

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**ESCOLA DE BELAS ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN**

**OS CRISTOS DA PAIXÃO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE OURO  
PRETO (MG)**

**BELO HORIZONTE (MG)**

**AGOSTO – 2014**

**LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN**

**OS CRISTOS DA PAIXÃO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE OURO  
PRETO (MG)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Regina Emery Quites

**BELO HORIZONTE (MG)**

**AGOSTO – 2014**

Brusadin, Lia Sipaúba Proença, 1984-  
Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto  
(MG) [manuscrito] / Lia Sipaúba Proença Brusadin. – 2014.  
260 f. : il.

Orientadora: Maria Regina Emery Quites.

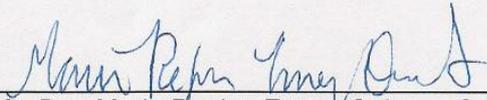
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

1. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (Ouro Preto, MG) – Teses. 2. Escultura de madeira – Teses. 3. Ídolos e imagens – Teses. 4. Arte sacra – Minas Gerais – Teses. I. Quites, Maria Regina Emery, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

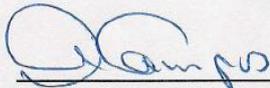
CDD: 704.9482

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **LIA SIPAÚBA  
PROENÇA BRUSADIN** Número de Registro **2012736372**.

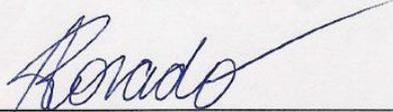
Titulo: “OS CRISTOS DA PAIXÃO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE OURO  
PRETO (MG)”



Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – Orientadora - EBA/UFMG



Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos – Titular – FAFICH/UFMG



Profa. Dra. Alessandra Rosado – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 08 de Agosto de 2014

Dedico à memória de minha avó, Maria José.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Regina Emery Quites pela generosidade, estímulo, acompanhamento e dedicação com este estudo, e por abrir caminhos para que pesquisas como esta acontecessem.

Aos membros da banca de qualificação, Professora Adalgisa Arantes Campos e Professor Luiz Antônio Cruz Souza, pelas intervenções consistentes a respeito do tema.

Ao corpo docente e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, em especial aos secretários da pós-graduação Zina Pawilovsk e José Sávio Santos por toda ajuda e atenção. Aos Professores Luiz Souza e Alexandre Leão, pelos materiais cedidos, e à Selma Otília Gonçalves, pelo trabalho com as análises científicas no Laboratório de Ciência da Conservação.

A CAPES, pela bolsa de um ano que financiou essa pesquisa.

A prestatividade de Carlos José Aparecido de Oliveira, o Caju, no Arquivo Histórico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto. Aos funcionários do Museu da Inconfidência, Museu do Oratório, e Grupo Oficina do Restauro, que disponibilizaram dados para esta pesquisa.

A todos os irmãos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Em especial, agradeço Thiago Milagres, de fundamental ajuda para a efetivação da pesquisa *in loco*. Ao sacristão Seu Juvelino, pelo cuidado e zelo.

A todos os companheiros de sala que, de uma forma ou outra, fizeram parte desta etapa de vida. A Ronaldo Martins na tarefa da pesquisa *in loco*.

A meus pais, Lúcia e José, que sempre incentivaram meus estudos. Em particular, a minha mãe, por sempre acreditar em mim.

E por fim, a meu marido Leandro, que me dá forças e me ajudou de forma substancial na concretização desse estudo.

“Que é a vida? Um frenesi.  
Que é a vida? Uma ilusão,  
uma sobra, uma ficção;  
o maior bem é tristonho,  
porque toda a vida é sonho,  
e os sonhos, sonhos são”

Calderón de la Barca

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

## RESUMO

No Brasil colônia, durante o século XVIII e início do XIX, na Capitania de Minas, a religião cristã foi perpetuada por suas imagens devocionais. A imaginária sacra colonial compõe um campo de estudo amplo e interdisciplinar. Esse trabalho tem como objetivo analisar as representações iconográficas, as técnicas e materiais das esculturas da Paixão de Cristo, localizadas nos retábulos laterais da nave e retábulo do consistório da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG). Esta pesquisa dá ênfase à tecnologia da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas, conhecida por *mascarilla*. A metodologia aplicada para esse estudo se fundamentou em um levantamento bibliográfico nas áreas de história, arte e iconografia abarcando uma pesquisa documental. A pesquisa *in loco* se pautou em registro fotográfico, investigação de materiais, técnicas e análises científicas dos Cristos da Paixão. Tais esculturas apresentam uma tecnologia construtiva em variações de Imagens de Vestir e Talha Inteira. Sua técnica da máscara em molde de chumbo policromado foi comum na Espanha e países andinos, é rara em Minas Gerais. Essas imagens devem ser preservadas e reconhecidas como importante fonte de pesquisa histórica, artística e social.

**Palavras-Chave:** Escultura em Madeira Policromada – Máscara de Chumbo – Cristos da Paixão – Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. **The Christs of the Passion of the Ordem Terceira do Carmo of Ouro Preto (MG)**. 260 s. Dissertation (Mastership in Arts) – School of The Fine Arts, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

## ABSTRACT

In Brazil colony, during century XVIII and beginning of the XIX, in the Capitania of Minas, the Christian religion was perpetuated by its devotional images. Colonial sacred imaginary composes a field of ample and interdisciplinary study. This work has as objective to analyze the iconographic representations, the techniques and materials of the sculptures of Christ's Passion, located in the sides retables of the nave and retables of the consistory of the Church of the Third Order of Ours Lady of Carmel of Ouro Preto (MG). This research emphasis the technology of the sculpture in wood with lead mask polychromatedes, known as *mascarilla*. The methodology applied for this study is based on a bibliographical survey in the areas of history, art and iconography to embrace a documentary research. The research *in loco* is based in photographic register, inquiry of materials, techniques and scientific analyses of the Christs of the Passion. Such sculptures present a constructive technology in variations of Images To Dress and Whole Carvings. Its technique of the mask in polychromated lead mold was common in Spain and Andean countries, is rare in Minas Gerais. These images must be preserved and recognized as important source of historical, artistic and social research.

**Key-Words:** Sculpture in Wood Polychromated – Lead Mask – Christs of Passion – Ordem Terceira do Carmo of Ouro Preto

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. **Los Cristos de la Pasión de la Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)**. 260 h. Disertación (Master en Artes) – Escuela de Bellas Artes, Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

## RESUMEN

En la colonia del Brasil, durante el siglo XVIII y el comenzar de el XIX, en la Capitania de Minas, la religión cristiana fue perpetuada por sus imágenes de devoción. La sacra imaginária colonial compone un campo de estudio amplio e interdisciplinar. Este trabajo tiene como objetivo analizar las representaciones iconograficas, las técnicas y los materiales de las esculturas de la Pasión de Cristo, situada en los retablos laterales de la nave y del retablo del consistorio de la iglesia de la Ordem Tercera de Nuestra Señora del Carmo de Ouro Preto (MG). Esta investigación da énfasis a la tecnología de la escultura en madera con máscara de plomo policromadas, conocida por *maskarilla*. La metodología de este estudio si estuvo basada en un examen bibliográfico en las áreas de de la historia, del arte y de la iconografía abrazando una indagación documental. La investigación *in loco* se apoyase en registro fotográfico, relevamiento de materiales, técnicas y análisis científicos de los Cristos de la Pasión. Tales esculturas tienen una tecnología constructiva en variaciones de las Imágenes de Vestir y Talla Completa. Su técnica de la máscara en molde de plomo policromado fue común en España y los países andinos, es rara en Minas Gerais. Estas imágenes se deben preservar y reconocer como fuente importante de la investigación histórica, artística y social.

**Palabras-llave:** Escultura en Madeira Policromada - Máscara de Plomo - Cristos de la Pasión – Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### CAPÍTULO 1

Foto 1: Vista da fachada principal da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra do Carmo de Ouro Preto .....	37
Foto 2: Detalhe do risco dos retábulos na parede do consistório – Detalhe do sacrário do retábulo central da nave (lado da epístola) .....	42
Figura 1: Planta baixa da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra do Carmo de Ouro Preto – Relação entalhador/ano dos retábulos da nave .....	44
Foto 3: Retábulos do lado da epístola .....	45
Foto 4: Retábulos do lado evangelho .....	45
Foto 5: Retábulo do consistório .....	46
Figura 2: Planta esquemática da nave da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra do Carmo – Relação invocações dos retábulos .....	51
Figura 3: Esculturas do Cristo Crucificado e Nossa Senhora do Carmo altar-mor Igreja da Ordem Terceira de N. Sra do Carmo do Rio de Janeiro .....	64
Foto 6: Detalhe do altar-mor: Nossa Senhora do Carmo, Santa Quitéria e Crucifixo Igreja da Ordem Terceira de N. Sra do Carmo de Ouro Preto .....	65

### CAPÍTULO 2

Figura 4: Esquema da leitura da interação entre imagem-retábulo .....	79
Foto 7: Retábulo Cristo no Horto .....	81
Foto 8: Cristo no Horto – detalhe rosto .....	82
Foto 9: Detalhe Anjo e cálice .....	82
Figura 5: Cristo no Horto das Oliveiras e Anjo da Amargura, Santuário de Congonhas, MG, Brasil .....	84
Foto 10: Tarja Cristo no Horto .....	85
Foto 11: <i>Putti</i> Cristo no Horto .....	86

Foto 12: Frontal do Altar Cristo no Horto – Cristo Morto .....	88
Foto13: Cristo Morto – braços rente ao corpo e abertos .....	88
Foto 14: Retábulo Cristo da Prisão .....	92
Figura 6: Jesus na Casa Anás, Igreja do Pilar, Lima, Peru .....	93
Foto 15: Cristo da Prisão – detalhe machucado bochecha esquerda .....	94
Foto 16: Tarja Cristo da Prisão .....	95
Foto 17: Frontal do Altar do Cristo da Prisão .....	96
Foto 18: Detalhe Baixo-relevo Cristo da Prisão .....	97
Foto 19: Retábulo Cristo da Flagelação .....	100
Foto 20: Detalhe do Cristo da Flagelação preso a coluna baixa .....	101
Figura 7: Cristo da Flagelação, Monastério Carmelita, Sucre, Bolívia .....	102
Foto 21: Tarja e <i>Putti</i> Cristo da Flagelação .....	103
Foto 22: Frontal do Altar Cristo da Flagelação .....	104
Foto 23: Retábulo Cristo Coroado de Espinhos .....	105
Figura 8: A Coroação de Cristo, Flandres, Itália .....	106
Foto 24: Tarja e <i>Putti</i> Coroado de Espinhos .....	108
Foto 25: Retábulo Cristo <i>Ecce Homo</i> .....	109
Figura 9: <i>Ecce Homo</i> – Convento de São José, Espanha .....	111
Foto 26: Tarja Cristo <i>Ecce Homo</i> .....	112
Foto 27: Detalhe Baixo-relevo Cristo <i>Ecce Homo</i> .....	113
Foto 28: Retábulo Cristo com a Cruz às Costa .....	116
Foto 29: Detalhe rosto Cristo com a Cruz às Costas .....	117
Foto 30: Tarja Cristo com a Cruz às Costas .....	119
Foto 31: <i>Putti</i> Cristo com a Cruz às Costas .....	119

Foto 32: Frontal do Altar Cristo com a Cruz às Costas .....	120
Foto 33: Retábulo Cristo Crucificado .....	122
Foto 34: Detalhe rosto Cristo Crucificado .....	123
Foto 35: Tarja Cristo Crucificado .....	124
Foto 36: Frontal do Altar Cristo Crucificado .....	125

### **CAPÍTULO 3**

Foto 37: Livro de Inventários das Alfaias de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica (1754-1842) .....	132
Foto 38: Montagem do Andaime .....	139
Foto 39: Pesquisa <i>in loco</i> .....	140
Foto 40: Cristo no Horto – frente e verso (com as vestes) .....	142
Foto 41: Cristo no Horto – frente e verso (sem as vestes) .....	143
Figura 10: Cristo no Horto Desenho gráfico .....	143
Foto 42: Cristo no Horto – verso do tronco e detalhe barbante .....	145
Foto 43: Cristo no Horto – roca e base lado direito .....	146
Foto 44: Cristo no Horto – detalhe articulação esfera “macho/fêmea” simplificado e dobradiça .....	147
Foto 45: Cristo no Horto – gancho de metal e peça de madeira .....	148
Foto 46: Cristo no Horto – gancho retábulo .....	149
Foto 47: Cristo da Prisão – frente e verso .....	149
Foto 48: Cristo da Prisão – túnica e camisa branca, frente e verso .....	150
Foto 49: Cristo da Prisão – roca frente e verso .....	151
Foto 50: Cristo da Prisão – frente e verso (sem as vestes) .....	152
Figura 11: Cristo da Prisão Desenho gráfico .....	152
Foto 51: Cristo da Prisão – detalhe articulação ombros e cotovelos .....	153

Foto 52: Cristo da Prisão – detalhe verso tronco e articulação pescoço com barbante .....	153
Foto 53: Cristo da Prisão – detalhe base, argolas de metal e orifício para andor .....	154
Foto 54: Cristo da Flagelação – frente (com e sem cabeleira) e verso .....	156
Figura 12: Cristo da Flagelação Desenho gráfico .....	156
Foto 55: Cristo da Flagelação – tronco frente e verso, detalhe do tampo .....	157
Foto 56: Cristo da Flagelação – detalhe base e rosca de metal para andor .....	158
Foto 57: Cristo Coroado de Espinhos – frente (vestes e cabeleira) e frente e verso .....	159
Figura 13: Cristo da Coroação de Espinhos Desenho Gráfico .....	159
Foto 58: Cristo Coroado de Espinhos – lado direito e lado esquerdo .....	160
Foto 59: Cristo Coroado de Espinhos – tronco frente e verso, detalhe do tampo .....	160
Foto 60: Cristo Coroado de Espinhos – peça de metal e orifício para andor .....	161
Foto 61: Cristo <i>Ecce Homo</i> – frente (com vestes, cabeleira e cordas), lado direito, lado esquerdo e verso .....	162
Figura 14: Cristo <i>Ecce Homo</i> Desenho gráfico .....	162
Foto 62: Cristo <i>Ecce Homo</i> – tronco frente e verso – Detalhe do tampo .....	163
Foto 63: Cristo <i>Ecce Homo</i> – argolas e rosca de metal para andor .....	163
Foto 64: Cristo com a Cruz às Costas – frente cabeleira, coroa e resplendor; frente e verso (túnica púrpura) .....	165
Foto 65: Cristo com a Cruz às Costas – frente e verso (túnica branca) .....	165
Foto 66: Cristo com a Cruz às Costas – lado direito e lado esquerdo .....	166

