- 2.º – Altar de Nossa Senhora da Piedade: Jesus no Pretório – *Ecce Homo* (Eis o homem);
- 3.º – Altar de São José: Senhor dos Passos – *Bajulans sibi crucem* (Leva às costas sua cruz).

Nos altares de São João e de Nossa Senhora da Piedade, devidos ao *Aleijadinho*, têm-se respectivamente, as seguintes inscrições, em torno de belas esculturas em madeira:

Coerum eum miserunt in cacerem – Jeremias, Cap. 31, V. 14 – Mutilado, enviaram-no para o cárcere;

Satan a facia Domini percussit Job ulcere Pessimum, a planta pedis – Job, Cap. 2, V. 7 – Satanaz (saiu) da presença do Senhor e feriu a Job com horrível chaga, desde a planta do pé (até o alto da cabeça) (LOPES, 1942, p. 75).

Tais retábulos colaterais também são conhecidos pelos santos que se localizam na base em cima do sacrário, além das imagens de Jesus Cristo, conforme o explanado acima por Lopes. Acredita-se que tais retábulos laterais são denominados dessa forma por tradição popular e também pelo motivo da imagem de Santa Quitéria ser oriunda da capela de mesma Santa, local onde os primeiros irmãos do Carmo de Vila Rica se Congregaram e construíram a igreja da sua Ordem.

Antes de 1766, existia no sítio uma capelinha erigida por devotos de Santa Quitéria. Quando os irmãos terceiros do Carmo, congregados naquela capela, construíram o novo templo, honraram a santa, tomando-a como padroeira, e colocando-lhe a imagem no meio do trono. O antigo altar de Santa Quitéria é hoje o de Nosso Senhor dos Passos (invocação de S. José), o terceiro à esquerda de quem entra na igreja; o primeiro e o segundo são o de Nosso Senhor da Cana Verde (invocação de S. Caetano), e o da Varanda

³ Segundo a iconografia das etapas da vida e morte de Jesus Cristo, a representação que Lopes denomina de Senhor da Coluna é, na verdade, a de Jesus na Prisão, pois a coluna está relacionada com o momento da flagelação de Jesus Cristo e é um dos atributos desse tipo de representação. Isso foi abordado na análise iconográfica dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto no segundo capítulo dessa monografia.

de Pilatos (invocação de Nossa senhora da Piedade). Em frente o primeiro altar é o de Nosso senhor da Coluna (invocação de s. Manuel); o segundo é o de Nosso Senhor da Acusação (invocação de S. João); o terceiro é o de Nosso Senhor no Horto (invocação de Santa Luzia) (BANDEIRA, 1886-1968, p. 105).

Contudo, pode-se alegar com certeza que os retábulos da nave foram construídos para abrigar às imagens dos Cristos da Paixão, pelos seguintes apontamentos: tamanho e proporção dos retábulos bem como com a leitura das tarjas em latim do momento da cena da paixão que cada escultura representa e elementos decorativos com atributos da Paixão. Por fim, pelo fato de ser recorrente a iconografia da Paixão de Cristo nas Ordens Terceiras do Carmo, onde as esculturas de Jesus Cristo saíam na procissão do Triunfo organizada por tal instituição.

Com isso, outro fator relevante para afirmar que os retábulos foram dedicados e confeccionados para as imagens dos Cristos da Paixão é a celebração da procissão do Triunfo pelos carmelitas, onde tais esculturas saíam a céu aberto em cortejo. As esculturas de Jesus Cristo além de serem imagens retabulares, compondo os retábulos colaterais também são imagens processionais, desse modo, possuem diferentes funções no ritual litúrgico e na vivência cotidiana, configurando as práticas e os hábitos culturais daquele período.

De acordo com Campos (2005), no Brasil colônia, os ritos da paixão foram difundidos em procissões centradas na temática da Paixão de Cristo, estas ocorriam durante o calendário festivo da Semana Santa. No início, tais festividades eram celebradas pelas irmandades do Santíssimo Sacramento e Senhor dos Passos, para posteriormente também serem realizadas pelas Ordens Terceiras, como as do Carmo e de São Francisco de Assís.

No século XVIII mineiro as irmandades pioneiras na difusão do culto à Paixão foram as do Santíssimo Sacramento. Posteriormente apareceram as Irmandades do Senhor dos Passos e, a partir de meados do XVIII, as ordens terceiras carmelitas e de São Francisco da Penitência, bem como a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco que, independentemente da atuação paroquial, apresentava no calendário festivo ritos pertinentes à Paixão e à Ressurreição do Cristo, seguindo a tradição lusitana, reavivada após o Concílio Tridentino (1545-1563). Observamos que a partir de meados do século XVIII mineiro, houve tendência expressa proliferação de ritos para-litúrgicos vocacionados à Paixão (CAMPOS, 2005, p.2).

Ainda, conforme Campos (2003), a reforma dos estatutos do Carmo de Ouro Preto em 1879 conservou para a Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica os ritos da Procissão de Triunfo em Domingo de Ramos, e a Procissão do Enterro⁴ na Sexta-Feira Santa à noite. Isso é modificado no início do século XX, onde tal ordem uniu-se de novo com a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar e com a da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, para organização das cerimônias da Semana Santa, e assim, deixa de fazer essas procissões realizando somente a festa da padroeira, isto é, somente a celebração do dia de Nossa Senhora do Carmo, 16 de Julho, festa comemorada até hoje.

A partir da relação entre os elementos decorativos presentes nos retábulos como as tarjas suas inscrições e com a imagem que compõe o camarim desses mesmos retábulos, ou seja, o Cristo da Prisão e o *Ecce Homo*, pretende-se interpretar tais retábulos como estruturas narrativas que contam uma passagem bíblica. As imagens devocionais em retábulos representando cenas de modelos humanos exemplares a partir da popularização das suas narrativas fizeram uma aproximação do homem comum com Deus em um sentido mais individualizado e assim a salvação se tornou também mais próxima. Portanto, o retábulo assume um valor incontestável para o imaginário iconográfico e devocional cristão, sendo imprescindível ao culto das imagens sagradas.

Por sua vez, o propósito deste capítulo foi evidenciar a teoria aqui abordada, trazendo temas da história da cultura, imaginário e representações simbólicas. Além dos aspectos da construção da Venerável Ordem Terceira do Carmo da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, e documentação e revisão da bibliografia a respeito da constituição de seus retábulos laterais, especialmente dos retábulos centrais, bem como a interface entre os mesmos e o santo padroeiro. Objetivou-se compreender a história das esculturas dos Cristos da Paixão e sua relação com a história da própria Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto e a dinâmica entre as mesmas durante o século XVIII e início do século XIX.

Abordamos aqui também o tema do estilo artístico do rococó, onde no Brasil, a manifestação do rococó foi à mesma que a do barroco, dentro de uma cultura colonial e catolicismo tridentino, como verificado, a partir de 1760 em diante.

⁴ Em relação à procissão do Enterro Cf. CAMPOS, 2003, p.101-103.

Sabemos que em Minas foi expressivo em obras religiosas, principalmente entre os terceiros franciscanos e carmelitas, que erigiram ou renovaram seus templos entre 1760 e 1840. Assim o rococó se expressa como uma forma artística num imaginário barroco.

Portanto, o rococó é aqui apreendido como um estilo artístico dentro de uma cultura barroca. Apesar da composição das esculturas desse estilo serem mais leves e menos detalhadas e dramáticas, a mensagem que transmitiam ainda estava sob a visão de mundo da Contra-Reforma, pós Concílio de Trento, embasada numa arte que defende em primeiro lugar o sacramento da penitência, da eucaristia e comunhão para a salvação no reino de Deus. No seguinte capítulo, ao realizarmos a identificação da iconografia do Cristo da Prisão e *Ecce Homo* do Carmo de Ouro Preto, mostramos que, apesar de formalmente as esculturas dos Cristos da Paixão e seus respectivos retábulos serem rococó, a mensagem iconológica, o seu teor simbólico, ainda faziam parte de uma iconografia característica da cultura e mentalidade barrocas.

2. AS REPRESENTAÇÕES DO CRISTO DA PRISÃO E DO *ECCE HOMO*: UMA ABORDAGEM ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA

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

O presente trabalho tem como objetivo estudar as representações iconográficas das esculturas de Jesus Cristo no momento de sua Paixão, mais especificamente as invocações do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo*. Além disso, foi feita uma leitura iconológica dos elementos decorativos que compõem os retábulos de tais imagens, as quais estão localizadas nos retábulos laterais centrais da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Estudamos aqui a imagem como agente das relações sociais de uma dada comunidade, tendo em vista relacionar as imagens a partir do campo da interpretação, com o intuito de decodificar a visão de mundo dos setecentos e início dos oitocentos das Gerais por meio das representações que configuraram aquela época.

O método iconográfico-iconológico orienta a decifrar e analisar os significados conceituais de uma obra de arte e é uma via fundamental de acesso ao conteúdo artístico. Ademais, complementa as investigações da história da arte, cotejando além de elementos formais, as questões sociais e seu imaginário simbólico (SEBASTIÁN, 1989). Desse modo, empregamos essa metodologia tendo em vista compreender o objeto de nossa investigação, o Cristo da Prisão e o *Ecce Homo* do Carmo de Ouro Preto, a partir do viés da história da cultura.