Foto 67: Cristo com a Cruz às Costas – frente e verso .....	167
Figura 15: Cristo com a Cruz às Costas Desenho gráfico .....	167
Foto 68: Cristo com a Cruz às Costas – detalhe da roca .....	168
Foto 69: Cristo com a Cruz às Costas – tronco frente e verso, detalhe da estrutura para encaixe atributo .....	168
Foto 70: Cristo com a Cruz às Costas – detalhe peça e metal, articulações e pinos .....	169
Foto 71: Cristo com a Cruz às Costas – detalhe peças de metal .....	169
Foto 72: Cristo com a Cruz às Costas – argola e gancho de metal para prender em retábulo .....	170
Foto 73: Cristo com a Cruz às Costas – orifícios para andor .....	170
Foto 74: Cristo Crucificado – frente e detalhe do rosto .....	171
Figura 16: Cristo Crucificado Desenho gráfico .....	171
Foto 75: Cristo Crucificado tórax, perizônio, pernas e pés .....	172
Figura 17: Detalhe do Cristo Crucificado antes da restauração de 2009/2010 .....	173
Figura 18: Cristo Crucificado e Retábulo do Consistório antes e depois da restauração de 2009/2010 .....	173
Figura 19: Asunción de la Virgen, Museo de San Francisco, Quito, Equador .....	180
Figura 20: São Jorge, Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG, Brasil .....	187
Figura 21: Crucifixo, Matriz de Caeté, MG, Brasil .....	188
Figura 22: Esculturas em miniatura de chumbo policromado, Museu do Oratório, Ouro Preto, MG, Brasil .....	189
Figura 23: Busto-relicário Santa Luzia, Museu de Arte Sacra, Salvador, BA, Brasil .....	190
Foto 76: Cristo no Horto máscara de chumbo – frente e de perfil .....	192

Foto 77: Cristo no Horto – máscara de chumbo – lado direito e lado esquerdo .....	192
Foto 78: Cristo da Prisão – máscara de chumbo – frente e detalhe da sobrançelha em relevo .....	193
Foto 79: Cristo da Flagelação – máscara de chumbo – lateral direita e região superior da cabeça .....	194
Figura 24: Cristo da Flagelação – máscara de chumbo Desenho gráfico .....	194
Foto 80: Cristo da Prisão e Cristo da Flagelação – máscara de chumbo, barba lateral direita e detalhe da divisão .....	195
Foto 81: Cristo Coroado de Espinhos e Cristo <i>Ecce Homo</i> – máscara de chumbo, detalhe da talha da orelha .....	195
Foto 82: Cristo no Horto, Cristo Coroado de Espinhos e Cristo <i>Ecce Homo</i> – máscara de chumbo, detalhe olhos de vidro .....	196
Foto 83: Cristo com a Cruz às Costas – máscara de chumbo, detalhe dos dentes .....	197
Figura 25: Cristo Crucificado antes e depois da restauração .....	197
Foto 84: Cristo da Flagelação – Luz Rasante/Tangencial .....	200
Foto 85: Cristo no Horto – Luz Rasante/Tangencial .....	200
Foto 86: Cristo Coroado de Espinhos – Fotografia com Fluorescência Ultravioleta – braço esquerdo .....	201
Figura 26: Ponto de retirada da Amostra 2102T – Cristo Crucificado .....	204
Figura 27: Ponto de retirada da Amostra 2103T – Cristo Crucificado .....	204
Foto 87: Ponto de retirada da Amostra 2663T – Cristo Coroado de Espinhos .....	205
Figura 28: Amostra 2102T .....	205
Figura 29: Corte Estratigráfico AM 2102T .....	206
Figura 30: Espectro Infravermelho AM 2102T – referente a camada marrom abaixo da base .....	206

Figura 31: Espectro Infravermelho AM 2102T – referente a base de preparação .....	207
Figura 32: Amostra 2103T .....	207
Figura 33: Corte Estratigráfico da AM 2103T .....	208
Figura 34: Espectro Infravermelho AM 2103T referente a camada branca da base .....	208
Figura 35: Amostra 2663T .....	209
Figura 36: Espectro Infravermelho da AM 2663T – referente a máscara .....	209
Figura 37: Cristo Crucificado – lateral esquerda, Radiografia .....	212
Figura 38: Cristo Crucificado – Radiografia, Desenho gráfico .....	213

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	18
1. OS CRISTOS DA PAIXÃO DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO.....	28
1.1. Aspectos da Constituição da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica .....	30
1.2. A Construção dos Retábulos da Nave e do Retábulo do Consistório ..	39
1.3. Interface entre o Santo Padroeiro e os Retábulos da Nave e o Retábulo do Consistório .....	48
2. AS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DOS CRISTOS DA PAIXÃO DO CARMO DE OURO PRETO.....	68
2.1. O Programa Iconográfico dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto: uma Leitura Iconográfica e Iconológica .....	78
2.1.1. Cristo no Horto das Oliveiras ou Getsemani .....	80
2.1.2. Cristo da Prisão .....	91
2.1.3. Cristo da Flagelação ou Senhor da Coluna .....	99
2.1.4. Cristo Coroado de Espinhos, Senhor da Cana Verde ou Senhor da Pedra Fria .....	104
2.1.5. Cristo <i>Ecce Homo</i> , Eis o Homem.....	108
2.1.6. Cristo com Cruz às Costas, Jesus Nazareno ou Senhor dos Passos .....	115
2.1.7. Cristo Crucificado.....	120
3. CARACTERÍSTICAS MATERIAIS E TÉCNICAS DAS ESCULTURAS DOS CRISTOS DA PAIXÃO .....	128
3.1. Pesquisa Documental e Terminologias da Época.....	131
3.2. Materiais e Técnicas e a Conceituação dos Cristos da Paixão na Classificação Geral da Escultura Policromada em Madeira.....	137
3.2.1. Cristo no Horto.....	141
3.2.2. Cristo da Prisão .....	149
3.2.3. Cristo da Flagelação .....	154
3.2.4. Cristo Coroado de Espinhos .....	158
3.2.5. Cristo <i>Ecce Homo</i> .....	161
3.2.6. Cristo com a Cruz às Costas .....	164
3.2.7. Cristo Crucificado.....	170
3.3. Os Cristos da Paixão e a Técnica da Escultura em Madeira com Máscara de Chumbo Policromadas .....	175
3.3.1. As Máscaras de Chumbo Policromadas dos Cristos da Paixão ..	191
3.4. Análise Científica da Máscara de Chumbo Policromada .....	198
3.4.1. Luz Rasante ou Tangencial .....	199

3.4.2. Fotografia com Fluorescência de Ultravioleta .....	200
3.4.3. Coleta e Análise de Amostras .....	202
3.4.4. Radiografias.....	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	217
REFERÊNCIAS CONSULTADAS .....	229
Fontes Manuscritas:.....	229
Fontes Impressas:.....	230
Bibliográficas:.....	231
GLOSSÁRIO DE TERMOS ELEMENTARES .....	246
APÊNDICES.....	249
Apêndice I: Ficha Catalográfica Cristo no Horto .....	250
Apêndice II: Ficha Catalográfica Cristo da Prisão .....	251
Apêndice III: Ficha Catalográfica Cristo da Flagelação.....	252
Apêndice IV: Ficha Catalográfica Cristo Coroado de Espinhos .....	253
Apêndice V: Ficha Catalográfica Cristo <i>Ecce Homo</i> .....	254
Apêndice VI: Ficha Catalográfica Cristo com a Cruz às Costas .....	255
Apêndice VII: Ficha Catalográfica Cristo Crucificado .....	256
ANEXOS .....	257
Anexo I: Termo de Cooperação Mútua .....	258

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado, como seu próprio título indica, foi a tentativa de contribuir para o estudo das esculturas devocionais brasileiras, a partir de uma conjuntura particular, o contexto histórico, iconográfico e elementos formativos das imagens dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG), no desenrolar do século XVIII ao XIX. Ademais, esta pesquisa dá ênfase ao estudo da técnica da escultura em madeira com máscara em molde de chumbo policromado. É uma investigação inédita no Brasil, suscitada diante de tal técnica, rara em Minas Gerais, mas amplamente empregada na Espanha e nos países Andinos.

No Brasil colônia, a Capitania de Minas teve a religião cristã perpetuada por suas imagens de devoção através de um programa pedagógico devocional implementado pelas ordens leigas. Tais esculturas eram importadas do reino para posteriormente serem feitas na própria colônia, apresentaram uma variedade de técnicas e materiais, porém eram concebidas conforme a decência e o decoro com as coisas sagradas. Essa imaginária deve ser reconhecida como importante fonte de pesquisa histórica, cuja atuação vai além do âmbito religioso, pois está imbricada na dinâmica da vida social daquela época.

A ideia de estudar as representações iconográficas dos Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, seus aspectos históricos, e as técnicas e materiais em madeira e chumbo policromados, justifica-se também pelo cruzamento dos estudos realizados em três instituições de ensino. Primeiramente, com o bacharelado e licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) com monografia que trata das representações do mestre Valentim na capital do vice-reinado português; e, em um segundo momento, com os estudos e trabalhos de teoria e restauro em imagens sacras coloniais enquanto discente e docente da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). Posteriormente, um terceiro momento basilar, com o ingresso no mestrado da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na área de concentração de arte e tecnologia da imagem. Tal tarefa fundamentou uma visão crítica sobre o assunto e provocou questionamentos relacionados aos tipos iconográficos, à fatura da tecnologia construtiva em madeira e da máscara de chumbo policromadas, seus usos e aplicações.

Apesar de cada vez mais haver estudos relacionados às irmandades de leigos em Minas Gerais e esses estarem se aprofundando em uma diversidade de temas, verifica-se a necessidade de investigações pensadas em um sentido interdisciplinar no que tange ao seu acervo escultórico, temas iconográficos e as técnicas e materiais usados, por vezes deixados de lado pelos pesquisadores. Para tanto, citaremos alguns estudos recentes e outros mais antigos relacionados à pesquisa documental e temas de análise iconografia e de técnicas/materiais, a fim de apreender a história daquelas comunidades de leigos dos setecentos e oitocentos, no caso, estudos relacionados à Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

Um dos estudos pioneiros sobre as ordens terceiras estabelecidas na Capitania de Minas foi o realizado por Zoroastro Viana Passos a respeito da Ordem Terceira do Carmo em Sabará (MG). Obra publicada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1940. Tal autor buscou pressupostos a propósito de uma arte colonial com um conteúdo “nacional”, bem como tratou de aspectos referentes à história da construção da igreja e das celebrações dos terceiros carmelitas da região de Sabará.

A propósito da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, ambiente onde encontra nosso objeto de estudo, o acervo das esculturas dos Cristos da Paixão, temos a obra de Francisco Antonio Lopes, coeva ao estudo de Passos, e que também foi publicado pelo SPHAN em 1942. Esse autor reúne fontes históricas da constituição da Venerável Ordem Terceira do Monte do Carmo de Vila Rica, atual Ouro Preto, pois teve como meta a transcrição na íntegra de grande parte da documentação da Ordem. Desse modo, como outros autores, para o estudo dos terceiros carmelitas mineiros, fundamentamos-nos na pesquisa e nos documentos apresentados por Lopes.

Em virtude do debate teórico que se faz necessário, não podemos deixar de mencionar, no que tange à escultura barroca brasileira, tema de nossa análise, o trabalho clássico de Germain Bazin (1963) sobre o Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Estudo cujo autor faz uma apreciação da documentação, dos elementos artísticos e estilísticos, dos símbolos e da iconografia dos dois altares laterais executados por Aleijadinho, da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

Outra obra publicada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, IEPHA, de 1975, ligada às igrejas e irmandades de Ouro Preto, é

de autoria de Furtado de Menezes com as notas de seu filho Ivo Porto de Menezes. Esta publicação faz relação das Ordens Terceiras e Irmandades da Freguesia de Nossa senhora do Pilar e da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição. Assim, trabalha com a documentação da Igreja do Carmo pertencente à freguesia do Pilar.

Além desses estudos precursores, temos outros mais contemporâneos, pautados na história da arte, identificação iconográfica, e aspectos constitutivos dos templos das irmandades e ordens terceiras. As pesquisas de história da arte de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira que investiga a escultura colonial brasileira e também, especificamente, a escola mineira de imaginária e seus elementos particulares. Ademais, a autora investiga o estilo barroco e rococó religioso<sup>1</sup> no Brasil, baseia-se, entre outras regiões, nas igrejas das ordens terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis da cidade de Ouro Preto. Sendo um estudo de fundamental importância para a compreensão de como a imaginária religiosa e esses estilos artísticos se manifestaram na colônia.

Contamos também com trabalhos de crítica documental, visando à análise histórica e das práticas cotidianas e festivas das ordens terceiras em Minas Gerais. Adalgisa Arantes Campos possui muitas publicações relacionadas a tais temas. Embasar-mos-emos nas suas pesquisas quanto à iconografia do Carmelo, o surgimento dos terceiros carmelitas em Vila Rica, a procissão do Triunfo<sup>2</sup> apanágio dessa Ordem e a elementos ligados a uma mentalidade e cultura barrocas. Em seus estudos, Campos também faz menção ao acervo escultórico de outras ordens terceiras do Carmo mineiras das cidades de: Mariana; Vila Rica, atual Ouro Preto; Vila do Príncipe, hoje Serro Frio; Tejuco, atual Diamantina; São João Del Rei e Sabará. A autora, ao investigar a cultura barroca artística e festiva da ordem terceira do Carmo de Vila Rica, conclui que as imagens presentes em seus retábulos colaterais são ao mesmo tempo processionais e retabulares.