Com a análise da iconografia dessas esculturas duas nos seus respectivos retábulos, foram identificados os seus respectivos temas e a mensagem que cada representação queria transmitir didaticamente para os fiéis cristãos daquela época. Com isso, pensar na interpretação dessas imagens, tendo em vista que são imagens formalmente do estilo rococó, mas que na composição simbólica fazem parte de uma mentalidade barroca fundamentada na leitura visual.

Assim, este estudo pretende estabelecer a articulação entre os conhecimentos e os saberes enquanto relações sociais para as representações daquela época, numa história das práticas cotidianas e seus significados como experimentação. Por meio de uma história cultural analisada por Roger Chartier, pretende-se realizar a construção do social em um determinado tempo e local, uma vez que as representações levam às práticas sociais. Assim, de acordo com Chartier⁵:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados [...]. As lutas de representações têm tanta importância como às lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são o seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou delimitações não o é. Portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiadas curtas – muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 1990 p.17).

Para Chartier (1990), a história cultural tem como principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é formada, pensada, e dada a ler. Através deste trabalho, se realizará a construção ou a produção da realidade social por meio de representações das imagens, e, desse modo, a receptividade, e a apropriação do real.

Ainda, vamos nos alicerçar no método empregado por Aby Warburg (1866-1929), o qual estudou o mundo das imagens do ponto de vista de como se inscrevem e como se dilatam no mundo real. Warburg fez uma história da arte anacrônica, baseada na sensação, queria compreender a história da arte a partir da história das imagens, aonde utilizou testemunhos figurativos como fontes históricas (GINZBURG, 1989).

A finalidade de Warburg era reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma determinada sociedade. Nesse

⁵ Segundo Chartier (1990), a história cultural é como uma realidade social de um determinado período. A representação, embora aspire uma universalidade, é uma forma de concorrência pela dominação, o mundo não é regido pela razão, mas sim, por interesse de grupos dominantes.

sentido, queria fazer uma história da imagem do ponto de vista da teoria da cultura. De acordo com Carlo Ginzburg (1989, p. 47), o qual era um de seus seguidores, “[...] a obra de Warburg nos aparece, por um lado, exteriormente fragmentária e incompleta e, por outro, para além de uma aparente dispersão temática, ligada organicamente a um núcleo de problemas muito preciso”. Assim sua obra trouxe interesses diversos numa situação cultural diferente para a época.

Com essa teoria da cultura, passa-se a privilegiar a análise iconográfica até torná-la um instrumento de reconstrução histórica geral, na decifração de um programa iconográfico, a iconografia torna-se fonte de pesquisa histórica por si só.

Sobre o conceito de iconografia, tendo como base os estudos de Louis Réau (2005) autor que estuda a iconografia cristã desde suas origens, no sentido etimológico esse termo vem de duas palavras gregas: *eikon* que significa imagem e *graphein* que quer dizer descrever, ou seja, é a descrição de imagens. A iconografia não se limita a descrever os monumentos figurados e seus temas, esta pretende classificá-los, localizar e datar sua execução, facilitando sua atribuição e interpretá-los. O estudo iconográfico pode ser aplicado a investigações de naturezas variadas, no caso da presente pesquisa, nos interessamos pela a iconografia da religião cristã, onde o estudo iconográfico faz seu repertório, identificando e interpretando os temas religiosos que inspiraram artistas ao longo dos séculos.

A iconografia faz parte da história da arte da Idade Média, século XV, época que perpetuou a figura de Deus e dos santos na arte. Assim, para o despertar de um sentimento de devoção muito mais motivado e de maneira mais eficaz, aguçado mais pela visão que pela audição, a arte é concebida para auxiliar a pregação e perpetuação da religião cristã. Posteriormente, no século XVI e XVIII, tem como principal expoente o barroco, mais que um estilo artístico foi um modo de viver e cultura durante o período colonial, especialmente na região das Gerais.

Mas a arte religiosa medieval tem, ao contrário, um caráter essencialmente didático e catequético: seu fim não é o deleite, mas o ensino das verdades professadas pela Igreja. A edificação dos fiéis sobrepõe-se a qualquer preocupação com valores estéticos. A ideia prima sobre a forma, o conteúdo importa mais que a expressão. Como demonstram os belos trabalhos de Émile Mâle, é pela iconografia, muito mais que pela estilística, que se pode chegar a compreender a arte medieval, que tem como símbolo o

Cristo docente, o “belo Deus” de Amiens. É preciso sempre ter em mente este fato essencial, sob risco de se falsear completamente a noção de uma arte que jamais colocou no primeiro posto de suas preocupações os problemas exclusivamente formais, e que convém julgar segundo o ideal que ela se propôs (RÉAU, 2005, p. 73)

Pensadores como Erwin Panofsky, influenciado por Warburg, faz a distinção entre uma camada “pré-iconográfica” que remete a meras experiências sensíveis; uma camada iconográfica que trata de determinados conhecimentos literários; e uma última camada, a mais alta, que define como “região do sentido da ‘essência’”, que mais tarde será chamada de iconológica.

Finalmente, a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias [...] uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. Isso significa o que se pode chamar de história dos sintomas culturais – ou “símbolos”, no sentido de Ernest Cassirer – em geral (PANOFSKY, 1979, p. 62-63).

Sobre a interpretação iconológica, de acordo com Panofsky (1979), o termo iconologia é empregado quando se usa a iconografia integrada a um método histórico, psicológico ou crítico. Já que o sufixo “grafia” está relacionado a algo descrito, o sufixo “logia”, derivado de *logos*, quer dizer “pensamento”, “razão”. Dessa maneira, Panofsky determina a iconografia como o estudo do tema ou assunto e iconologia o estudo do significado do objeto. A missão da iconografia é identificar os textos ilustrados em uma imagem religiosa ou secular. Já a iconologia, desde os estudos pioneiros de Panofsky, faz a reconstrução de um programa, mais que a identificação de um texto concreto, está associada às questões culturais de dada época.

Desse modo, Panofsky (1979) demonstra que até nas camadas mais elementares de toda descrição pressupõe uma interpretação e que toda obra possui em si um valor simbólico. Outro estudioso influenciado por Warburg é Ernest Gombrich, o qual também trabalha com o valor simbólico das imagens. Nos seus estudos, Gombrich (1983) menciona que o artista pode copiar a realidade referindo-se unicamente a outros quadros, e ainda que a leitura de uma imagem nunca é óbvia,

e passa uma mensagem ambígua, e essa ambigüidade é o problema da leitura da imagem, pois tem que se escolher entre várias interpretações a correta.

Esto es aplicable a las imágenes exactamente igual que al texto literario. La diferencia crucial entre los dos reside por supuesto en el hecho de que una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente há de darlos una imagen. De aquí que cualquier texto ofrezca multitud de posibilidades a la imaginación del artista. Un mismo texto se puede ilustrar incontables maneras. Por eso nunca es posible reconstruir a partir de una única obra de arte dada el texto que ilustraba (GOMBRICH, 1983, p. 15).

Com isso, Gombrich (1983) relaciona as artes visuais com a ideia de mentalidade e visão de mundo de determinadas civilizações, e como os povos, a arte tem uma história muito ampla e complexa. Este estudioso propõe a reconstrução dos vínculos entre as obras de arte e como o “estilo artístico” se modifica com as transformações sociais e culturais, ou seja, com a mudança da mentalidade.

Tendo como fundamento a teoria analisada buscou-se a partir das reproduções iconográficas da figura de Jesus Cristo e suas interpretações iconológicas, questionar como a imagem de Deus foi representada, vista, lida e assimilada, e como fazia parte da vida cotidiana, tanto no viés social, religioso, político e econômico, daquela comunidade dos setecentos. Dessa forma, refletir sobre o poder das imagens.

Nesse sentido, com a análise da iconografia das esculturas da Paixão nos seus retábulos, foram identificados os seus respectivos temas e a mensagem que cada representação queria transmitir didaticamente para os fiéis cristãos daquela época. Com isso, pensar na interpretação dessas imagens, tendo em vista que são imagens formalmente do estilo rococó, mas que na composição simbólica fazem parte de uma mentalidade barroca fundamentada na leitura visual.

Conforme Oliveira (2003), a excepcional maleabilidade do rococó, estilo libertário por excelência, não foi portador de teorias ou doutrinas ortodoxas, era apto a absorver as influências do barroco religioso e aspectos variados de escolas regionais diferentes entre si. O rococó religioso, como o barroco, sob grande influência do teatro refletiu nas esculturas devocionais, configurando-se na gesticulação dos santos e outros personagens sacros. Destarte, ainda permanecia a

propaganda pedagogia visual da Contra-Reforma a figurar os programas iconográficos.