Sobre os terceiros carmelitas em Minas, temos ainda, a dissertação de mestrado de Rosana de Figueiredo Ângelo Alves (1999) a respeito do Carmo de Sabará, uma pesquisa histórica acerca da pompa barroca, das manifestações artísticas e das cerimônias da Semana Santa, entre os séculos XVIII e meados do

---

<sup>1</sup> Em relação à escultura colonial brasileira, ao estilo barroco e rococó, bem como sobre as igrejas das Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis, Cf. OLIVEIRA, 1997; 2003; 2005; 2008; 2010; 2011.

<sup>2</sup> Sobre a iconografia Carmelita, a origem da Ordem em Vila Rica e a procissão do Triunfo, Cf. CAMPOS, 1993; 2000; 2003; 2005; 2006; 2007; 2011.

século XIX. Além do estudo devocional e iconográfico, a autora alude às esculturas que saíam em dez andores no Triunfo dos carmelitas de Sabará, e faz uma relação dos documentos referentes às procissões organizadas pela Ordem. Estes são dados relevantes para cotejarmos com a procissão do Triunfo realizada pelos terceiros de Vila Rica.

Nesse sentido, com o intuito de realizarmos um estudo comparativo entre as ordens terceiras mineiras e a ordem primeira e a terceira arraigada no Rio de Janeiro, das quais os terceiros da Capitania de Minas tinham que ter como exemplo e seguir seus compromissos, trazemos o estudo de William de Souza Martins (2009). O autor faz uma análise sobre os membros do corpo místico das Ordens Terceiras no Rio de Janeiro, sobre sua formação e instituição na colônia; relaciona estatutos e estruturas administrativas; e, ainda, relata as cerimônias de culto divino durante o setecentos e primeira metade dos oitocentos. Tal estudo proporciona o entendimento da estrutura interna de funcionamento da Ordem Carmelita e apreende questões ligadas ao modo de vida daquelas agremiações na vigência do Antigo Regime.

Recentemente, temos o livro de Maria Agripina Neves, lançado em 2011, a respeito dos aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto. A autora, que é irmã terceira carmelita, trata de elementos da espiritualidade carmelitana, desse modo, faz uma abordagem de cunho espiritual, histórico e cultural. Ademais, efetua um arrolamento da Mesa administrativa dessa Ordem, no que tange à eleição e posse do prior, e, além disso, a listagem dos priores eleitos por essa associação leiga. Ela também apresenta referências a documentos essenciais para a formação da igreja e da Ordem Terceira do Monte do Carmo da antiga Vila Rica.

No que concerne à imaginária colonial mineira, o livro *Devoção e Arte* editado em 2005 e organizado por Beatriz Coelho, traz informações históricas, formais e estilísticas, e de identificação iconográfica, além dos materiais e técnicas do acervo do patrimônio histórico e artístico brasileiro dos séculos XVIII e século XIX. É um estudo interdisciplinar que compreende história, artes, e conservação-restauração, em que se buscou um conhecimento mais aprofundado da conformação dessa arte religiosa brasileira, especialmente relacionada às esculturas policromadas em madeira, visando a sua preservação. Desse modo, a partir de dados do inventário do patrimônio histórico e artístico mineiro, essa obra elencou elementos materiais de

peças de grande valor documental, qualidade artística e originalidade, que são verdadeiros testemunhos históricos daquela época.

A partir dessa revisão da bibliografia relacionada à história da Ordem Terceira e da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto e seus bens integrados, recorreremos à tese de doutorado de Maria Regina Emery Quites (2006). A pesquisadora realizou estudos sobre a imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais<sup>3</sup>, abordou aspectos históricos, hagiográficos, iconográficos e questões ligadas à tecnologia construtiva e conservação de esculturas policromadas em madeira. Ao pesquisar as imagens de vestir, por meio de um estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil, a autora lançou luz de conceitos, tipologias escultóricas, funções sociais e religiosas do acervo dessa ordem em diferentes regiões brasileiras. Tal estudo norteou as diretrizes teóricas e metodológicas do presente trabalho.

Não há uma pesquisa nesse âmbito relacionada às ordens terceiras do Carmo brasileiras, isto é, um estudo comparativo com ênfase no acervo escultórico, fundamentado na análise teórica e histórica da tecnologia construtiva dessas imagens. Esta dissertação privilegia as esculturas dos Cristos localizados nos retábulos da nave e no retábulo do consistório da Igreja do Carmo de Ouro Preto, com o intuito de, além de compreender suas técnicas e matérias, preencher algumas lacunas a respeito da história dessas imagens. Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa foi analisar as representações iconográficas e as técnica/materiais dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, tendo como foco a técnica da escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas. A abordagem no domínio da técnica e materiais das referidas escultura, como foi dito, é estudo inédito e sem precedentes no Brasil.

A metodologia aplicada para esta pesquisa foi dividida em quatro etapas interligadas. Primeiramente, foi realizado o levantamento bibliográfico da teoria e dados que concernem à análise histórica, a história da arte, iconografia, iconológica, as técnicas e materiais dos Cristos da Paixão. Além disso, ainda nesta primeira etapa, foi feito um levantamento de aspectos relacionados à formação da ordem terceira e construção do templo carmelita de Vila Rica, bem como fatores vinculados à origem e aplicação das máscaras de chumbo policromadas. Para tanto, foram

---

<sup>3</sup> Sobre o estudo da Imaginária processional de Minas Gerais, Cf. QUITES, 1997; 2001; 2006.

analisados livros, artigos de periódicos, anais de congressos, relatórios de restauração, fichas de catalogação de obras, dissertações de mestrado e teses de doutorado.

A segunda fase foi a pesquisa documental no Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (MG), da qual a Ordem Terceira do Carmo é clientela, nos seguintes documentos manuscritos: Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1755 e 1879; Livro da Receita e Despesa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1754 a 1837, 1753 a 1843, 1756 a 1780, e 1795 a 1815; Livro de Inventário das Alfaias da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1754 a 1806, 1810 a 1862, 1889 a 1939, 1770 – 1841 a 1869 – 1900 – 1909; e o Inventário das Joias avulsas pertencentes à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1923 a 1941. Na busca de dados a respeito das esculturas dos Cristos da Paixão.

Na terceira etapa, a pesquisa e o registro fotográfico *in loco* das esculturas dos Cristos Paixão tiveram a finalidade de um conhecimento mais aprofundado da sua matéria e tecnologia construtiva. Essa parte do estudo foi realizada com a autorização dos membros da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, mediante a assinatura de um Termo de Cooperação Mútua<sup>4</sup>. Foi montado um andaime com sete metros de altura para que se pudesse de ter acesso às esculturas em questão, visto que estas se encontravam no alto dos retábulos. Afinal, não havia como descê-las devido ao seu tamanho próximo ao natural e também pela falta de uma abertura na parte posterior dos retábulos laterais.

A metodologia aplicada nesse momento foi o registro fotográfico de todas as esculturas e a verificação das principais características de cada uma, com o uso do recurso da macrofotografia e o emprego de luz rasante e fotografia com fluorescência de ultravioleta. Para tanto, montou-se um fundo com tecido da cor preta para dar foco aos aspectos construtivos e materiais empregados nas imagens; e, para averiguação de pequenos detalhes, foi utilizada uma lupa binocular. Por fim, foram confeccionadas fichas catalográficas<sup>5</sup> para a formação de um banco de dados.

---

<sup>4</sup> Anexo I: Termo de Cooperação Mútua.

<sup>5</sup> Verificar Apêndices I ao VII.

Nesse momento, coletou-se a amostra da máscara metálica de um dos Cristos para análise em laboratório.

E, finalmente, a quarta etapa, que correspondeu à análise científica de amostras retiradas das imagens, para identificação de elementos como pigmentos, cargas e aglutinantes, além disso, para confirmar se o metal da máscara era realmente chumbo. A amostra retirada durante a pesquisa *in loco*, juntamente com mais amostras de outro Cristo, estas últimas foram coletadas durante a restauração da imagem do Cristo Crucificado em 2009 e cedidas pelo Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza. Isso a fim de realizarmos, através dos resultados das amostras, um estudo comparativo entre todas as esculturas dos Cristos da Paixão. As análises laboratoriais e o Relatório de Análises foram realizados pelo Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O Prof. Dr. Alexandre Leão também cedeu a Radiografia X da máscara de chumbo do Cristo Crucificado para a verificação da técnica construtiva entre a madeira e o metal.

Dessa maneira, pretendemos estruturar um trabalho segundo a conjuntura histórica da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto levando em consideração aspectos sociais, artísticos e culturais. Propomos-nos em estudar os dados existentes sobre cada obra escultórica como fonte direta, à medida que a investigação de esculturas policromadas em madeira compõe um campo interdisciplinar imprescindível para a construção científica e suas áreas de atuação profissional. Assim, visamos elucidar questões que dizem respeito às esculturas dos Cristos da Paixão, tais como: Por quem foram executadas? De onde vieram? Quem pagou por elas? E quando foram feitas?

No capítulo inicial proposto para a dissertação é discutido a relação entre as esculturas policromadas em madeira dos Cristos da Paixão e a história da constituição da Ordem Terceira e da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, hoje Ouro Preto. Dessa maneira, buscou-se analisar a criação do templo dos terceiros carmelitas no viés da fatura de seus retábulos laterais e o do consistório, considerando como fonte primária a documentação da Ordem Carmo e as fontes históricas reunidas na obra de Lopes (1942), e ainda estudos de outros autores que abordaram esse tema. Também foi empreendido uma análise comparativa

relacionando as práticas e repertório iconográfico entre as ordens terceiras carmelitas mineiras e a ordem terceira do Carmo do Rio de Janeiro.

Com isso, pretendemos investigar elementos que confirmem que os retábulos foram feitos para as imagens dos Cristos da Paixão, pois questionamos estudos que afirmam que originalmente esses retábulos foram dedicados a outras invocações e que tais esculturas não são de tanto apelo devocional. Como pressuposto, tratamos da relação entre fiel e imagem, além da participação expressiva daquele conjunto escultórico nas tradições religiosas e festivas, bem como elementos ornamentais de composição dos retábulos correspondentes a simbologia da Paixão, presentes na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Assim, fundamentamos-nos na tese de Campos (2003) de que essas imagens são ao mesmo tempo retabulares e processionais.

O segundo capítulo apresentado é um estudo da identificação das representações iconográficas das esculturas de Jesus Cristo no momento de sua Paixão, encontradas nos retábulos laterais e no retábulo do consistório da Igreja do Carmo de Ouro Preto, que são: Cristo no Horto; Cristo da Prisão; Cristo da Flagelação; Cristo Coroado de Espinhos; Cristo *Ecce Homo*; Cristo com a Cruz às Costas; Cristo Crucificado. O método empregado foi a análise iconográfica e iconológica, a partir da interação imagem-retábulo. A metodologia percorreu as etapas: (1) identificar a iconografia das imagens no camarim, ou seja, identificação do santo padroeiro do retábulo; (2) leitura das inscrições das tarjas em latim; (3) decifrar os elementos decorativos em relevo presentes no coroamento dos retábulos; (4) interpretar o desenho em relevo do frontal do altar.

Com isso, questionamos que apesar das esculturas dos Cristos da Paixão estar inseridas em uma igreja caracterizada pelo estilo artístico rococó, a iconografia e mensagem dessas imagens estão apoiadas na tradição tridentina, de cunho medieval, a qual foi disseminada por meio de uma mentalidade popular, de cultivar o drama da Paixão a partir da figura humana de Jesus Cristo. É sabido que as ordens terceiras seguiam uma iconografia específica, baseada nos programas e modelos das ordens primeiras europeias. O sentimento religioso do declínio da Idade Média foi assimilado ao imaginário barroco na Época Moderna, cujas representações de piedade e penitência se materializavam. O barroco tem sido estudado tanto como uma manifestação cultural quanto como estilo artístico oriundo da Contra-Reforma, sendo um fenômeno que abrange formas de vida, mentalidade e tipos de

comportamentos a determinadas realidades sociais. Na região das Minas Gerais, o acervo artístico de imagens de Cristo se desdobrou e se vinculou a uma tradição popular de cultuar o drama da Paixão.

Posteriormente, o terceiro capítulo da dissertação visou analisar as principais características que compõem as esculturas dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Foi empreendida a pesquisa documental nos arquivos dessa ordem terceira, na investigação de dados históricos e a propósito da nomenclatura utilizada para esse tipo de escultura ao longo do século XVIII e XIX. Para tanto, foi efetuada uma investigação *in loco* do registro fotográfico das imagens, em que se procurou considerar as qualidades materiais e técnicas dessas esculturas e conceituar as imagens de cada Cristo de acordo com a classificação geral da escultura policromada em madeira proposta por Quites (2006). Para uma melhor visualização da técnica construtiva, foi feito o desenho gráfico de cada imagem. Também foram realizados exames científicos ao longo das esculturas e a análise das amostras coletadas. E, após esses resultados, foi organizada uma ficha catalográfica das imagens para a formação de um banco de dados.

Buscamos por um referencial nacional e internacional a respeito da técnica da escultura em madeira com máscara em molde de chumbo policromado. Tal técnica da escultura de madeira e chumbo foi frequente na imaginária dos séculos XVII e XVIII, na Espanha, a qual foi posteriormente exportada aos países latinos, em especial na região dos Andes. Essa técnica consistia na colocação de uma máscara feita de chumbo, encaixada ao crânio de madeira, definindo a fisionomia da imagem, tendo também a função de fixar os olhos de vidro. É citada como *mascarillas* em referências latino-americanas, em que encontramos dados, sobretudo, em estudos acadêmicos a propósito da Escola de Quito de Imaginária, no Equador. O uso desta técnica foi raro em Minas Gerais, descobrimos somente alusões à mesma relacionada ao nosso objeto de estudo. Dessa forma, procuramos apontamentos a respeito de uma imaginária em chumbo na região de Minas Gerais, notadamente na cidade de Ouro Preto, e também em outros locais do Brasil, no transcorrer dos séculos XVIII e XIX. Igualmente pesquisamos sobre as primeiras casas de fundição na Capitania de Minas, local com forjas e instrumentos específicos para fundir metal.