Os estudos na área da iconografia cristã, cuja referencia básica continua sendo o livro de Émile Mâle demonstraram que, com relação aos temas representados nas artes figurativas e particularmente na pintura e na escultura, o século XVIII é o prolongamento natural do século XVII, que fixou a iconografia religiosa do barroco a partir das normas emanadas do Concílio de Trento. Poucas foram com efeito as novidades na iconografia religiosa do rococó setecentista, que continuou a difundir, em oposição ao Protestantismo, o culto das imagens e das relíquias, as visões, as cenas de martírio e outros temas típicos do barroco contra-reformista. Entretanto, um novo tipo de sensibilidade religiosa influenciada pelo “espírito do século” determinou diferenças essenciais no tratamento formal dado a esses temas, tendendo ao refinamento e à elegância, com freqüentes notas de preciosismo e amaneiramento (OLIVEIRA, 2003, p. 57-58).

A partir dessas acepções, com a identificação e descrição iconográfica de cada escultura, realizamos também a interpretação iconológica fundamentada em um imaginário barroco colonial que têm raízes simbólicas cristãs da Idade Média. Apesar de tais esculturas apresentarem-se na superfície características rococó, vinculadas ao ideal das luzes, delicadas e claras, a sua essência buscava a penitência, a boa morte e a salvação pela fé, mentalidade que, apesar de algumas transformações, ressurge e permanece nos dias atuais.

Como foi mencionado no capítulo anterior, a igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto é a única da cidade que apresenta as tarjas de seus retábulos laterais com a inscrição em latim. Tal característica facilita na leitura iconográfica das imagens que os compõem, na busca dos temas referentes aos textos religiosos da Bíblia. Contudo, a iconografia das igrejas das Ordens Terceiras é mais fácil de decifrar, cada Ordem possui um programa iconográfico particular que se refere apenas a vida religiosa de um grupo social, no caso, os carmelitas, e não de toda a comunidade como ocorre com as matrizes (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010).

A iconografia das imagens de Cristo da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto consistem em variações das representações das etapas da vida de Jesus Cristo durante a sua Paixão. A apreciação das representações iconográficas de Cristo e dos elementos iconológicos que compõem seus respectivos

retábulos foi realizada com vistas de compreender aquele imaginário dos setecentos e oitocentos da região das Minas Gerais. A análise iconográfica e iconológica foi feita de forma cronológica dos acontecimentos da Paixão de Cristo, desse modo, iniciamos com o Cristo da Prisão e na sequência tratamos do *Ecce Homo*.

2.1. Cristo da Prisão

O tribunal judaico que julgou Jesus era o Sinédrio, tribunal supremo de Jerusalém, composto por membros das famílias mais influentes. O Sinédrio dispunha de poderes civis e religiosos na Judéia, porém, sobre o tribunal romano não podia infligir a pena de morte. A invocação do Cristo da Prisão corresponde ao momento em que Jesus Cristo é preso, amarrado e entrega livremente sua própria vida para cumprir a missão que Deus lhe confiou.

Dessa forma, Jesus passou por um processo religioso, ou seja, o processo judaico, ante ao sumo sacerdote, e por um processo político, o romano, ante ao governador Pilatos. O processo religioso começou na casa de Anás, onde foi conduzido atado por cordas, depois de ter sido denunciado por Judas no Horto das Oliveiras. Anás era um homem de grande prestígio, havia sido sacerdote e era sogro de Caifás, o qual no momento exercia o cargo de sumo sacerdote.

Na casa de Anás Jesus foi esbofetado pelos soldados por pregar a palavra de Deus. O interrogatório na casa de Anás não era oficial, queria averiguar no que consistia a doutrina religiosa pregada por Jesus e seus seguidores. Somente São João trata detalhadamente da bofetada dada em Jesus pelo guarda de Anás (Jo 18: 19-24)⁶.

Testemunho de Jesus diante do poder religioso – então o sumo sacerdote interrogou Jesus a respeito dos seus discípulos e do seu ensinamento. E Jesus respondeu: “Eu falei às claras para o mundo. Eu sempre ensinei nas sinagogas e no Templo, onde todos os judeus se reúnem. Não falei nada escondido. Por que você me interroga? Pergunte aos que ouviram o que eu lhes falei. Eles sabem o que eu disse.” Quando Jesus falou isso, um dos guardas que estavam aí deu uma bofetada em Jesus e disse: “É assim que respondes ao sumo sacerdote?” Jesus respondeu: “Se falei mal, mostre o que há de mal. Mas se falei bem, por que você bate em

⁶ Sobre essa cena verificar também: Mt 27: 2; Mc 15: 1; Lc 23: 1.

mim?“. Então Anás mandou Jesus amarrado para o sumo sacerdote Caifás.

No exemplar escultórico do Cristo da Prisão na Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto Jesus veste uma túnica púrpura, apresenta a auréola na cabeça, tem o pescoço e as mãos atadas por cordas e está em pé. Assim, tal imagem aparece em posição de esperar tanto o julgamento do poder religioso quanto o do poder romano.



Foto 5: Retábulo Cristo da Prisão e São João Batista
Lia Sipaúba 02/04/2013

Segundo Schenone (1998), em certas representações mais antigas e algumas atuais e populares, era feita uma luva de metal ou mão, junto à pintura ou a imagem do Julgamento de Cristo para representar a bofetada. Tal representação simbolizava a entrevista de Jesus por Anás.

La imagen del Señor de la sentencia, muy difundida en la región andina, parece derivar del grabado de Deruet y Thomassin y representa a Jesús, de médio cuerpo, las manos atadas con una gruesa soga que también se anuda en cu cuello. Generalmente, está de tres cuartos de perfil y se dirige hacia la izquierda del observador, lo cual permite ver el golpe sobre la mejilla derecha

que le propinara el guardiã de la casa de Anás. Viste una túnica rojo oscuro, morada o gris azulado (SCHENONE, 1998, p. 214).



Figura 1: Jesus na Casa de Anás
Igreja do Pilar, Lima, Perú
Cf. SCHENONE, 1998, p. 200

A escultura do Cristo da Prisão do Carmo de Ouro Preto também mostra o machucado na bochecha esquerda devido à bofetada que levou do soldado na casa de Anás, cuja representação segue fielmente a iconografia do momento de sua prisão.



Foto 6: Cristo da Prisão
detalhe machucado bochecha esquerda
Lia Sipaúba 02/04/2013

Sebastián (1990), ao cotejar o tema da Paixão de Cristo, aborda as origens da representação iconográfica do Cristo da Prisão, o qual teve suas raízes no século XVI, decorrente de um texto apócrifo encontrado na Itália. Essa iconografia também é conhecida pelas denominações: “Julgamento de Cristo” ou “Cristo ante o Sinédrio”, cuja cena foi divulgada em estampas e amplamente representada na pintura e escultura espanhola e hispano-americana, onde Cristo ante Pilatos, Caifás e os membros do Sinédrio é julgado.

En torno a 1580 se puso de moda la imagen iconográfica del “Juicio de Cristo” o “Cristo ante el Sanedrín”, a partir del presunto hallazgo de la setencia de Pilatos contra Jesús, encuentro fortuito ocurrido en Aquila (Italia) con los ingredientes propios de un apócrifo. De la originaria version latina o italiana salió el texto impreso en París en 1581. El obispo Paulo Giovio ordeno al jesuíta Camillo Borrelo que emitiera un juicio sobre tal documento, y este lo juzgó negativamente en 1588, cuando ya se había extendido el texto apócrifo. Al documento vino a sumarse la tradición gráfica, iniciada por Martin de Vos en un dibujo hacia finales del siglo XVI, seguida por el grabador A. Collaert (ca. 1560-1618) y finalmente continuada por um dibujo de Claude Deruet, grabado por Philippe Thomassini en 1617. Tanto el texto como los grabados tuvieron amplia difusión en España e Hispanoamérica. A principios del siglo XVII el mallorquín Jaime Blanquer hizo la primera version escultórica en el retablo de la catedral de Palma de Mallorca, con clara derivación del grabado de Claude Dereut. De la misma fuente proceden las

versões hispanoamericanas do século XVII que há no convento de Santo Domingo em Cuzco, obra realizada por Juan Espinosa de los Monteros; nas Mônicas de Sucre, pintada por Ambrosio de Villarreal; e no painel anônimo de San Agustín de Bogotá, restaurado recentemente. Tanto o gravado quanto as peças citadas respondem ao mesmo esquema compositivo. No centro de uma ampla sala aparece Cristo como réu, junto ao secretário que desenvolve o protocolo; nos extremos, em sendos tronos, estão Pilatos e Caifás, e em derredor os membros do Sanedrín, até uns trinta personagens, cada um deles com uma tableta na qual está inscrito o parecer emitido no julgamento por Ele; na vestimenta dos juizes se entremezclam as modas romana e turca (SEBASTIÁN, 1990, p. 137-138).