O estudo da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas é inédito no Brasil. Questionamos-nos se essas *mascarillas* foram importadas ou

forjadas na colônia; o porquê do uso e qual a função dessa técnica nas esculturas dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto; qual o propósito do emprego de um metal como material para compor a face, o que isso visava e se proporcionava algum tipo de acabamento específico à imaginária devocional; se as máscaras metálicas seriam mais um dos artifícios e engenhosidades contemplados pelo teatro místico barroco. Por sua vez, o estudo da escultura em madeira policromada é amplo e interdisciplinar, esse tipo de investigação ajuda na compreensão e preservação do patrimônio brasileiro. A partir da investigação histórica da técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas, encontramos dados que suprem algumas lacunas a respeito das imagens dos Cristos da Paixão.

Acredita-se que estudar a arte sacra colonial é um deleite estético, de interesse histórico, também é uma reflexão antropológica senão uma profissão de fé (GALLEGOS DANOSO, 1994). Por fim, o presente trabalho resulta da pesquisa e interpretação de dados de outros estudos a respeito do tema e das fontes primárias coletadas *in loco* e analisadas posteriormente. Ainda sim, propusemos uma contribuição teórico-metodológica do assunto em questão para o apontamento em novas pesquisas.

## **1. OS CRISTOS DA PAIXÃO DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO**

A imaginária devocional luso-brasileira do século XVIII e início do século XIX fez parte do desejo de um realismo visual e foi elemento significativo para os fundamentos de uma cultura e mentalidade barrocas. Na categoria das esculturas, quando são feitas as representações humanas e, tratando-se de um ser divino, dedicadas a um culto religioso, elas são denominadas de imagens. As imagens devocionais são objetos artísticos e devem ser reconhecidas como importante fonte histórica, já que sua atuação vai além do âmbito religioso, está imbricada nas práticas e hábitos da vida cotidiana do Brasil colônia, notadamente, na região das Minas Gerais.

Este primeiro capítulo aborda a relação entre as esculturas em madeira policromada dos Cristos da Paixão da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG), tendo em vista a história da Ordem, a constituição de seu templo e, especialmente, a construção dos seus retábulos localizados na nave e consistório da igreja. Com isso, pretendemos afirmar que os retábulos foram feitos para aquelas imagens, e as mesmas foram objetos sacros de devoção, tendo como premissa a participação expressiva daquele conjunto escultórico nas tradições religiosas e festivas da ordem terceira carmelita da remota Vila Rica, hoje município de Ouro Preto.

Segundo Oliveira (1997), o estudo da escultura colonial brasileira caminha por dois setores basilares: a “talha”, que trata da escultura dos retábulos de madeira e relevos ornamentais presentes no interior das igrejas; e a “imaginária”, a qual é um termo genérico de qualificação das imagens sacras, feitas em madeira ou em barro cozido. Era prática corriqueira a importação de imagens, em especial, portuguesas para as colônias brasileiras, elas eram oriundas tanto de oficinas de Lisboa, de Porto e Braga, datando de todo setecentos e oitocentos. Também foi comum a imigração de artistas portugueses para a região de Minas e Rio de Janeiro. Entretanto, desde os primeiros anos do século XVII desenvolveram-se oficinas de produção local para atender à demanda crescente da população.

Eruditas ou populares, em barro cozido ou em madeira, mas sempre policromadas em virtude do maior realismo exigido pela sua destinação devocional, essas imagens refletem, em todo território nacional, aspectos originais de nossa cultura nos primeiros séculos de sua história, condicionada por valores cristãos de herança medieval e contra-reformista. Se o comprometimento básico do escultor era com a adequação iconográfica, fundamental para que o “santo” pudesse ser reconhecido pelo seu aspecto e atributos específicos, a transposição do tema para o barro ou a madeira dependia de sua capacidade técnica e visão do mundo, determinadas pela cultura e pelo viver em sociedade que condicionam as características específicas do gosto regional ou local (OLIVEIRA, 2005, p. 15).

A utilização de imagens para o culto religioso resultou ao escultor imaginário um alcance a um grande nível técnico de produção e estética durante o século XVIII. À medida que a devoção crescia, o realismo e o preciosismo das representações escultóricas divinas tinham que suprir as necessidades e estimular o sentimento religioso dos devotos. A imagem sagrada é um objeto artístico que serve de mediador entre o devoto e o personagem sacro, é um elemento material para que o ser humano consiga alcançar o imaterial, o celestial. Assim, o objeto sagrado se torna espelho do que é divino e para sua fabricação se dedicaram os melhores artífices, materiais e as técnicas mais criativas.

A presença dessa arte nos interiores dos templos justifica-se por sua função ilustrativa e pedagógica, em que as imagens devocionais têm grande valor de visualização do imaginário iconográfico, devocional e social de uma determinada comunidade em uma dada época. No caso do presente estudo, para buscar informações a respeito das esculturas dos Cristos da Paixão da Ordem do Carmo de Ouro Preto, temos que nos remeter a ferramentas subsidiárias, como a fundação da ordem e do templo, pois há muitas lacunas no que tange à história das imagens.

Conforme Maxwell (2009), no período de 1740 a 1780, a Capitania de Minas testemunhou um grande surto de atividades com o advento das irmandades e das ordens terceiras. Numa ostentação de uma sociedade “nova-rica” em ouro, essas entidades competiam, disputando a organização dos festivais religiosos, na busca de melhor posição e de maior prestígio às grandes procissões e, sobretudo, na construção das maiores e mais ricas igrejas. Tais congregações mineiras contratavam arquitetos, artistas, artífices e músicos, e os mais famosos pregadores. Além disso, conservavam hospitais e sistemas de ajuda mútua. É nesse contexto que se encaixa os objetos estudados.

Logo, analisamos a criação do templo da Ordem do Carmo no viés da fatura de seus retábulos laterais e o do consistório, considerando como fonte primária a documentação de tal Ordem e os dados reunidos por Lopes (1942), autor que concretizou na íntegra uma publicação dos arquivos da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica. Ademais, dialogamos com outros autores consagrados que estudaram a história, as práticas, os hábitos religiosos, e os documentos dessa ordem carmelita mineira, durante o século XVIII e século XIX.

### **1.1. Aspectos da Constituição da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica**

Para compreendermos a história das esculturas dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto é preciso buscar na história da construção desse templo, tendo em vista seus aspectos formadores, características e particularidades. Desse modo, visamos preencher algumas lacunas sobre a história de tais imagens e, conseqüentemente, da própria Venerável Ordem Terceira do Carmo da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto.

Os primeiros estudos sobre as ordens terceiras no Brasil colônia foram realizados sob a coordenação do diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, e um dos trabalhos pioneiros foi o de Zoroastro Viana Passos a respeito da Ordem Terceira do Carmo em Sabará (MG). Segundo Martins (2009), tal autor fez uma análise sobre a apreensão da arte colonial do território mineiro e de um suposto conteúdo “nacional” ao estudar algumas obras daquela ordem terceira. A partir disso, cada vez mais foi sendo aprofundado o estudo referente a essas congregações religiosas, em diversos âmbitos, vertentes e assuntos.

Durante a Época Moderna, o termo genérico utilizado para tratar as ordens terceiras e irmandades foi o de confraria. De acordo com Boschi (1986), essas comunidades fraternais surgiram na Idade Média, a exemplo das Santas Casas de Misericórdia, voltadas para caridade, em que cuidavam de doentes, condenados e defuntos carentes de recursos. O homem medieval foi se unindo cada vez mais a essas associações voluntárias, proliferando, assim, as confrarias de auxílio mútuo. Na segunda metade do século XVI, foi intuito do Concílio de Trento estimular a piedade religiosa repercutindo num repentino crescimento dessas confrarias.

Dessa maneira, a Contra-Reforma instigou as ordens terceiras para reconquistar as massas atraídas pela heresia protestante. Com isso, foi permitido aos leigos um envolvimento maior com o sagrado nos exercícios piedosos e práticas devocionais. O conjunto de diferentes irmãos terceiros foi estabelecido pelas ordens mendicantes na cristandade ocidental, a partir do século XIII, inspiradas na Ordem Terceira da Penitência e nos ensinamentos de São Francisco de Assis.

A instituição das ordens terceiras pelas ordens mendicantes foi um dos últimos desdobramentos da intensa renovação das atitudes espirituais iniciada ainda no século XII, quando a preocupação obsessiva com o Juízo Final cedeu aos poucos lugar a um cristianismo mais evangélico, pautado pelos atos e sofrimentos do Cristo Histórico. Conforme assinalou Herbert Grundmann em um estudo considerado clássico pelos medievalistas, os movimentos heréticos dos séculos XII e XIII, a renovação das antigas ordens monásticas e o surgimento das ordens mendicantes constituíram diferentes faces de um mesmo impulso religioso, cuja marca principal era o anseio em seguir o mais fielmente possível a vida dos primeiros discípulos de Cristo. Por outro lado, ao distanciar-se das preocupações escatológicas da espiritualidade monástica da alta idade média, na raiz das quais se encontrava um profundo desprezo pelos valores do mundo, a espiritualidade renovada do século XIII guardava um papel mais ativo para os leigos. Ao propor relacionar as mudanças em curso na sociedade e na religiosidade medievais com a constituição do sistema do além purgatorial no período, Jacques Le Goff assim considera a mudança nas atitudes mentais: “não deixar mais sozinhos cara a cara os poderosos e os pobres, os religiosos e os leigos, mas antes procurara uma categoria mediana, classes médias ou ordem terceira, é tudo a mesma tentativa e reporta-se a uma sociedade transformada” (MARTINS, 2009, p. 35 - 36).

Segundo Mâle (1952), uma das mais antigas ordens religiosas é a carmelita com origem mais remota, século X antes de Cristo. O seu fundador, o profeta Elias, adotou uma regra severa aceita por Eliseu, seu discípulo, e propagada pelos ascetas do Carmelo. São João Batista foi um dos primeiros seguidores: “Al iniciar los tiempos evangélicos, estos remotos monjes del Antiguo Testamento existían todavía: San Juan Bautista fué uno de ellos; su palabra y su ejemplo dieron nueva vida a la Orden del Carmelo” (p. 189).

O surgimento da Ordem se remete ao Antigo Testamento e está profundamente relacionado às experiências maravilhosas (*meraviglia*), sendo que sua expansão devocional deve-se a ampliação de espaços conventuais e de associações de leigos carmelitas. Foi durante o século XIII que Simão Stock, santo que teve a visão de receber o escapulário de Nossa Senhora do Carmo, fundou

inúmeros conventos e a ordem terceira dos carmelitas, tais associações de leigos surgiram no interior das capelas dos conventos ou mesmo dentro das igrejas paroquiais. Essas associações tinham que seguir o carisma dos Carmelitas, sem o voto de castidade e clausura, e tinham contínua inspeção dos Conventos (CAMPOS, 2011).

As características que diferem uma ordem terceira de uma irmandade é o seu caráter internacional e a sua ligação a uma família religiosa. Além disso, os votos solenes submetidos a uma Regra da Ordem e a uma Ordem Primeira submissa a Roma. Nesse sentido, as ordens terceiras eram ao mesmo tempo universais e locais, estas são aprovadas pela Igreja a todos os fiéis desde que cumpram os preceitos das regras ou dos estatutos gerais.

Campos (2011) destaca que tais ordens se preocupavam com a espiritualidade de homens e mulheres comuns. Essas ordens mantinham um aspecto devocional da religiosidade medieval, cujo irmão terceiro filiado obtinha uma proteção corporativa, o que implicava numa assistência espiritual e material. Eram serviços piedosos de assistência no caso de doença, viuvez, cortejos fúnebres e enterros, entre outros. Os irmãos tinham deveres e pagavam taxas para tanto, e poderiam fazer donativos em dias festivos. Era uma fé com devoção de grandes investimentos para louvar Deus.

Essas ordens terceiras possuíam uma biblioteca própria com bíblias ilustradas, sermonários e uma literatura piedosa. Os fiéis, que eram em sua maioria analfabetos, adquiriam o conhecimento pela escuta nas missas, pregações e aulas de catecismo. As ordens terceiras constituíram, dessa forma, importante mecenato artístico na colônia, eram bem articuladas socialmente, com o poder régio, militar, civil e religioso. Faziam parte na dinâmica da vida da colônia e contribuíram para a profusão das artes (CAMPOS, 2011).

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. A proibição pela metrópole da entrada e fixação de Ordens Religiosas, nesse novo território, acarretou na construção dos templos mineiros, daquela época, pelas irmandades constituídas por leigos e no desenvolvimento das vilas coloniais. A alegação consistia em 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 essas associações leigas.

Desse modo, com a impossibilidade do estabelecimento daquelas na Capitania de Minas, as ordens terceiras não surgiram adjacentes aos conventos monásticos, essas congregações de leigos tiveram que construir e financiar 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).

As Ordens Terceiras do Carmo só surgiram nas Minas Gerais em 1740, até esse ano a religião católica em Minas ficou aos cuidados do Arcebispado do Rio de Janeiro. Geralmente, nasciam dentro de uma igreja paroquial ou capela, para somente depois edificarem seus próprios templos. Elas se implantaram nos principais centros urbanos das Minas: Mariana; Vila Rica, atual Ouro Preto; Vila do Príncipe, atual Serro Frio; Tejuco, hoje Diamantina; São João Del Rei e Sabará (ÂNGELO ALVES, 1999). Não obstante, a devoção ao Carmo se fez presente desde os primórdios do descobrimento do território mineiro, a exemplo disso temos o município de Mariana, denominado Vila do Ribeirão do Carmo, e nessa localidade foi fundada a primeira Ordem Terceira do Carmo:

A primeira Ordem Terceira do Carmo fundada em Minas foi a de Mariana em 1758. Para ela entraram irmãos de todas as partes da Capitania e, durante algum tempo, parece que a devoção não sofreu embates com dissídios dos Terceiros em Minas. Já no final do século, as coisas não andavam muito cristãmente, conforme se verifica das seguintes peças. Rompidos com Mariana, os Terceiros de Vila Rica fundaram sua própria Ordem Terceira, localizando-se na Capela dedicada a Santa Quitéria, existente no mesmo local onde hoje se ergue a famosa e bela igreja do Carmo de Ouro Preto (LIMA JÚNIOR, 2008, p.107 - 108).