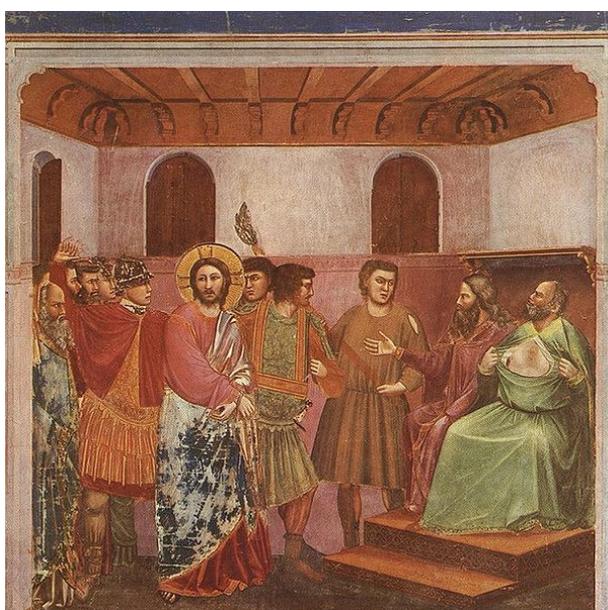


Figura 2: Julgamento de Cristo
Giotto, Fresco (1303 e 1310)
Capela de Scrovegni, Pádua, Itália⁷

A tarja de tal retábulo traz a inscrição: “*Ligaverunt eum*” traduzida do latim para o português: “ataram-no”, esta corresponde à citação bíblica do Evangelho de João referida anteriormente: “Então Anás mandou Jesus amarrado para o sumo sacerdote Caifás”. Em estudos anteriores, como o de Lopes (1942), essa invocação foi confundida com o Senhor da Coluna, mas de fato corresponde ao Jesus Preso, como escreve a tarja que compõe esse retábulo, a mesma serve para identificar o santo cujo retábulo foi consagrado e segue integralmente o texto da principal fonte iconográfica cristã: a Bíblia.

⁷ Imagem do Julgamento de Jesus ante o Sinédrio de Giotto Cf. Disponível em <<http://es.wikipedia.org/wiki/Caif%C3%A1s>>. Acesso em 29/10/2013.

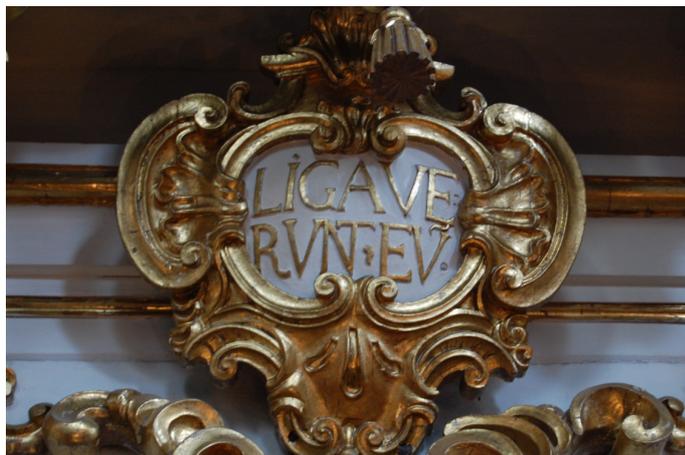


Foto 7: Tarja Cristo da Prisão
Lia Sipaúba 02/04/2013

Os retábulos centrais da nave da Igreja do Carmo, o do Cristo da Prisão e o do *Ecce Homo*, o qual trataremos em sequência, contém no frontal do altar um baixo-relevo com uma personagem do Antigo Testamento. O presente retábulo em análise exibe a representação de uma das passagens do Livro de Jeremias.



Foto 8: Frontal do Altar Cristo da Prisão e São João Batista
Lia Sipaúba 02/04/2013

A inscrição desse baixo-relevo se refere ao quarto período das ações proféticas de Jeremias, ocasião que corresponde à queda de Jerusalém (586 a. C.) e sofrimento de Jeremias ao ser preso. A inscrição entalhada em latim é: “*coerum eum miserunt in carcerem*” (Jeremias, cap. 37, v. 14) e pode ser traduzida por: “Mutilado,

enviaram-no para o cárcere”; correspondendo a seguinte passagem bíblica: “Jeremias respondeu: ‘É mentira! Claro que não estou passando para o lado dos caldeus!’ Jerias, porém, não acreditou e prendeu Jeremias, levando-o em seguida às autoridades” (Jr 37: 14).



Foto 9: Detalhe baixo-relevo Cristo da Prisão
Lia Sipaúba 02/04/2013

Esse tipo de iconografia está relacionado com a arte religiosa do século XVII, com o simbolismo da arte da Idade Média, sendo o Antigo Testamento a prefiguração do Novo Testamento. De acordo com Mâle (1952), para os estudiosos religiosos a verdadeira história é a história da Igreja, a história da Cidade de Deus que começa com Abel, o primeiro dos justos, onde, a sucessão de acontecimentos entre o Antigo e Novo Testamento explica a história do mundo.

El Antigo Testamento siempre fué juzgado como una prefiguración del Nuevo. Dios, que todo lo contempla bajo el aspecto de la eternidad, há puesto una profunda armonía entre el Antigo y el Nuevo Testamento: el uno no es más que la figura del outro. Lo que el Evangelio nos muestra a plena luz solar, para decirlo como en la Edad Media, el Antigo Testamento nos hace ver a la claridad incierta de la luna y las estrellas. Em el Antigo Testamento, la verdad va cubierta con un velo; pero la muerte de Jesucristo rasga el místico velo. Por eso dice el Evangelio que las cortinas del Templo se rasgaran de arriba abajo en la hora en que Jesús entrega su espíritu. Por eso, el Antigo Testamento carece de sentido sino se Le relaciona con el nuevo (MÂLE, 1952, p. 61).

O Novo Testamento que conta a vida de Jesus Cristo só tem sentido a partir da compreensão do Antigo Testamento. Segundo Hansen (2006), a interpretação tipológica distingue *tipos* nas personagens e eventos do Antigo Testamento, é a forma cristã e medieval da alegoria dos teólogos ou hermenêutica, segundo a qual, uma personalidade histórica na Bíblia, é a *figura* encarnada da revelação a vir. Os tipos antecipam a salvação a vir com Cristo e prefiguram sua pessoa e sua obra. Esse era o modo medieval de formar e interpretar alegoricamente, pelo qual uma ação ou personagem histórica é a prefiguração no tempo, de uma ação posterior.

A alegoria é pensada como dispositivo retórico para a expressão, faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. A alegoria dos teólogos, hermenêutica ou “crítica”, tem como pressuposto o *essencialismo*, ou a crença nos dois livros escritos por Deus: o mundo e a Bíblia. Já que Deus é a origem de todas as coisas e todos os seres criados simbolizam Deus, pois o que se repete são os fundamentos Divinos (HANSEN, 2006).

As representações dos profetas anunciam e simbolizam na sua totalidade a figura de Jesus Cristo e ao mesmo tempo se referem à história do mundo. Assim, no fundo de cada ser, está a figura do sacrifício de Jesus e a ideia da Igreja como imagem de virtudes e sacrifícios. Com relação especificamente ao personagem Jeremias, representa o rumo dos tempos proféticos até a chegada de Jesus à Terra: “Isaías y Jeremías, Simeón y Juan Bautista expresan el curso de los tiempos proféticos, que se prolongaron hasta el advenimiento de Cristo” (MÂLE, 1952, p. 64).

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

Jeremías es el segundo de los profetas mayores y fue visto por los comentaristas bíblicos como una imagen o prefigura del Redentor.

Por sus trabajos y Dolores se considero como el Profeta de la Pasión, de ahí que lleve como atributos una cruz en una mano o en un disco. Otras veces lleva una mantícora, recordando al animal que vive en la fosa fangosa en que fue sumergido (SEBASTIÁN, 1989, p. 138).

German Bazin (1963), ao estudar a escultura brasileira barroca, tendo como principal expoente Aleijadinho, trata da fatura desses retábulos centrais da nave, os quais foram produzidos por tal mestre, conforme documentação comprovada por Lopes (1942). Explica que o profeta Jeremias está representado com os pés presos por correntes de ferro, isso dá a ideia de cárcere, e com os braços em gesto de oração à Deus, reafirmando a fé cristã.

O baixo-relevo do altar de São João representa os sofrimentos do profeta Jeremias atirado a uma prisão na casa de Jônatas pelo capitão da guarda de Benjamim. Ele está representado com ferro nos pés orando a Deus. A seguinte inscrição explica a cena: *Caesum Eum miserunt in carcerem. Jeremias C.p. 37 VR. 14.* (BAZIN, 1963, p. 337).

Nesse caso, como Jeremias, Jesus também foi aprisionado e declarado traidor por falar a verdade de Deus, essa inscrição mostra que a palavra profética não fica aprisionada, ela se concretiza pela salvação divina. Destarte vinculou-se a idéia do sofrimento de Jeremias, que é, uma prefiguração do Salvador, com o sofrimento de Jesus Cristo.

2.1.1. *Ecce Homo*, Eis o Homem

É um dos temas iconográficos mais difundidos da Paixão e se encontra no quinto versículo do Evangelho de João. Faz parte do imaginário da Idade Média, o qual dá ênfase ao patético, onde as figuras da Paixão, em especial a invocação *Ecce Homo*, recordam os sofrimentos de Jesus Cristo. Esse é o momento em que Jesus ensanguentado é apresentado por Pilatos ao povo da porta ou janela do Pretório.

Jesus é o Homem, Filho de Deus – Pilatos saiu de novo e disse: “Vejam. Eu vou mandar trazer aqui fora o homem, para que vocês saibam que não encontro nenhuma culpa nele”. Então Jesus foi

para fora. Levava a coroa de espinhos e o manto vermelho. Pilatos disse-lhes: “Eis o Homem!” Vendo Jesus, os chefes dos sacerdotes e os guardas começaram a gritar: “Crucifique. Crucifique” (Jo 19: 4-6).

Esse novo sentimento do patético começou a ser expresso na arte cristã durante o século XV, onde as imagens de Jesus Cristo tinham o principal objetivo de comover o coração. O conceito de *pathos* está relacionado à ideia de movimento, pois quem sente não é a imagem, mas sim quem a vê, cujo espectador ao observar uma imagem que transmite uma emoção sente essa mesma dor, é um movimento de reflexão e contemplação da religião cristã.

Geralmente, a representação do *Ecce Homo*, Eis o Homem, na imaginária devocional se apresenta com a figura de Jesus Cristo coberto por sangue, vestindo o manto vermelho curto e usando a coroa de espinhos. As mãos estão amarradas por cordas à frente, as quais seguram um feixe de cana como se fosse um cetro, a sua fisionomia simboliza indignação, desolação e dor.

En el cúmulo de imágenes del *Ecce Homo* se repiten las siguientes fórmulas: solo la cabeza o el rostro cortado a la altura de los hombros o de los pectorales, media figura; hay casos en que se ven las manos atadas, de pie o sentado, con los brazos cruzados y atados con sogas, sobre el pecho o la cintura, sedente, apoyada la mejilla en la mano derecha mientras que con la otra sostiene la caña, actitud que puede confundir al observador con la imagen del Señor de la Paciencia y Humildad, entronizado y vestido con una túnica de color violeta, apoyándose en los brazos del sillón al tiempo que sostiene la caña y la cruz, tipo que se reitera en Ecuador y, asimismo, se venera en Colombia, sentado y apoyado el brazo derecho en la columna de la flagelación (SCHENONE, 1998, p. 239-240).

Segundo Ginzburg (2001) o *Ecce Homo* é o tipo iconográfico da Paixão que se tornou famoso no Ocidente devido ao ícone conservado na Igreja Romana de Santa Cruz, na cidade de Jerusalém.

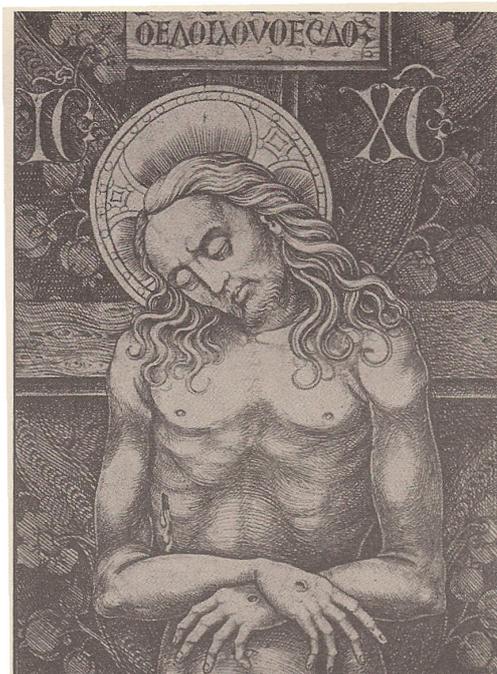


Figura 3: *Ecce Homo*
 Israel von Meckenem, fim do século XV
 Igreja de Santa Cruz de Jerusalém
 GINZBURG, 2001, ilustração 14

Na literatura brasileira também encontramos referências em relação à figuração do *Ecce Homo* como forma de pregar e propagar a doutrina católica. Haja vista o Sermão da Sexagésima, do Padre Antônio Vieira, missionário e orador português da Companhia de Jesus do século XVII. Tal padre alude sobre a importância das obras as quais entram pelos olhos e são mais incisivas que as palavras que entram pelos ouvidos.

Vai um pregador pregando a Paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma púrpura e lha puseram aos ombros; ouve aquilo o auditório mais atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos e lha pregaram na cabeça; ouvem todos com a mesma atenção. Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro; continua o mesmo silêncio e a mesma suspensão nos ouvintes. Corre-se neste espaço uma cortina, aparece a imagem do *Ecce Homo*; eis todos prostrados por terra, eis todos a bater no peito, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que apareceu de novo nesta igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina tinha dito o pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coroa e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto então não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? – Porque então era *Ecce Homo* ouvido, e agora é *Ecce Homo* visto; a relação do pregador entrava pelos ouvidos, a representação daquela

figura entre pelos olhos. Sabem, Padres pregadores, por que fazem pouco abalo os nossos sermões? – Porque não pregamos aos olhos, pregamos só aos ouvidos (VIEIRA, 1972, p. 31).

Ao ver a imagem do *Ecce Homo* o fiel sentia a mesma dor de Cristo, foi um artifício didático para pregar a religião cristã ao comover o espectador através dos olhos. Como disse Vieira, nesse mesmo sermão, ocorre que na terra Deus é ouvido e no céu Deus é visto, por meio das esculturas devocionais imagem e discurso reafirmam os dogmas católicos. Os homens dessa época eram homens visuais e toda ideia ou dogma era representado por meio de imagens. Essas obras de arte eram um teatro regido por princípios teológicos-políticos, já que o poder espiritual e temporal se confundiam.

Pode-se também dizer, por isso, que o monumento barroco é um teatro de princípios teológicos-políticos, espacializados às vezes como teatro fúnebre, outras como teatro heroico, e sempre como teatro sacro, *theatrum sacrum*, típico da representação dual de mistérios da Fé posta em prática e difundida pelos jesuítas desde o século XVI (HANSEN, 1995, p. 43).

O ideário da Paixão trouxe entre os religiosos da ordem carmelita grande espiritualidade e atenção. Santa Teresa de Jesus ou Teresa d' Ávila (1515-1588), empreendedora de grande reforma nessa Ordem⁸, enfatizava a importância da concentração na imagem de Cristo para alcançar a contemplação. As esculturas do *Ecce Homo* eram prediletas de tal Santa cuja representação do Senhor aumentou sua fé. Borges (2009) cita os escritos de Teresa d' Ávila ao trabalhar as imagens da Paixão dos Eremitérios Carmelitas:

Aconteceu-me de, entretanto um dia no oratório, ver uma imagem guardada ali para certa festa a ser celebrada no mosteiro. Era um Cristo com grandes chagas que inspirava tamanha devoção que eu, de vê-Lo, fiquei perturbada, visto que ela representava bem o que Ele passou por nós (BORGES, 2009, p. 88).

Esse testemunho de Santa Teresa d' Ávila mostra como tais imagens da Paixão suscitavam sentimentos de compaixão e identificação com as mesmas entre os fiéis. Ademais reafirmavam a doutrina da religião cristã, no sentido de que a

⁸ Santa Teresa d' Ávila foi à fundadora dos Carmelitas Descalços.

interiorização da vivência com o Senhor mostra a transitoriedade da vida mundana e a necessidade da piedade para a verdadeira fé. Dessa maneira, essa invocação é de extrema importância para a ordem carmelita como um todo. É nesse momento em que Jesus se mostra o verdadeiro filho de Deus, onde o Homem-Deus se entrega para a salvação de todos os homens.



Figura 4: *Ecce Homo*
Convento de São José, Espanha
Cf. BORGES, 2009, p. 87

A representação iconográfica do *Ecce Homo* da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto apresenta-se de pé, corpo flagelado, com o pescoço e as mãos atados por uma corda, veste a capa vermelha, usa a auréola, e tem a cana verde ao seu lado direito. À frente desta imagem se observa uma espécie de guarda-corpo, representando as portas ou janelas do Pretório, ocasião em que Jesus é apresentado ao povo por Pilatos.



Foto 10: Retábulo *Ecce Homo* e Nossa Senhora da Piedade
Lia Sipaúba 04/04/2013

Ainda, temos na tarja fixa ao coroamento do retábulo a inscrição: “*Ecce Homo*”, traduzida conforme o quinto versículo de João: “Eis o Homem!”. Jesus é assim retratado como imagem do “servo de Deus”, homem que se consagra inteiramente para salvar a humanidade.



Foto 11: Tarja *Ecce Homo*
Lia Sipaúba 04/04/2013

Como no retábulo do Cristo no Pretório, o retábulo dedicado ao *Ecce Homo* e Nossa Senhora da Piedade, tem na região frontal do altar um baixo-relevo com uma imagem entalhada e uma inscrição, esses são os únicos altares laterais que apresentam tal característica. Esse baixo-relevo está associado ao Antigo Testamento, trata-se dos Livros Sapienciais (séc. VI a. C.), retratando especificamente o Livro de Jó.