Segundo Campos (2011), em Vila Rica a Ordem Terceira Carmelita se instalou no ano de 1752, foi considerada uma instituição fraternal disseminada pelo

universo Ultramarino. Nos primórdios da criação dessas agremiações no Brasil, só poderiam fazer parte de certas ordens, como a carmelita e a franciscana, homens “puros de sangue”, de boa fama, de boa família e de bom status econômico. Desse modo, os devotos tendiam a se unir conforme um critério racial, profissional e/ou econômico. Também havia os irmãos professores que eram profissionais destacados em determinados ofícios, esses foram membros dessas associações, muitos enterrados nesses templos.

Fazer parte das ordens terceiras era sinônimo de status e privilégios, 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 às confrarias, não por meio das corporações de ofício, mas, sim, por profissões e ocupação. Elas estavam relacionadas não só a um sentimento religioso, mas também à proteção social, 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). Muitos dos irmãos terceiros carmelitas tiveram papel fundamental na história brasileira:

Frequentada pela elite social, política, intelectual e econômica, o soldadício congregou, entre os seus Irmãos, grandes vultos da História mineira e brasileira. Ao longo da pesquisa foram identificados inúmeros profissionais de destaque nas artes, na música, na pintura, na política, na economia, na medicina, na educação e em tantos outros campos, participando ativamente do soldadício. Pessoas, como Manuel Francisco Lisboa, D. Rodrigo José de Menezes, João Rodrigues de Macedo, Francisco Vieira Servas, Jerônimo de Souza Lobo (músico e compositor da Novena do Carmo), P<sup>o</sup>. Félix Lisboa, Luís Maria Silva Pinto, Conselheiro Santana, P<sup>o</sup>. José Joaquim Viegas de Menezes (Padre Viegas), Diogo de Vasconcelos, Barão de Camargos, Inácio Burlamarqui, Antônio Joaquim Fernandes Guimarães, José Carvalho de Oliveira, João Batista Ferreira Veloso, Alfredo Baeta Neves, Antônio Guimarães de Oliveira, Dr. Albino Sartori, Francisco Antônio Lopes, Mons. João Castilho Barbosa e muitos outros (NEVES, 2011, p. 38).

A coroa portuguesa não disponibilizava recursos para a construção de templos das Ordens Terceiras, pelo contrário, eram estas que enviavam grande quantia de dinheiro à Coroa para a autorização de construção de seus templos e eram as mesmas que cuidavam da sua manutenção. Segundo Bazin (1956), alguns irmãos pertencentes à Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro decidiram

constituir uma confraria autônoma, a qual se reunia na capela de Santa Quitéria, feita de pau a pique.

A Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica recebeu a Carta Patente para a autorização do seu funcionamento 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 associação de leigos 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.

O indulto a que se refere esta Carta Patente foi concedido a 15 de Maio de 1751, em Roma.

Por Provisão de 19 de agosto de 1754, D. Frei Manuel da Cruz, Bispo de Mariana, conviu no estabelecimento da Ordem.

A primeira reunião de Ordem efetuou-se na Capela de Santa Quitéria, filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, a 4 de novembro de 1753 (MENEZES, 1711-1911, apud DRUMMOND, 2011, p. 228).

As pesquisas de Cônego Raimundo Trindade (1951), sobre as ordens terceiras mineiras do século XVIII, advertem a existência dessa Ordem antes de tal carta, o qual aponta a presença de irmãos carmelitas em 1745 e 1746. No ano de 1746, foi celebrada a festa de Nossa Senhora do Carmo na capela de Senhor dos Perdões, atualmente capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, e no ano seguinte, 1747, na capela de Santa Quitéria.

Nesse sentido, de acordo com Neves (2011), o funcionamento da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica teve autorização em 15 de maio de 1751, pelo Prior Geral Padre Aloysio Laghi, que primeiramente ocorreu na Igreja de Bom Jesus dos Perdões, depois migrando para a capela de Santa Quitéria. A primeira Mesa Administrativa da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica foi eleita em 1752 e contava com 13 membros.

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. Em 1761, Manuel da Costa Coelho, que fora superior da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica nos anos de 1758 - 1759, solicitou ao Rei de Portugal a Capela de Santa Quitéria (NEVES, 2011). Essa ordem carmelita enviou grandes quantidades de dinheiro à Coroa portuguesa para conseguir autorização da

construção de seu templo. Contudo, da mesma forma, foi pago à irmandade de Santa Quitéria uma indenização por meio de um acordo amigável. Ainda, entre ambas as agremiações foram realizados ajustes relacionados ao culto e devoção:

Como exigência para o acordo, a Irmandade de Santa Quitéria solicitou que, no espaço do arco cruzeiro para a capela-mor fossem enterrados seis irmãos beneméritos, sendo as sepulturas assinaladas, e que a imagem da Santa estivesse sempre no altar-mor, no primeiro degrau abaixo do trono de Nossa Senhora do Carmo. Isso ainda acontece nos dias atuais (NEVES, 2011, p. 157).

Neves (2011) indica que somente em 1766 a irmandade de Santa Quitéria e a Ordem Terceira do Carmo chegam a um acordo, talvez, pelo motivo do membro fundador daquela extinta irmandade, o Capitão Mor Antônio Ramos dos Reis, ter se tornado irmão terceiro carmelita e sido prior no ano de 1760.

Dessa maneira, a Ordem decidiu erguer seu templo, contratou Manoel Francisco Lisboa, que era irmão carmelita, para fazer o risco da igreja. A Mesa aprovou-o em 9 de Agosto de 1766 e decidiu pagar 50 oitavas a Manoel Francisco Lisboa por este trabalho. A fachada principal sofreu alterações do risco original, modificações datadas de 1771 a 1772, estas foram empreendidas por Francisco Lima Cerqueira, tendo a figura de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho<sup>6</sup>, trabalhando como diarista na obra (BAZIN, 1956).

O projeto adotado foi o de Manoel Francisco Lisboa: 9 de agosto de 1766 – “ai apareceu presente Manoel Francisco Lisboa com o risco para a nova obra da Capela que está determinando fazer-se, e sendo apresentado e visto por todos, uniformemente o aceitaram e aprovaram, ordenando se pagasse ao dito Lisboa 50 oitavas de ouro, preço em que opôs com atenção a ser para esta venerável Ordem de que ele era irmão e que por isso se contentava com a dita quantia, suposta não equiparava ao trabalho que ele tivera ...” (Livro 1º de deliberações – fls. 107 – ACO) (MENEZES, Notas de Ivo Porto de Menezes, 1975, p. 136).

---

<sup>6</sup> Aleijadinho foi um dos mais expoentes artistas do Brasil colônia e também era filho de Manoel Francisco Lisboa, autor do risco.



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

A edificação do templo carmelita da antiga Vila Rica iniciou-se na segunda metade do século XVIII, a primeira referência à construção é o documento de 1766, o risco de Manoel Francisco Lisboa, só sendo finalizada em meados do século seguinte, aproximadamente em 1840. Tanto a concepção arquitetônica quanto a decoração interna apresentaram como estilo predominante o rococó. Conforme Oliveira (2008), essa vertente artística surgiu por volta do ano de 1730, criada na França, e foi exportada a outros países como produto da cultura francesa do século do iluminismo. O rococó apresenta-se em aspectos extremamente variados, incorporando múltiplos sistemas de representações culturais de países e regiões que o adotaram.

A partir da sétima década do século XVIII o rococó domina a decoração interna das igrejas brasileiras, onde a pesada opulência barroca cede lugar ao luxuoso requinte das composições ornamentais sobre fundos claros, tendo as rocalhas assimétricas como tema principal. Aclimatado previamente em Portugal, onde havia sido introduzido por artistas de origem francesa e gravuras e gravuras ornamentais francesas e germânicas, o estilo encontrou no Brasil terreno de fértil expansão nas novas igrejas de Irmandades e Ordens Terceiras, mais abertas à incorporação de novidades artísticas do que as igrejas conventuais, tanto pela ausência de tradições específicas, quanto pelo fato de empregarem em seus

canteiros de obras grande número de artistas mulatos, formados nas oficinas de trabalhos locais (OLIVEIRA, 2008, p. 11).

Oliveira (2003) observa que a dificuldade em estudar o rococó religioso está na variedade de aspectos de suas manifestações devido à adaptação dos modelos germânicos e franceses à arquitetura local. Na área luso-brasileira se tem grande influência italiana e, em especial, a romana. Esta foi incentivada pelo reinado de D. João V (1760-1750) que, no período posterior, concorreu com os modelos francês e germânico. No Brasil, a manifestação do rococó foi a mesma que a do barroco, da cultura colonial e catolicismo tridentino, de 1760 em diante.

Desse modo, na arquitetura religiosa brasileira, o rococó teve como principais marcas: a nave alongada e separada da capela-mor pelo arco cruzeiro, apresentando no segundo pavimento o consistório, sala que era o local de reunião das agremiações leigas:

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 planta da Igreja do Carmo de Ouro Preto é do tipo convencional, com a nave e a capela-mor retangulares, esta possui corredores e sacristia transversal nos fundos. Tal projeto foi obra do arquiteto e mestre-de-obras, o português Francisco de Lima Cerqueira, natural do arcebispado de Braga, porém já era morador da vila desde 1763. No ano de 1771, o mesmo arrematou as obras de conclusão do Carmo, incluindo as do pórtico, da fachada, e do lavatório da sacristia<sup>7</sup> (OLIVEIRA, 2003).

Segundo a autora, foi Minas Gerais a região brasileira que realizou a mais diversificada e abrangente síntese do rococó internacional com as tradições próprias da arte luso-brasileira. As audácias arquitetônicas se deram pela presença e perícia

---

<sup>7</sup> As esculturas do lavatório segundo a tradição são atribuídas a Aleijadinho. Cf. LOPES, 1942.

técnica dos mestres de obra europeus atuantes na região, a maioria, originários de Portugal.

Logo, a Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica adotou esse mesmo 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, com cores claras e douramento somente nos relevos, o que difere da dramaticidade e ambientes de penumbra do barroco (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010).

Assim, a partir dos elementos apresentados, são arranjados os ajustes definitivos para a construção do templo do Carmo de Vila Rica, tais pontos de vista influenciaram na concepção da decoração interior dessa mesma igreja. No que tange à 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, conformam a história, as escolhas e a forma como a Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica se apresenta hoje.

## **1.2. A Construção dos Retábulos da Nave e do Retábulo do Consistório**

Compreender a arquitetura religiosa especialmente no que se refere ao espaço interno das igrejas, de grande significado simbólico, implica em dados sobre o mobiliário integrado. Tanto a construção arquitetônica quanto o espaço interno eram dependentes da função religiosa e das devoções próprias da ordem ou irmandade. A diferença da estrutura geral da igreja das matrizes e a das irmandades e/ou ordens terceiras é a escala, os templos destas últimas eram menores, haja vista que recebiam uma única comunidade de irmãos. As igrejas de tais congregações também tinham um menor número de retábulos laterais na nave, destinados apenas às devoções da irmandade, os quais traziam uma maior unidade iconográfica (OLIVEIRA, 2008).

A partir disso, na sequência, tratamos da revisão bibliográfica e documental e de questões ligadas à ornamentação interna, ou seja, dos bens integrados da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, dentre os quais, nomeadamente, se relacionam com a formação dos retábulos da nave e do retábulo do consistório. Dessa maneira, pressupõe-se também levar em consideração os recursos técnicos e

estilísticos empregados naquela construção que a configurou como um espaço de sociabilidade e práticas religiosas.

A Igreja se utilizou do auxílio das artes para educar e edificar, assim, respondia às necessidades diárias de um povo, tornando-se o local onde se reúne uma família. Por sua vez, na concepção arquitetônica, a nave ou corpo da Igreja foi o ambiente reservado aos fiéis, esta deveria ser feita de forma adequada, seguindo as regras do decoro que agradasse a seus membros. É nesse espaço que se encontram os altares ou retábulos colaterais, laterais e/ou secundários.

No contexto religioso luso-brasileiro, os retábulos conformam importantes elementos litúrgicos, são móveis sacros, uma espécie de estrutura ornamental destinada a abrigar o santo padroeiro. Os retábulos se localizam na parte superior do altar, sendo este último o recinto onde o sagrado se condensa, o qual é a mesa em que se rezavam as missas<sup>8</sup>. Por vezes, esses móveis litúrgicos, genericamente são chamados de altar (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1997).

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).

Nesse sentido, os retábulos são conjunto de talha dos altares. A diferença entre retábulo e altar é que os primeiros são destinados ao santo padroeiro, entronizados nos nichos, em relação aos altares que convergiam todos os gestos litúrgicos e onde se realizavam uma operação sagrada. Isso repercutiu numa rica ornamentação desses móveis litúrgicos. As produções de retábulos desenvolveram o trabalho cooperativo de mestres-escultores, entalhadores e 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.

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

---

<sup>8</sup> Sobre o significado simbólico do Altar, consultar: CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 40.

baixo, o tapavento, os seis altares laterais, os dois púlpitos e o assentamento dos azulejos portugueses nas paredes da capela-mor.