Foto 12: Frontal do Altar *Ecce Homo* e Nossa Senhora da Piedade
Lia Sipaúba 04/04/2013

Jó era um homem sábio e temente a Deus, entretanto é posto a uma série de provações por Satanás, o qual desafia a sua integridade. Dessa maneira, Deus permite

que Satanás interfira na vida desse homem e isso resultou no drama de Jó: a perda instantânea de seus bens, da sua esposa, de seus filhos e da sua saúde. Satã amaldiçoa Jó com doenças desde os pés à cabeça.

No baixo-relevo do frontal do altar do *Ecce Homo* lê-se a inscrição desse momento em que o Diabo fere Jó: “*Satan a facia domini percussit Job ulcere Pessimum, a planta pedis*” (Job, cap. 2, v. 7), a qual corresponde a seguinte citação bíblica: “E Satã saiu da presença de Javé. **Fidelidade até o fim** – Satã feriu Jó com feridas graves, desde a planta do pé a te a cabeça” (Jó 2: 7).



Foto 13: Detalhe baixo-relevo *Ecce Homo*
Lia Sipaúba 04/04/2013

Há uma íntima relação entre a escultura do *Ecce Homo* à passagem de Jó, onde muitos acreditam que o homem figurado no baixo-relevo era uma representação do próprio Jesus Cristo, pois o desenho de Jó foi praticamente uma cópia das feições do filho de Deus. Por sua vez, Jó é representado seminu, vestindo somente um pano amarrado à cintura, está sentado e tem as mãos postas em gesto de oração, possui barba e cabelos longos como os de Cristo. A figura de Satã está de pé, em posição de ataque, a cabeça é de demônio e o corpo é de um homem alado, vestindo uma espécie de armadura tal qual a de São Miguel Arcanjo, já que Satã é um anjo caído.

Foi à concordância e as coincidências entre o Antigo e o Novo Testamento que deram certezas para confirmar simbolismos instituídos pela Igreja cristã. Guiados pelos doutores, os artistas deram as artes esse sentido simbólico. A representação desse baixo-relevo é mais uma referência à alegoria dos teólogos, a

qual é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdadeiras sagradas em coisas, homens, ações e eventos das Escrituras.

A figura de Jó é um espelho histórico de Jesus Cristo, conforme Mâle (1952), os sofrimentos de Jó configuram uma alegoria da Paixão de Cristo e figuravam todas as provas que a alma cristã deveria passar. Tratava-se de uma alegoria em um sentido tropológico, um tipo alegórico de interpretação cristã e medieval da Bíblia, a tropologia refere-se ao sentido moral das Sagradas Escrituras.

No todos los pasajes de la Biblia eran susceptibles de una cuádruple interpretación: algunos de ellos solo podían entenderse en três sentidos. La historia de los sufrimientos de Job, por ejemplo, tenía, de un lado, el valor de un hecho histórico; luego formaba una alegoria de la Pasión de Jesucristo, y, finalmente, en el sentido tropológico, figuraba las pruebas por las que debe pasar el alma cristiana (MÂLE, 1952, p. 62).

Os fiéis, ao verem esse baixo-relevo deveriam refletir sobre sua vida cotidiana a fim de aprender a articular a sua experiência de vida com a religião, através das figuras de Jó e também da imagem de Jesus. A paciência de Jó e de Jesus Cristo são exemplos a serem seguidos pelos cristãos. O próprio livro de Jó é visto como uma alegoria da paciência, expressa o sentimento de suportar. Dessa forma, as desgraças de Jó são na arte cristã a prefigura de Cristo e as provas que a alma cristã tem que sofrer para crescer em paciência.

Entre la serie de personajes heroicos no falta la historia del paciente Job, Dios permitió a Satanás tentar con toda clase de desgracias a este varón, pero al fin se apiadó, devolviéndole por centuplicado sus bienes perdidos. Las desgracias de Job han sido interpretadas en el arte cristiano con un doble sentido: como prefigura de la Pasión de Cristo y como las pruebas que há de sufrir el alma cristiana para crecer en paciência (SEBASTIÁN, 1990, p. 121).

A alegoria tem a função de ensinar e penetrar na mente através dos olhos, sob a forma de metáforas básicas era utilizada para expressar relações entre conceitos. Cristãmente pensada, a alegoria funcionou como a memória de um saber e forma de recordar, assim, valorizava o que veio antes para dar veracidade a um momento posterior. As representações de Jó e de Cristo os quais mesmo tendo o corpo coberto

por chagas continuaram a manter a confiança em Deus, e é com essa conduta que o fiel deveria se portar.

Bazin (1963) também menciona esse baixo-relevo e trata dessa relação entre o Antigo e Novo Testamento e como a representação do retrato de Jó figura a Paixão de Cristo:

O baixo relevo do altar de Nossa Senhora da Piedade representa a paciência de Jó. Conforme a inscrição, é o momento em que Satã, provocado por Jeová, experimentou Jó e “retirou-se de diante do rosto de Deus, castigando Jó com uma lepra maligna desde a planta dos pés até às raízes dos cabelos”: Satan a facia Domini Percussit Job ulcere Pessimo, a Planta Pedis. Job. C. 2 – VR 7, diz a inscrição. Jó é representado seminú, exatamente na posição de Cristo durante os ultrajes, do qual ele tem o tipo fisionômico. Não se pode encontrar uma imagem mais nítida da concordância dos dois Testamentos, pois estamos no altar da Piedade e os sofrimentos de Jó são a prefigura dos da Paixão (BAZIN, 1963, p. 337).

Além disso, a representação desse baixo-relevo traz à luz a temática da teodicéia, ou seja, a coexistência do bem Deus e do mal Satanás. Segundo Benjamin (2011) o teatro da vida humana, onde as artes são encenação, a carne humana é afligida pelo pecado, pela morte e por Satã, o qual humilha a mesma enquanto se diverte, isso estaria associado aos motivos do luto, da fugacidade do tempo, da vaidade e da morte, temas usuais da cultura e arte barroca.

A concepção alegórica tem a sua origem no confronto da *phýsis* carregada de culpa, encarnada no panteão antigo. No processo de renovação do elemento pagão com o Renascimento e do cristão com a Contrarreforma, a alegoria, enquanto forma desta confrontação, teria também de se renovar. O importante para o drama trágico foi o fato de a Idade Média cristalizar na figura de Satanás a ligação entre o elemento material e o demoníaco. Foi sobretudo possível, com a concentração das diversas instâncias pagãs num único Anticristo teologicamente bem definido, atribuir à matéria, de forma mais clara do que através de muitos demônios, essa aparência sombria e dominadora. Assim a Idade Média iria, não apenas remeter a investigação da natureza para limites muito estreitos, como até sobre os matemáticos recai a suspeita desta essência demoníaca (BENJAMIN, 2011, p. 244-245).

Através do uso da figura alegórica, a Igreja alerta os homens da existência da bondade e da maldade conforme está escrito na Bíblia desde a criação do Paraíso. Prega-se assim, a doutrina do sofrimento, a qual os cristãos têm que imitar, pois a paciência e o sofrimento são promessas de misericórdia, piedade e compaixão de Deus, e tais condutas servem para a salvação humana.

Portanto, ao pensarmos nas figuras de Jeremias e Jó, o primeiro representado no frontal do altar do Cristo da Prisão, e o segundo no altar do *Ecce Homo*, estes são homens, *exemplo, figura ou tipo* que prefiguram Cristo, cada um em seu tempo. Esse tipo de representação foi o modo medieval de formar e interpretar alegoricamente, pelo qual uma ação ou personagem histórica é a prefiguração no tempo de uma ação posterior, no caso, o advento da Paixão de Cristo.

As esculturas presentes nos retábulos laterais centrais da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto se caracterizam por seus argumentos teóricos, e as tarjas estão lá para reafirmá-los, e isso ressalta a importância que se deu à experiência visual. O espectador deveria ver/ler as imagens e apreender a doutrina cristã. Tais imagens faziam parte da vida cotidiana dos setecentos e oitocentos, integrando aspectos sociais, culturais e políticos; esse tipo de arte devocional teve suas raízes na Idade Média, e foi reafirmada pelos dogmas da Contra-Reforma e, por sua vez, passou a decorar os templos das colônias do Império Português. Essas esculturas eram elementos e são exemplos da dinâmica cultural da vida social da região das Minas Gerais daquele período e atualmente.

Para Burke (2000), o problema geral da história cultural é a tensão entre unidade e variedade; deve-se resistir a uma fragmentação sem supor uma homogeneidade para uma determinada sociedade ou período, indicar sua unidade subjacente sem negar a diversidade do passado, por meio de uma história de encontros culturais. Existem vários termos para explicar os processos culturais de empréstimo, tais como: apropriação, troca, recepção, transposição, resistência, interação etc. Isso revela a concepção de cultura como *bricolagem*⁹ em que o

⁹ Passar adiante uma cultura para uma nova geração é necessariamente um processo de reconstrução que Lévi-Strauss chamou de *bricolagem*. “A bricolagem é um processo que se define basicamente pela ausência de um projeto que ajuste, de modo linear e causal, meio e fins. Nela se desfazem as dualidades entre arte e ciência, ciência e mito, razão e desrazão. Seu papel é criar signos e significados valendo-se de resíduos culturais acabados, imprimindo-lhes rearranjos e reorganizações”. (CARVALHO, 2003, p. 9).

processo de assimilação e de apropriação é essencial. Dessa forma, se deduz que a história cultural dos encontros não deve, e nem pode ser escrita sob apenas um ponto de vista. Desse modo, apresentamos diferentes aspectos que configuraram as representações desse tipo de imaginária, por meio das permanências e transições do imaginário barroco bricolado a aquela realidade da colônia mineira.

Portanto, a pesquisa iconográfica-iconológica de um tema religioso além de auxiliar na apreensão da história da arte também ajuda a compreender as mudanças de crenças, bem como sentimento religioso e devocional. Ademais, facilitam na compreensão do imaginário de dada época e entender seus temores, aflições bem como seus anseios e tradições culturais, por meio de seus valores simbólicos. As variedades iconográficas são reflexos do pensamento e indícios de uma mentalidade e de uma situação social, tanto política tanto econômica, visto que o estudo iconográfico deve ser tido como parte integrante da memória.

CONCLUSÃO

Os homens do período barroco, do século XVIII e início do século XIX, eram homens visuais, todo dogma, conceito, ideia era transformado em uma imagem, estes homens eram envolvidos por um universo de imagens que por vezes não compreendiam. A vida era trágica e festiva ao mesmo tempo, e as imagens religiosas ensinavam a contemplação e a busca a vida celeste.

As imagens devocionais como as do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo* tiveram um papel fundamental de religiosidade e espetáculo no imaginário Barroco. Dessa maneira, essas representações das cenas da Paixão refaziam os momentos de sofrimento, os Passos do filho de Deus, eram verdadeiros espelhos para os fiéis que se compartilhavam a sua dor e que buscavam em Cristo o caminho para a contemplação.

Esses modelos exemplares vinham para substituir, impor, a partir de algo que já existe, o modelo é sempre retórico. Assim, a imagem se transforma em discurso, dogma, sem a necessidade de intérprete ou de legenda. Com isso, o homem transforma as imagens em sagradas a partir da repetição ininterrupta desses modelos exemplares, a encarnação de Deus na pessoa histórica de Jesus Cristo tem uma finalidade que vai além da histórica, ou seja, a salvação do homem.

Quanto mais o homem é religioso, mais este dispõe de modelos exemplares para seus comportamentos e ações, se insere mais no real e não se arrisca em se perder em ações não exemplares ou subjetivas. Para o homem religioso o verdadeiro pecado é o esquecimento, esquecer os modelos exemplares a serem seguidos. Este se utilizava dessa simbologia religiosa e espiritual para compreender a metafísica do mundo.

Para este estudo nos utilizamos da iconografia e da iconologia como artifícios para a compreensão de parte desse mundo das imagens, que sempre teve de ser desvelado, pois aonde se vê algo, significa enxergar o que vai além da própria superfície da imagem. A partir da análise das esculturas do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo* buscou-se desvelar a mensagem que cada imagem transmitia aos fiéis, sabendo que o objetivo maior dessas imagens era de fundamentar os dogmas da fé cristã.

Portanto, as imagens no mundo foram uma criação de formas de entender. As imagens são veículos de ideias, são estruturas de pensamento que vão além da legenda, do discurso da imagem, assim, busca a formação das imagens e suas reproduções. A fé foi sendo construída na imagem. Destarte, a arte e a imagem foram uma das maneiras de conduzir o mundo, tanto nas manifestações sociais, religiosas, políticas e econômicas. Não é possível, nem crível, negar o poder das imagens.

Sendo os retábulos estruturas arquitetônicas visuais narrativas, examinamos como o conjunto das cenas do Carmo de Ouro Preto eram permeadas por esse imaginário medieval característico do barroco, aonde a arte tinha a função de ensinar, e especialmente ensinar a ser um bom cristão. Portanto, o critério de julgamento não é a conformidade com um modelo, mas seu poder de persuasão, em relação aos espectadores. A teatralidade do barroco religioso se manifesta tanto na articulação dos espaços internos das igrejas, que pode ser comparada à dos teatros da época, quanto nos recursos cenográficos empregados na decoração.

O barroco tem sido estudado tanto como uma manifestação cultural quanto estilo artístico, o qual é um fenômeno que abrange uma forma de vida, mentalidade, tipos de comportamentos a determinadas realidades sociais, políticas e econômicas. Defendemos a tese que, como demonstrou Émile Mâle (1952) em estudos na área da iconografia cristã, com relação aos temas representados nas artes particularmente na pintura e na escultura, o século XVIII, incluindo o início do XIX, é uma extensão do século XVII, que fixou a iconografia religiosa do barroco a partir das normas emanadas do Concílio de Trento. A iconografia religiosa no período do estilo rococó continuava a combater o protestantismo; trazia seus argumentos teóricos por meio das alegorias, as novidades que surgiram foram no tratamento formal dado a esses temas, tendendo ao refinamento e à elegância.

A presença dessa arte nos interiores dos templos justifica-se por sua função ilustrativa e pedagógica, onde as imagens devocionais têm grande valor de visualização do imaginário iconográfico, iconológico, devocional e social. Além de estarem intimamente relacionadas a questões econômicas e sociais, pois a produção de um retábulo ocupava toda uma coletividade artesanal por muito tempo, seu custo era elevado e era geralmente coberto por doações coletivas de membros das ordens. Com efeito, o poder institucional se dá em representações, as produz na linguagem e

na imagem, assim, a representação se institui como poder. Os signos de uma dada realidade legitimam a política da autoridade, no caso, por meio das imagens religiosas, ademais de reafirmarem as doutrinas cristãs, legitimavam o poder da coroa portuguesa na região.

Para tanto, falar do passado é falar dos que participaram de certa ordem de interesses e de uma visão de mundo, no momento particular que se deseja evidenciar. Investigou-se uma conjuntura histórica particular abrangendo o desenrolar da colonização portuguesa no novo mundo e a fundamentação dos ideais, práticas e hábitos que vieram junto com a mesma e foram reinterpretados aqui na colônia. Dessa maneira, o estudo dessas imagens sacras coloniais é de importância histórica, iconográfica e documental e parte fundamental do patrimônio histórico, artístico e cultural brasileiro.

Ao se pesquisar as esculturas do Cristo da Prisão e do *Ecce Homo* da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da cidade de Ouro Preto, antiga Vila Rica, visou-se analisar também as permanências modificações que ocorriam no século XVIII e início do século XIX. Porquanto, mudanças nos padrões de sociabilidade persistentes e ampliação do espaço social na busca de novas alternativas para o ordenamento político daquele universo colonial.

Por sua vez, a disseminação da imagem real e sua recepção numa relação entre arte e poder aproxima-se dos campos da cultura e da política, e de conceitos políticos e história da arte. A função simbólica ou de representação define as formas de apreensão do real, ainda, a realidade e as significações imaginárias aparecem como aspectos ligados do fazer e ser social histórico. O imaginário não constitui o real, é pressuposto simbólico.

Por fim, a história cultural é mais uma forma necessária para o empreendimento histórico coletivo, como os outros tipos de história, dá uma contribuição indispensável para o entendimento como um todo de uma “história total”, pois nenhum tipo de história deve retornar a uma compreensão literal dos fatos. Assim, pretendeu-se analisar uma história sócio-cultural que examina fundamentalmente, como que dentro de cada grupo, se processa a transmissão daquilo ou daqueles que uma dada sociedade acha importante legar às gerações vindouras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Manuscritas:

Arquivo Paroquial de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto:

Livro de Inventários de Alfaias da Ordem Terceira do Monte do Carmo: 1754 – 1806; 1770 – 1841 a 1868 – 1900 – 1909; 1810 – 1862; 1889 – 1939; 1923 – 1941.

Livro de Receita e Despesa da Ordem Terceira do Monte do Carmo: 1753 – 1773; 1754 – 1837; 1756 – 1780; 1795 – 1815; 1821 – 1827; 1852 – 1872; 1868 – 1892 a 1931 – 1947 a 1959 (recibos); 1872 – 1896.

Fontes Impressas:

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral-Paulus: São Paulo, 1990.

LOPES, Francisco. **A História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Publicação do SPHAN, 1942.

Inventário do Acervo da Paróquia do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais, 1984.

Inventário Analítico do Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, Ouro Preto: Ministério da Fazenda, 2000.

Bibliográficas:

ALVES, Célio Macedo. Um Estudo Iconográfico. In: COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ÁVILA, Affonso (org). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

_____; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Governo de Minas Gerais. 1997.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário de Nomes, Termos e Conceitos Históricos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto.** Ilustrações de Luis Jardim Rio de Janeiro: Ediouro, 1886-1968.

BAZIN, GERMAIN. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1963.

_____. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Record, V. II – Repertório Monumental. Documentação Fotográfica. Índice Geral, 1956.

_____. O Barroco – Um Estado de Consciência. In: ÁVILA, Affonso (org). **Barroco: teoria e análise.** São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

_____. Iconologia Religiosa Barroca na Europa Central. In: ÁVILA, Affonso (org). **Barroco: teoria e análise.** São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (**Obras escolhidas – V. 1**).