Campos (2000) menciona que esse tipo trabalho, em sua maioria, foi executado por outros trabalhadores, estes eram contratados para isso e estavam terceirizados aos mestres. No caso de Manuel Francisco de Araújo, Neves (2011) averiguou que no seu testamento consta que dois dos seus escravos carpinteiros, chamados Pedro e Paulo, também trabalharam nas obras dos retábulos laterais. As obrigações do arrematante quanto aos altares eram as seguintes:

As obrigações do arrematante se resumiam em contruir os altares “com toda aquella perfeição q. se costuma em semelhantes obras, tanto em samblage, como talha, ou escultura”; utiliza-se somente de “madeira toda de cedro, q. não seja brozio, toda no serne, livre do branco, e raxaduras”; acautela-se, quanto às dimensões das madeiras, “p.<sup>a</sup>. q. não fiquem aparecendo, o que sucede p.<sup>r</sup>. evitar o carecer de levantar com pedaços q. conduz ao defeito de cahir pelo tempo”; fazer “as arcazes donde se celebra na forma de urna tendo em testa de cada húa sua porta com fexadura, e no Sacrario o mesmo em todos (LOPES, 1942, p. 67 - 69).

De acordo com o Lopes, para a construção dos altares da nave, foi necessário recorrer a esmolos através de listas. As esmolos da arrecadação de 1783 somaram a quantia de Rs. 2.162\$209, constando o nome de oitenta e quatro pessoas. O autor menciona a existência de mais dois documentos de arrecadação de esmolos 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 esmolos. É o que se constata de um documento avulso, em que vem a “Lista das pessoas que as rogativas do Ill.<sup>mo</sup> Senhor D. Rodrigo Joze de Menezes, sendo Prior da Ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo de Villa Rica, concorrerão com esmolos p.<sup>a</sup> a factura da Talha dos Altares da Capela da dita Ordem, e que o mesmo Ex.<sup>mo</sup> 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 foi 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 de tamanho natural 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 havião 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: Detalhe do risco dos retábulos na parede do consistório  
 Detalhe do sacrário do retábulo central da nave (lado da epístola)  
 Lia Sipaúba 23/10/2013

A fatura desses retábulos levou muito tempo e Manuel Francisco de Araújo encontrava-se doente. Dos seis altares sob o contrato de Araújo, foram executados por ele apenas os dois primeiros, os consagrados a Cristo no Horto e Santa Luzia, e

o de Cristo com a Cruz às Costas e São José. Estes estão de frente um para o outro e são os mais próximos ao arco-cruzeiro e capela-mor.

Como já foi mencionado, de acordo com as pesquisas documentais de Neves (2011), o testamento de Manuel Francisco Araújo inclui os seus dois escravos carpinteiros, Pedro e Paulo, estes trabalharam nas obras da Igreja do Carmo. A autora atribui o entalhe desses retábulos a estes mesmos escravos, conforme cita o testamento de Manuel Francisco Araújo. Tais escravos, com a morte do proprietário, foram doados a Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica e, em seguida, vendidos pela mesma.

Manuel Francisco de Araújo ressalta, em seu testamento, que os dois primeiros altares foram entalhados por seus escravos carpinteiros, Pedro e Paulo, e que estes deveriam entalhar os demais altares, cujas madeiras já se achavam emparelhadas. Entretanto os dois escravos foram deixados para a VOTMCVR e posteriormente vendidos. Pedro, ao Padre Bernardo Fernandes Guimarães, cujo pagamento foi feito em missas, e Paulo, a Paulo Pereira Mota (NEVES, 2011, p. 169 - 170).

Posteriormente, em 1799, foi contratado José de Camponeses para a fatura dos altares seguintes, estes deveriam seguir os anteriores, de acordo com o preceito da simetria; porém, 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 mais tarde, pelo Mestre Aleijadinho em 1808. Com a conclusão desses altares por Aleijadinho, a Mesa também o contratou para modificar os primeiros, de forma que imitassem os feitos por ele e também para acrescentar guarda-pós e camarins (BAZIN, 1956).

Passaram-se, novamente, muitos anos sem registro algum, até que vem-se deparar no competente livro, Antonio Fran.<sup>co</sup> Lisboa ter concluído os dois altares de São João e Nossa Snr.<sup>a</sup> da Pied.<sup>e</sup> segue a m.<sup>ma</sup> forma dos sois q. se achavam feitos.” Concordando com exposição feita pelo Procurador, assentou a Mesa “q. o Mestre segue a reparar os dois Altares colaterais já feitos pondo lhes os Guardas pós e Camarins afim de imitar os já acabados no melhor modo pociavel e q. para hisso elle Procurador Geral dos Redim.<sup>tos</sup> desta Ordem fose saptisfazendo ao d.<sup>o</sup> 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.<sup>e</sup> 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.º 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 cinco octavas e meya e sete v.ª de Ouro” (LOPES, 1942, p. 72 - 73).

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 Coroado de Espinhos e São Sebastião, os quais, também por questões de simetria, seguiram os desenhos dos primeiros feitos por Manuel Francisco de Araújo, já reformado.

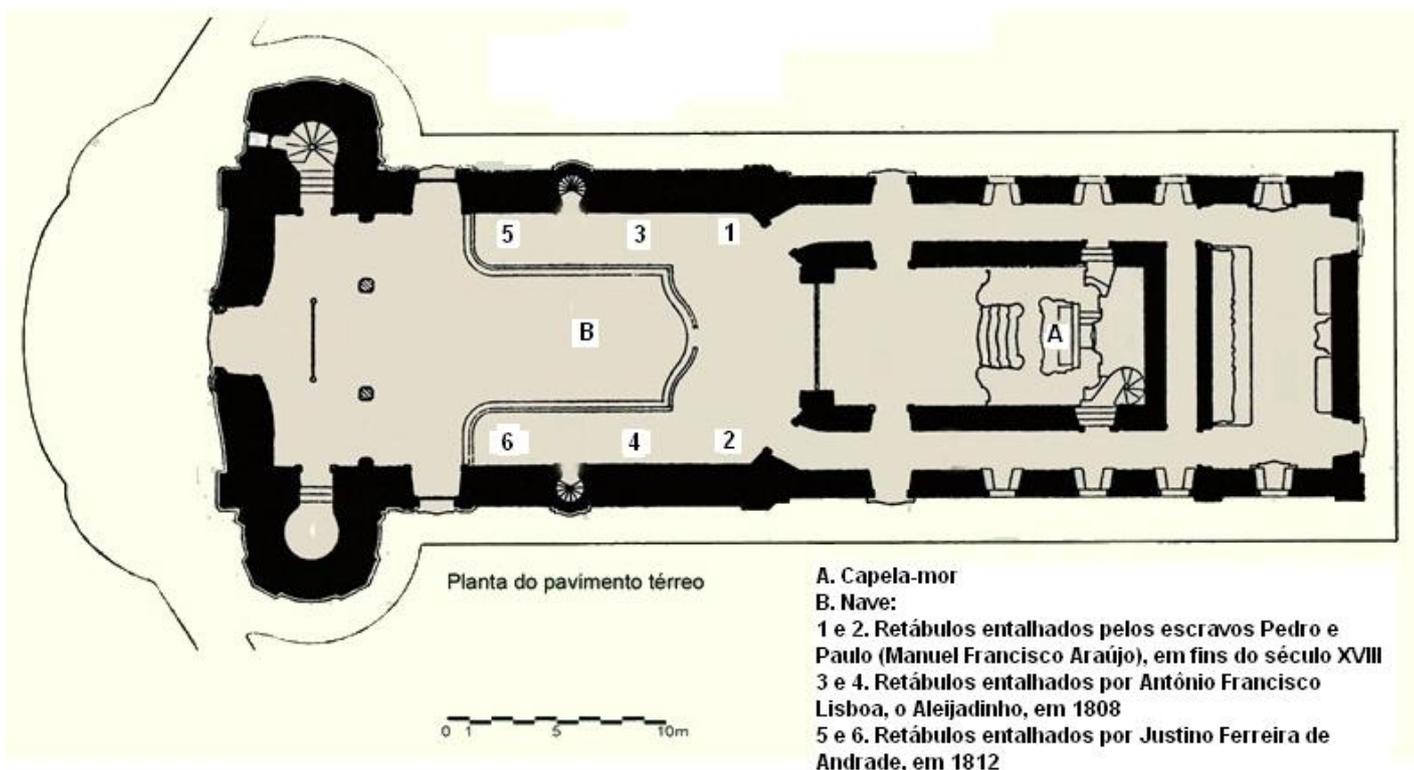


Figura 1: Planta baixa da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo de Ouro Preto  
Relação entalhador/ano dos retábulos da nave  
Elis Furlan 07/04/2014 – Adaptado pela autora



Foto 3: Retábulos do lado da epístola  
Lia Sipaúba 04/04/2013



Foto 4: Retábulos do lado do evangelho  
Lia Sipaúba 02/04/2013

O retábulo do consistório foi o último a ser faturado, já no início do século XIX. O consistório foi o espaço de reunião e assembleias da Ordem, o altar consagrado ao Cristo Crucificado também foi obra de Justino Ferreira Andrade, conforme documento datado do ano de 1819.

Digo eu Justino Ferr<sup>a</sup>. de Andr<sup>e</sup>. Profeçor de entalhas em madeiras q tenho justo e contractado com o Snr Cap<sup>m</sup> Antoni Tassara de Padua como Procurador da Venerável ordem de Nossa Snr<sup>a</sup>. do Carmo de V<sup>a</sup>. R<sup>a</sup>. o fazer hum retablo de altar p<sup>a</sup>. o consistório da Igreja dad<sup>a</sup>. Ordem de madeira de Cedro lavrada segundo adireção do risco cuja obra meobrigo a dar pronta izentando as ferajes e pregos q forem preçizas pelo preço e quantia de duzentos mil reis q logo aofazer deste recebi cinco enta mil reia ficando os mais pagamentos conforme a continuação da d<sup>a</sup>. obra cuja meobrigo a dar pronta tempo por tempo de oito mezes e para Clarezza do d<sup>o</sup>. tracto passo o prez<sup>te</sup>. por mim feito e acignado hoje V<sup>a</sup>. R<sup>a</sup>. 18 d Julho de 1819 Justino Ferr<sup>a</sup>. de Andr<sup>e</sup>.

[...] R<sup>ce</sup>. Todo o contheúdo por ter findado aobrigação acima deClarada hoje V<sup>a</sup>. R<sup>a</sup>. 14 de Julho de 1821. Justino Ferr<sup>a</sup>. de Andr<sup>e</sup>. (LOPES, 1942, p. 157-158).



Foto 5: Retábulo do consistório  
Lia Sipaúba 23/10/2013

O douramento dos retábulos e altares foi executado pelo 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. O contrato de Ataíde para o douramento dos altares é verificado por recibos em documentos avulsos que datam do ano de 1826.

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

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

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

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

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

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

Já o douramento do retábulo do consistório foi realizado depois por Marcelino da Costa Pereira. Segundo Neves (2011), há um recibo de 1829 com o valor de doze mil, assinado pelo mesmo, que contabiliza gastos com diversos tipos de materiais e mão de obra para a construção de tal móvel. Todavia, conforme a autora, só aparece recibo da pintura e douramento desse retábulo em 1847, assinado por Marcelino da Costa Pereira.

No que concerne aos aspectos formais e artísticos de tais retábulos, estes seguiram o estilo que havia sido empregado na composição arquitetônica da Igreja do Carmo, o rococó. De acordo com Oliveira (2003), o rococó mineiro apresentou os retábulos laterais como estruturas autônomas não integradas, em que ocupavam total ou parcialmente a superfície das paredes da nave. Isso possibilitou o desenvolvimento de novas soluções ornamentais, em relação ao coroamento do retábulo que se tornou um móvel solto o qual servia para proteger contra a poeira

das janelas. Esses novos elementos formais, que compunham os retábulos, foram exigências da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica para o arrematante, durante a construção dos mesmos, dado mencionado anteriormente.

Assim sendo, para o presente estudo os retábulos são compreendidos como estruturas narrativas que dialogam com as imagens que os consagram. Diante disso, na sequência, é realizada uma leitura da interface entre as imagens dos santos padroeiros e dos retábulos enquanto móveis litúrgicos. Além disso, foram analisados estudos que tratam das funções religiosas, festivas e aspectos devocionais das imagens de tais retábulos da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto.

### **1.3. Interface entre o Santo Padroeiro e os Retábulos da Nave e o Retábulo do Consistório**

Os retábulos e altares, juntamente com as imagens que os compõem, sejam elas pinturas ou esculturas, denotavam, além do seu posto fundamentalmente religioso, uma função ilustrativa e pedagógica. Os retábulos unidos às imagens de devoção narram os principais elementos da vida de santos ou de santas, numa atitude de aproximação com o sagrado. Segundo Hill (2011), o culto aos santos foi uma prática devocional confirmada pela liturgia cristã e uma importante razão para o advento do retábulo. Estes seres humanos com graça divina foram os principais intermediários para salvação celeste, os quais participam do mundo terrestre e celestial.

Assim, depois de abordado os aspectos da constituição da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto e, especialmente, os dados históricos e subsídios moldadores dos seus retábulos da nave e do consistório, nos detemos, neste momento, em defender que tais retábulos foram construídos para as imagens dos Cristos da Paixão presentes em seus camarins. Para tanto, esse interface entre santo e retábulo foi arguida pela história, por sua ornamentação e pela própria prática piedosa daquela comunidade carmelita dos setecentos.

De acordo com Campos (2006), nas Minas Gerais do século XVIII e início do XIX, o mecenato artístico foi obra dessas ordens terceiras e de irmandades leigas. Tais congregações arcavam com os custos das obras de arquitetura, talha, escultura

e pintura, as quais eram arrematadas e feitas em conjunto pelo mestre, por oficiais, aprendizes e escravos. As ordens terceiras eram envolvidas com a vida cotidiana e foram as responsáveis pelo já mencionado mecenato artístico. As celebrações de seus rituais litúrgicos e festas religiosas acarretavam em gastos com armações efêmeras, objetos litúrgicos, decoração de andores, contrato de artistas e artífices, além da encomenda de sermões (CAMPOS, 2011).

Como vimos, não foram poupados gastos para a construção dos retábulos da Igreja do Carmo, não são obras do acaso, foram concebidos conforme as regras, devoção e iconografia da Ordem Religiosa do Monte Carmelo. Contudo, possuem marcas singulares que provêm da sua própria história e das particularidades da região das Minas colonial.

Os retábulos laterais da nave e o retábulo do consistório 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 Jesus 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 (MOURÃO, 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 e, 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”, isto é, no camarim.

Sera obrigado o Remat.<sup>e</sup> afazer a quartela da volta que vai por simadaculuna defora na forma que se acha no rizco aprovado pela Mesa do anno de 79, emetendo toda a mais obra que se acha no risco feito p.<sup>f</sup> João Nepomuceno; ocorrendo assim a quartela que guarnece a quartela na forma do mesmo rizco aprovado na Meza de 1779 – emeterá a tarja no meio q. suba acima do Meio da Muldura, ou cimalha hú palmo com o paço que representará a Imagem que estiver dentro, no Altar (LOPES, 1942, p. 138).

Francisco Lopes (1942), ao pesquisar a documentação da ordem terceira carmelita de Vila Rica, organizou um mapeamento dos retábulos/altares laterais, de

acordo com: invocação, imagem e local, 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 vem confortá-o);
- 2.º – Altar de São João: Jesus na Coluna<sup>9</sup> – *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 carcerem* – 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, além das imagens de Jesus Cristo, também são conhecidos pelos santos que se localizam na base acima do sacrário, conforme o explanado acima por Lopes. Acredita-se que tais retábulos laterais são denominados dessa forma por questões de tradição popular.

---

<sup>9</sup> Segundo a iconografia cristã sobre as etapas de vida e morte de Jesus Cristo, a representação que Lopes denominou de Senhor da Coluna é, na verdade, a de Jesus na Prisão. Haja vista que a coluna está relacionada com o momento da flagelação de Jesus Cristo e é um de seus atributos. Tal dado foi abordado na análise iconográfica dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, no segundo capítulo da presente dissertação.



Figura 2: Planta Esquemática da nave da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo  
Relação das invocações dos retábulos  
Elis Furlan 07/04/2014 – Adaptado pela autora

Contudo, podemos alegar com certeza que os retábulos da nave foram construídos para abrigar as imagens dos Cristos da Paixão. A partir dos seguintes apontamentos: tamanho e proporção dos retábulos; inscrição das tarjas em latim do momento da cena da paixão que cada escultura representa; e os elementos decorativos com os atributos da Paixão. Por fim, pelo fato de ser recorrente a iconografia da Paixão de Cristo nas Ordens Terceiras do Carmo<sup>10</sup>, cujas esculturas de Jesus Cristo saíam em procissão organizada por tal instituição.

Na pesquisa documental realizada no Arquivo Histórico da Paróquia do Pilar da cidade de Ouro Preto, cuja capela do Carmo pertence a essa freguesia, encontramos no Livro 1º de Inventário das Alfaias da Ordem Terceira Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, ano de 1754, as invocações correspondentes a Paixão Jesus Cristo: “[...] *Huma Imagem do Srº Crucificado; Huma Imagem do Srº*

<sup>10</sup> Sobre o programa iconográfico relacionado à Paixão de Cristo das Ordens Terceiras do Carmo consultar o segundo capítulo desta dissertação.

*asentado na pedra fria; Huma Imagem do Sr<sup>o</sup> Ece Eomo; Huma Imagem do Sr<sup>o</sup> e sua coluna [...]’.* Além dos acessórios e utensílios da procissão para essas imagens: *“[...] Hy capa de nobreza carmezin p<sup>a</sup> a imagem do ece homen [...] ; Seis cordas da Imagem [...] ; Sette andores [...] ; Sinco cabeleiras das Imagens”.*

Tais dados históricos, anteriores à finalização dos retábulos laterais e do consistório da Igreja do Carmo, nos levaram a pensar que esses móveis litúrgicos foram concebidos para abrigar as imagens da Paixão de Cristo, pois havia previamente a existência de uma imaginária com essa iconografia. Temos também um dado apontado por Neves (2011), sobre os profissionais que atuaram nos diversos serviços da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, ano de 1780, da importância da construção de um Santuário para a colocação das imagens do Carmo, por João Luís Pereira. Haja vista que, os últimos retábulos da nave e também o retábulo do consistório somente foram finalizados em inícios do século XIX, essa informação demonstra a preocupação em guardar as imagens já pertencentes à Ordem.

Outro fator relevante para afirmar que os retábulos foram dedicados e confeccionados para as imagens dos Cristos da Paixão foi a celebração da procissão do Triunfo pelos carmelitas, cujas esculturas alocadas nos retábulos saíam a céu aberto em cortejo. Dessa maneira, as esculturas de Jesus Cristo além de serem imagens retabulares, compondo os retábulos colaterais e do consistório, também são processionais.

Os primeiros Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica, ano de 1755, no primeiro parágrafo do capítulo 32, já era prevista a prática de na sexta-feira da Quaresma a visita aos Passos de Cristo, ou seja, aos retábulos correspondentes a cada cena da Paixão, cujo hábito seria uma tradição para as ordens terceiras carmelitas, quando a Ordem do Carmo de Vila Rica tivesse templo próprio:

*Cap<sup>o</sup> 32 – Dos Passos da 6<sup>a</sup> f<sup>a</sup> da Quaresma e Sermoenz da Ordem  
§ 1<sup>o</sup> - Quando a Nossa Venerável Ordem Terceira tiver Igreja Sua, Se observará o costume praticado em nossas Ordenz Terceiras; em vizitar todas as Sextas feiras da Quaresma, os Passos da Sagrada Morte e Paixão de N<sup>o</sup> Senhor Jesus Christo, por ser este Santo exercício muito de agrado de Deos e de Sua Mãe SS<sup>ma</sup> edificação de nossos caríssimos Irmãos, que assistirão a estes actos todos com seus Habitos e enquanto não tiverem comodidade para vizitarem os*

*Passos nos ditos dias além do mais que puderem, vizitarão a Via Sacra.*

A Via Crucis refazia no imaginário dos fiéis o suplício do Senhor Jesus Cristo a Caminho do Calvário. Os espectadores vibravam de entusiasmo com essas criações das festividades barrocas, das quais destaca Gonzáles (1959): “La excitación de la religiosidad del pueblo determino el gusto por lós temas cruentos de la Pasión del Señor, observados con tremendo expresivismo. En ello influyó también mucho el auge de las procesiones de Semana Santa” (p. 29). Segundo o autor, as imagens processionais moviam a veneração e a lástima, em especial a imagem de Jesus Cristo que acendia sentimentos de penitência. Assim, esses cortejos eram um verdadeiro exercício de piedade, penitência e dor, com a finalidade primordial de comover o público.

Na América Portuguesa, todo cuidado era dedicado aos atos solenes como os cortejos, no que se refere às solenidades ocorridas no período pascoal. O drama da Paixão de Cristo foi um dos eixos da piedade entre os terceiros carmelitas e franciscanos mais relevantes. Todavia, não se pode falar do culto divino praticado pelos terceiros sem considerar a influência dos modelos devocionais divulgados pelas religiões mendicantes. Conforme Campos (2007), foi a partir de meados do século XVIII, com o advento das ordens terceiras franciscanas e carmelitas, seguindo a tradição lusitana reavivada após o Concílio de Trento (1545-1563), que a realização dos ritos relacionados à Paixão e à Ressurreição de Jesus Cristo se difundiu.

Ainda, de acordo com Campos (2005), no Brasil colônia, inicialmente tais comemorações do calendário festivo da Semana Santa 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 Assis.

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).

Uma das obrigações fundamentais do membro de uma ordem terceira era participar dessas procissões da Semana Santa, vestindo o hábito da Ordem e carregando uma vela. A procissão do Triunfo era exclusiva dos irmãos carmelitas, ocorria no Domingo de Ramos à tarde que dava início às festividades da Semana Santa. Em tal celebração, saíam pelas ruas de Ouro Preto sete andores, com os Passos da Paixão, os quais correspondiam aos Cristos encontrados nos retábulos laterais e do consistório, estes eram retirados da igreja para essa ocasião. Os andores eram carregados por homens da Ordem encapuzados chamados “farricocos”, ladeados pela guarda romana e acompanhados por anjos com as insígnias de cada Passo (CAMPOS, 2003).

A propósito da procissão do Triunfo, Lopes menciona: “na verdade, era a dos Sete Passos da Paixão, que ainda estão nos altares laterais ou sacristia de templos carmelitanos no Brasil e no mundo ibérico” (1942, p. 96). Nos Estatutos de Vila Rica de 1755, Capítulo 33, parágrafos 1º ao 4º, analisados anteriormente por Campos (2003), observam-se as orientações para a realização da festa do Triunfo aos irmãos terceiros, bem como às suas práticas espirituais:

*Capº33 – Das Procissoenz Solemnes do Triunfo, Enterro, e da festa de N S<sup>ra</sup> do Carmo*

*Sendo nos informados com grande alegria do nosso coração do Louvável zello, fervor com que os nossos Carissimos Irmãos Terceiros costumam fazer as Procissoenz do Triunfo em Domingo de Ramos de tarde, e na tarde de 6<sup>a</sup> f<sup>a</sup> Mayor, a do Enterro, do Senhor, e a de N Senhora em o dia de Sua festa. Ordenamos que daqui em diante continue com o mesmo zello, Devoção, em taes Santo e Louvável exercício.*

*§ 1º- Faser há na tarde de Domingo de Ramos, a Procissão do Triunfo, em que Hirão os Sette Passos de J. Christo Senhor Sosso, pelas Ruas publicas da Villa, na qual hirão todos os Irmãos Terceiros com seus Hábitos, e brandoens<sup>11</sup>, e não se amitirá nas Procissoenz entre os Irmãos, que não o for.*

*§ 2º- Irmãos noviços, da Cruz da Ordem, até o primeiro Andor de Christo no Orto, ao pé do qual, hirá presidindo o irmão mestre, compondo, e governando os seus noviços.*

*§ 3º- E a este primeiro Andor, se hirão seguindo os mais por sua ordem, até o Andor Passo do Christo Crucificado; entre cada Andor, hirá hum irmão deputado pela Meza, dos mais beneméritos, e*

<sup>11</sup> Velas de cera. Cf. CAMPOS, 2003, p. 101.

*prudentes, para compor as allas, e Andores, para que vá tudo com boa Ordem; e estes Irmãos Levarão por fin huma vara de groçura de huma vella de livra, e mais comprida hum palmo, tinta de branco, em sima pintada, as Armas da Ordem. E adiante do Andor do Senhor do Orto, hirá o Anjo do Triunfo, com seu Estandarte Roixo, e dous Anjos mais que o acompanharão aos lados, com as insígnias daquelle Passo, os quase Anjos darão os Irmãos, Irmans Terceiras, sem que no seu ornato levem ouro, nem jóias, excepto o Anjo do Triunfo, em que se permite todo o luzimento, e o Sétimo Andor de Christo Crucificado, há de presidir, e governar hum Irmão, que tinha já sido Prior na Ordem, e na sua falta Superior, e faltando este hum que tenha servido de Secretário ou definidor.*

*§ 4º- Seguirá o ultimo Andor do senhor crucificado, o Santo Lenho, debaixo do Paleo, e as varas deste, levarão os Irmãos terceiros, dos mais principaes da Ordem, e diante do Paleo seguirão os officiaes da Meza; adiante desta, os que servirao no anno antecedente, com a mesma Ordem, e precedeneia, que devem objetivar, e a estes dará a Mesa actual brandoenz, para Hirem nas Procissoenz, e acabadas os entregarão, e Hirão nestas como nas maiz Procissoenz, os Coros de musica que a Meza eleger, conforme Sua possibilid<sup>e</sup>: Cada coro no lugar que lhe competir.*

Conforme os estudos de Campos (2003) sobre a tradição da celebração do Triunfo, na História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo, o Triunfo concerne à ressurreição de Lázaro (Jo 11: 1 - 45). Ele foi o homem que Jesus trouxe à vida após quatro dias de sepultamento, este homem ressuscitou na sexta-feira anterior ao Domingo de Ramos. Tal milagre é o que acarretará numa sequência de eventos os quais levarão à crucificação de Jesus, isto é, a sua Paixão.

A autora fala que 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 do Triunfo em Domingo de Ramos à tarde, e a procissão do Enterro<sup>12</sup> na Sexta-Feira Santa à noite. Isso é modificado no início do século XX, em que ordem se uniu de novo com a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar e com a mesma irmandade 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, ou seja, somente a celebração do dia de Nossa Senhora do Carmo, 16 de Julho, festa comemorada até hoje.

Como foi dito anteriormente, tais invocações eram recorrentes no repertório iconográfico dos terceiros carmelitas. As igrejas dessa Ordem, geralmente,

---

<sup>12</sup> Em relação à procissão do Enterro ver o segundo capítulo da presente dissertação, no item sobre a iconografia do Senhor Morto.

apresentam a série completa dos sete Passos da Paixão de Cristo, cujas imagens saíam pelas ruas juntamente com crianças vestidas de anjo segurando os instrumentos da Paixão. É o caso dos carmelitas cariocas, em que temos a descrição da procissão do Triunfo pelo pintor e desenhista francês Debret, que visitou a cidade do Rio de Janeiro no século XIX, relato de viagem estudado previamente por Campos (2003).

Na obra *Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil*, Debret tratou das principais procissões de cunho religioso que ocorriam no Rio de Janeiro do século XVIII e XIX, cuja procissão do Triunfo ocorria na sexta-feira que precede o Domingo de Ramos:

Na sexta-feira que precede o *Domingo de Ramos*, das quatro às cinco horas da tarde, a população do Rio de Janeiro se reúne para ver sair da Capela do Carmo a procissão do *Triunfo*, isto é, dos sofrimentos e humilhações que compõe o conjunto da Paixão de Nosso Senhor e cujas cenas esculpidas são carregadas em procissão [...] Jesus Cristo constitui o assunto de cada um dos grupos executados em relevo e em tamanho natural. O primeiro representa o Cristo ajoelhado, vestido com uma túnica roxo-escura; o segundo, o Cristo de pé, de mãos atadas e com uma túnica semelhante; o terceiro, Jesus flagelado, de pé e inteiramente nu; o quarto, Jesus já flagelado, sentado com um caniço na mão e com as costas cobertas por um pequeno manto de brocado vermelho e ouro; o quinto representa ainda Jesus flagelado, de pé e com um manto semelhante, porém mais comprido; o sexto figura Jesus com um joelho no chão, carregando a cruz e vestido com uma túnica roxa lisa, apertada na cinta por um cordão com uma ponta caída; o sétimo, finalmente, mostra Jesus crucificado, com o rosto cercado de enormes raios dourados. Este último grupo é escoltado por seis grandes círios de cera escura, retorcidos em espiral. Entre cada imagem esculpida caminham anjos carregando os diferentes acessórios da paixão. Um dossel roxo é suspenso a oito varais vermelhos e dourados e escoltado por oito lanternas (DEBRET, s/d, p. 378 - 379).