_____. **Origem do drama trágico alemão.** Edição e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (dir.). **História da Expansão Portuguesa.** O Brasil na Balança do Império (1697-1808) -Volume III, Navarra: Círculo de Leitores, 1998.

BORGES, Célia Maia. As Imagens da Paixão: Plástica e Mística nos Eremitérios dos Carmelitas. In: **Imagem Brasileira** - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB, nº4, Belo Horizonte, 2009.

BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder:** Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Editora Ática, 1986.

_____. **O Barroco Mineiro:** Artes e Trabalho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Variedades da história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Roteiro Sagrado:** monumentos religiosos de Ouro Preto. Belo Horizonte: Tratos Culturais/Editora Francisco Inácio Peixoto, 2000.

_____. **Cultura Artística e Calendário festivo no Barroco Luso-Brasileiro: As ordens Terceiras do Carmo.** In: **Imagem Brasileira** – Centro de Estudos da Imaginária brasileira – CEIB, nº2, Belo Horizonte, 2003.

_____. **Aspectos as Semana Santa através do Estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: Cultura Artística e Solenidades (Minas Gerais séculos XVII ao XX).** **Barroco.** Belo Horizonte, v. 19, p. 71-88, 2005.

_____.(org.). **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos.** Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

_____. **Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações de rococó em Minas Gerais.** Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

_____. **A Ordem Carmelita.** **Per Musi,** Belo Horizonte, n. 24, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. **Iconografia e História.** In: **REVISTA RESGATE,** Campinas: Unicamp, v. 1, n. 1, 1990.

CARDOSO, C. F.; MALERBA, J. (orgs.). **Representações: Contribuições a um Debate Transdisciplinar.** Campinas: Papyrus, 2000.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

CARVALHO, Edgard de Assis. **Enigmas da Cultura** – Coleção Questões da Nossa Época; vol. 99. São Paulo: Cortez, 2003.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista: A vida e a construção da cidade – da invasão francesa até a chegada da corte.** Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2004, 444p.

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio.** São Paulo: Unesp/Estação Liberdade, 2001.

COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: Edusp, 2005.

_____. **Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil.** *Ge-conservation*, nº2, 2011.

CUNHA, Maria José Assunção da. **Iconografia Cristã**. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

CURY, Isabelle (coord.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio: IPHAN, 2000.

DAVID, Alexander. **O Mundo da Bíblia**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

DE LA BARCA, Calderón. **A vida é sonho**. São Paulo: Hedra, 2009.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. **O livro de ouro da História do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A Interiorização da Metrópole e outros estudos**. Alameda: São Paulo, 2005.

DRUMMOND, Maria Francelina Silami Ibrahim (org.). **Ouro Preto Cidade em Três Séculos**; Bicentenário de Ouro Preto; Memória Histórica (1711-1911). Ouro Preto: Liberdade, 2011.

DUTRA, Eliana R. de Freitas. História e Cultura Políticas – definições, usos e genealogias. **Varia História**. Belo Horizonte, n. 28, 2000.

ECO, Umberto. **Como Se Faz Uma Tese**. Perspectiva: São Paulo, 2006.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANÇA, Júnia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo, PELEGRINI, Sandra. C.A. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

GALLEGOS DE DANOSO, Magdalena. El Desarrollo de la Escultura en la Escuela Quiteña. **Encuentros**. Conferencia del Centro Cultural del BID, Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D. C., 5 de Octubre, 1994.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais**: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância; tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

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

GRUPO GESTOR (Org.). **Reflexões e contribuições para a Educação Patrimonial**. Belo Horizonte: SEE/MG, 2002.

HANSEN, João Adolfo. Teatro da Memória: Monumento Barroco e Retórica. **Revista do IFAC**, (2):40-54, dez. 1995.

_____. **Alegoria** – construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HILL, Marcos. Alguns comentários sobre as origens do retábulo enquanto invenção para-litúrgica. In: **Coletânea: Revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Editora Lúmen Christi, Ano X, Fascículo 20, Jul-Dez, 2011.

_____. A “Erudição” como importante fator para a análise da escultura-brasileira do século XVIII. In: **A Arte no espaço atlântico do Império Português**. Actas do III Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte:..Évora, Universidade de Évora, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

LEVY, Hannah e JARDIM, Luiz. **Pintura e Escultura I**. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. FAUUSP e MEC – IPHAN, 1978.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: textos essenciais**. Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura, São Paulo: Ed. 34, 2005.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. **História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações**. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora PUC Minas, 2008.

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

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

MARQUES. Lúcia. **Metodologia para o cadastramento de escultura sacra-imaginária**. Salvador: Contemporânea, 1982.

MARTINS, Clerton (Org.). **Patrimônio cultural: da memória ao sentido do lugar**. São Paulo: Roca, 2006.

MENEZES, Furtado de. A Religião em Ouro Preto. In: DRUMMOND, Maria Francelina Silami Ibrahim (org.). **Ouro Preto Cidade em Três Séculos**; Bicentenário de Ouro Preto; Memória Histórica (1711-1911). Ouro Preto: Liberdade, 2011.

MENEZES, Ivo Porto de. Uma releitura da trajetória do pintor marianense. In: **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

MORAES, Lia Sipaúba Proença de. **O Dinamismo Cultural na Capital do Vice-Reinado Português (1763-1800)**: A Representatividade e o Legado de Mestre Valentim. 2008, 104f. Monografia (Monografia em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista de Franca (UNESP), 2008.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. **As Igrejas Setecentista de Minas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, Coleção Reconquista do Brasil (3ª série especial), 1986.

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

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: Um Estudo Preliminar. In: ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

_____. **O Rococó Religioso no Brasil** e seus antecedentes europeus. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades. In: COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.

_____; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos (orgs.). **O Aleijadinho e sua oficina**: catálogo das esculturas devocionais. São Paulo: Capivara, 2008

_____. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro. Brasília**, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2008 (Roteiros do Patrimônio 1 e 2).

_____; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta (Roteiros do Patrimônio; 10), 2010.

_____. **Os Passos de Congonhas e suas Restaurações**. Brasília, DF: Iphan, 2011.

_____. Diretrizes para o estudo da escultura religiosa do período colonial. Disciplina de Escultura Religiosa do Período Colonial. Especialização de Cultura e Arte Barroca, IFAC-UFOP, 2011.

OTT, Carlos; CARDOSO, Joaquim e BATISTA, Nair. **Pintura e Escultura II**. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (8). FAUUSP e MEC – IPHAN, 1978.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença**. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. **A pintura – textos essenciais**. Vol. 8: descrição e interpretação, Editora 34. São Paulo, 2005.

PEREIRA, Paulo. As Dobras da Melancolia – O imaginário Barroco Português. In: ÁVILA, Affonso (org). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

PONNAU, Dominique. **Figuras de Deus: a Bíblia na arte**. São Paulo: UNESP, 2006.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagínaria Processional na Semana Santa em Minas Gerais**. Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. 1997, 133f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes) - Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1997.

_____. **Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006, 387 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, MICIII, s/d.

RÉAU, Louis. Iconografia da Arte Cristã. **A pintura: Textos essenciais**, vol 8: Descrição e interpretação. Editora 34, São Paulo, 2005.

ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi: Memória – História**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, vol. I.

SALLES, Fritz Teixeira de. **Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas no Século XVIII**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHENONE, Hector H. **Iconografía Del Arte Colonial: Jesucristo**. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

_____. **El Barroco Iberoamericano: mensaje iconográfico**. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura no Brasil Colônia**. Vozes: Petrópolis, 1981.

SOUZA, Laura de Mello e (org.). **História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: CIA das Letras, 1997.

STASTNY, Francisco. Sintomas Medievais no “Barroco Americano”. In: ÁVILA, Affonso (org). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

TRINDADE, Cônego Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Preto: crônica narrada pelos documentos da Ordem**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, N. 17,1951.

VARAZZE, Jacoppo De. **Legenda Áurea: a vida dos santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELOS, Diogo de. As Obras de Arte. In: DRUMMOND, Maria Francelina Silami Ibrahim (org.). **Ouro Preto Cidade em Três Séculos; Bicentenário de Ouro Preto; Memória Histórica (1711-1911)**. Ouro Preto: Liberdade, 2011.

VIEIRA, Antônio. **Vieira: sermões**. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

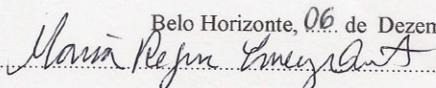
Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

PARECER

Maria Regina Emery Quites professora orientadora da monografia intitulada “O Cristo da Prisão e o *Ecce Homo* do Carmo de Ouro Preto: leituras iconográficas e iconológicas”, de Lia Sipaúba Proença Brusadin, confere ao trabalho a nota dez (10), à luz do seguinte parecer:

A aluna desenvolveu o trabalho de acordo com minha orientação seguindo uma metodologia e apresentando resultados de acordo com os objetivos propostos.

Belo Horizonte, 06 de Dezembro de 2013.



Maria Regina Emery Quites
Orientadora.