Debret ainda menciona a múltipla função dessas imagens no ritual religioso: “No regresso do cortejo, colocam-se as imagens nos seus pedestais, arranjados em duas filas de cada lado da nave. Aí ficam elas expostas aos fiéis, que vêm durante todo o dia seguinte beijar-lhes os cordões da cinta” (s/d, p. 379). Desse modo, os terceiros cariocas desciam dos retábulos de sua igreja a série completa dos sete Passos conduzidos em percurso pelas ruas contíguas. Tais imagens ainda são encontradas na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro.

Encontramos ainda, um testemunho mais antigo que o de Debret, de Don Juan Francisco Aguirre (1756 - 1811) que visitou o Brasil na segunda metade do

século XVIII, e registrou a sua impressão a respeito da capital do vice-reinado português. Tal testemunho compõe a antologia de textos organizada por França (1999), que examina o conjunto de documentos anteriores à abertura dos portos brasileiros e a chegada da coroa portuguesa em 1808. O império português coibia com rigor a presença de estrangeiros no território brasileiro, fez com que o Brasil recebesse poucos visitantes nesse período, conseqüentemente, relegando a um número reduzido de narrativas de viagem. As descrições do Rio colonial por estrangeiros são escassas, e pouco conhecidas.

No ano de 1781 o então Tenente Aguirre serviu ao Capitão D. José Varela y Ulloa, responsável pela comissão delimitadora dos territórios portugueses e espanhóis na América Austral. Essa comissão tinha a difícil tarefa de regulamentar as fronteiras entre o Brasil e as possessões espanholas, pondo fim a uma contenda entre as duas coroas. Aguirre e seus companheiros abordo de uma embarcação portuguesa de nome Santíssimo Sacramento, partiram de Lisboa em 23 de março de janeiro de 1782, alcançando a baía de Guanabara em 10 de março. O espanhol permaneceu somente 25 dias, seu relato é fruto dessa curta estadia. Aguirre consultou informes, leu narrativas de estrangeiros que passaram pelo país e por anos trabalhou cuidadosamente em seus apontamentos. O resultado foi uma das mais completas descrições do Rio de Janeiro feita por estrangeiros (FRANÇA, 1999).

O tenente Aguirre retrata as festividades da Semana Santa e, cita, a procissão do Enterro e a do Triunfo dos terceiros carmelitas na cidade do Rio de Janeiro. De acordo o viajante, no Rio de fins do século XVIII, o Triunfo ocorria no Domingo de Ramos, tal qual verificamos nos carmelitas mineiros de Vila Rica. Aguirre destaca a presença no cortejo dos diferentes passos correspondentes aos episódios da Paixão de Cristo. Ademais, diz que não viu nenhum metal precioso nas imagens, somente em andores que eram dourados e feitos de madeira. Finaliza sua descrição relatando que a procissão era exclusiva da ordem terceira dos carmelitas e que o ato era de extrema gravidade e ocasionava forte e boa impressão.

As comemorações da Semana Santa são verdadeiramente magníficas e instigam a devoção. Tivemos a oportunidade de assistir aos ofícios da catedral e de acompanhar duas procissões: a do Senhor Morto, na Sexta-Feira Santa, e a do Triunfo, no Domingo de Ramos. Ambas saíam do convento dos carmelitas e, no seu decorrer, eram representados os diferentes passos da vida do Redentor, bem como alguns episódios da Sua paixão. Em nenhuma dessas procissões

vimos metais ricos nas imagens; somente os andores eram dourados, mas feitos de madeira. Essas procissões são formadas exclusivamente pelos numerosos irmãos professos e noviços da Ordem Terceira dos Carmelitas e pela comunidade dos religiosos de Nossa Senhora do Carmo. O hábito dos seculares não difere do dos regulares, salvo pela ausência capuz. O ato é representado com extrema gravidade, causando forte e boa impressão. (FRANÇA, 1999, p.164).

Como foi dito por Lopes (1942), essa mesma iconografia da Paixão é observada em templos ibéricos de terceiros carmelitas. Campos (2003) alude que a mesma também é recorrente em templos de outras regiões do Brasil, tais como: Recife, Salvador, Cachoeira na Bahia (sacristia), Rio de Janeiro, Campos, Itu e, é claro, no local de nosso estudo, Ouro Preto. Marquês (2007) também menciona a presença dessa iconografia nos terceiros carmelitas de Santos (SP). Entretanto, nem todas as ordens terceiras possuíam a totalidade dos passos representativos da Paixão de Cristo, que iniciava com a Oração do Horto até o do Sepultamento de Cristo (CAMPOS, 2011).

Tal como praticavam as associações de terceiros do Carmo em lugares tão afastados quanto à vila da Cachoeira, situada no recôncavo da cidade da Bahia, e a cidade do porto, os confrades leigos do Rio de Janeiro levavam em sua principal procissão as imagens da Paixão mencionadas. A organização da procissão do enterro do senhor, como era chamada aquela que saía todos os anos durante a Sexta-feira Santa, era apanágio da Ordem terceira do Carmo na maioria dos lugares onde estavam fundadas suas filiais. Com relação aos terceiros carmelitas fluminenses, o prestígio percorria a cidade desde 1658, apenas uma década depois da construção da filial em foco. Desde 1660, não obstante, os irmãos teriam desmembrado a procissão em duas partes, transferindo para a sexta-feira anterior à da Paixão o desfile das imagens correspondentes ao drama do Calvário, que se tornou conhecido como procissão do Triunfo, e deixando para a sexta-feira Maior a exibição dos andores do esquife do Senhor e de Nossa Senhora das Dores. Apenas na cidade do Rio de Janeiro parece ter ocorrido esse desenvolvimento, a respeito do qual Debret forneceu importante testemunho (MARTINS, 2009, p. 291).

Martins (2009) ainda destaca a ocasião desse ato para litúrgico na cidade de Lisboa em Portugal, além das demais localidades das colônias brasileiras.

Em Lisboa, os terceiros do Carmo realizavam apenas a procissão do “triumfo da Paixão de Cristo”, durante a sexta-feira que antecedia a da Semana Santa, quando eram exibidas tanto as imagens da

Paixão como o esquife do Senhor Morto. Na Bahia e, ao que parece, nas demais localidades da Colônia, as associações de terceiros do Carmo concentraram-se no preparo da procissão do Enterro por ocasião da Sexta-Feira Maior. Apesar das referências aos dois desfiles processionais organizados pelos terceiros carmelitas fluminenses, os respectivos estatutos organizados em 1697 não fornecem testemunhos acerca do fato, aludindo apenas à procissão do Enterro. Entre o primeiro andor, que exibia a imagem de Jesus no Horto, até o último, dedicado à crucificação do Senhor, contavam-se mais cinco imagens, que muito provavelmente correspondiam às demais cenas da Paixão examinadas acima (MARTINS, 2009, p. 291).

Especificamente em Minas Gerais, sobre a celebração do Triunfo pelas ordens terceiras do Carmo, temos os seguintes dados apontados por Campos (2011): a Igreja do Carmo de Mariana não possuía os sete Passos nos altares laterais; no antigo Tejuco, atual Diamantina, se tem referência à procissão do Triunfo citada na obra de Lange (1979); isso também foi constatado no Serro; os carmelitas de São João del Rei podem ter realizado tais ritos, pois possuem na sacristia imagens do Cristo da Coluna, da Prisão e o Senhor Morto.

No Triunfo dos carmelitas de Sabará, temos a pesquisa de Ângelo (1999), a qual menciona que saíam dez andores compostos por: Santa Tereza, Santa Isabel, São Eduardo, São Esperidião, Santa Angela de Arina, São Luís, Santo Elias, Nossa Senhora do Carmo dando o escapulário a São Simão Stock, Senhor do Calvário e Santa Maria Madalena. A respeito desse acervo iconográfico dos Cristos da Paixão em outras ordens terceiras do Carmo que se instalaram no litoral e no interior do Brasil colônia, mais precisamente na região de Minas Gerais; tema que será estudado em pesquisas posteriores.

O fato da procissão do Triunfo ser apanágio dos terceiros carmelitas demonstra que as esculturas da Paixão de Cristo faziam parte do seu repertório iconográfico, as quais compunham os retábulos da nave. Além disso, exibe o caráter devocional de tais imagens, que participavam das solenidades das festas barrocas, momento de vivência social entre os fiéis. A importância dessa prática é notada no Estatuto de 1755, cuja não participação justificada de um irmão terceiro durante o cortejo significava sua expulsão imediata.

*Capº 29 – Das cousas porque os Irmãos poderão Ser expulsos, e Retirados do Lº da Ordem*

§ 7º- *Todo Irmão que Se achar presente na Vª, e seus arredores na Semana Santa e faltar a procissão que a Ordem Terceira faz do Triunfo no Domingo de Ramos com tanta Solenidade, não tendo para isto Legítimo impedimento, que a Meza julgue por tal Sem mais admoestação queremos que Logo Seja expulso da Ordem, e da mesma Sorte os Irmãos que faltarem na Procissão do enterro que a Meza faz na Sexta feira Mayor, de tarde com a mesma Solenidade, em mayor luzimento do que a do triunfo porque É dever que tal Irmão falta aos actos públicos em que a ordem tem seu mayor empenho muito nos faltará aos particulares que não são patentes aos modestos e destes taes irmãos não tem nenhuma necessid<sup>e</sup> a ordem.*

É a partir dessas constatações, as quais concernem: o repertório iconográfico das Ordens do Monte Carmelo, tamanho e ornamentação dos retábulos, e a solenidade da procissão do Triunfo; que questionamos Célio Macedo Alves (2005; 2007), ao afirmar que originalmente esses retábulos da Igreja do Carmo de Ouro Preto foram dedicados a outras invocações e não para os Cristos da Paixão que os compõem:

Também é importante ressaltar que, segundo a tradição, cabia aos carmelitas a realização da procissão do Triunfo, feita no Domingo de Ramos, na qual eram conduzidos em andores os sete passos da Paixão. Além do mais, era exclusividade dos irmãos do Carmo realizarem a crucificação e a procissão do enterro. Por esse motivo, é comum encontrarmos nas igrejas dessa ordem imagens de Cristo alusivas a estas cenas: Cristo da coluna, Cristo da cruz às costas, *Ecce Homo*, Cristo da Cana-verde, Cristo da Prisão e Senhor morto, que, por sua vez, transforma-se no Cristo da crucificação. Situação que ocorre, por exemplo, na igreja dos terceiros do Carmo de Ouro Preto, onde podemos ver cada uma dessas devoções alojadas nos seis retábulos laterais, originalmente dedicados a outras invocações, a saber: Santa Quitéria/São José, São Caetano, Nossa Senhora da Piedade, São Manoel, São João Batista e Santa Luzia (ALVES, 2005, p. 79).

Passos esses, salienta-se, que podem ser localizados também no interior de algumas igrejas particulares, especialmente naquelas pertencentes aos terceiros carmelitas, que destinaram altares específicos para alojarem as passagens da *Via Crucis*. Como ocorre, por exemplo, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, onde os seis retábulos laterais, dedicados originalmente a outras devoções, recebem o Cristo da Coluna, o Cristo da Cruz-às-Costas, o Cristo *Ecce Homo*, o Cristo da Cana Verde, o Cristo da Prisão e o Cristo da Crucificação (ALVES, 2007, p. 444 - 445).

O estudo de Oliveira e Campos (2010), sobre o barroco e rococó nas igrejas das cidades de Ouro Preto e Mariana (MG), ao citar o Carmo de Ouro Preto, alude

que esses altares são conhecidos pelos santos presentes na base acima do sacrário, os quais são invocações populares do final da Idade Média, referidos anteriormente. Isso ocorreria por motivos de culto e devoção, já que as imagens dos Cristos não teriam grande apelo devocional.

No Carmo de Ouro preto, a série de Passos da Paixão ocupa os retábulos laterais da nave, como habitualmente nas Ordens Terceiras Carmelitas. A leitura é feita a partir do altar da direita, junto ao arco do cruzeiro, dedicado ao Passo da Agonia no Horto, seguido da Prisão e da Flagelação (Senhor da Coluna). Continua do outro lado com a coroação de espinhos e o *Ecce Homo* e termina com o Cristo da Cruz-às-costas em frente ao Horto, junto ao arco cruzeiro.

É interessante observar que essas imagens de passos não têm grande apelo devocional, e os retábulos, apesar das inscrições das tarjas que os identificam, são popularmente conhecidos pelo nome da invocação das imagens colocadas na base, acima do sacrário, sintomaticamente, todos os santos populares do final da Idade média: Santa Quitéria, São João Batista, São Manuel, São Sebastião, Nossa Senhora da Piedade e São José. A presença de Santa Quitéria em situação de destaque no retábulo do primeiro passo deve-se ao fato de ter sido a invocação da capela primitiva e do morro onde se encontrava, hoje ocupado pelas construções da praça Tiradentes e pela própria igreja do Carmo (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 85 - 86).

Segundo Oliveira (2005), as devoções mineiras têm raízes medievais, e não somente da Contra-Reforma tridentina. Outra questão é a base popular do catolicismo na região das minas, onde a religião não foi difundida pelas pregações oficiais dos missionários ligados às diversas ordens religiosas, mas, sim, pela rotina do cotidiano dos próprios povoadores, pela fé portuguesa e seus santos tradicionais. Com tais invocações de santos medievais se obtinha maior identificação para a solução de problemas da vida cotidiana. Eles eram os intermediários mais próximos para se chegar a Deus.

Não obstante, Quites (2006) também estudou a respeito dos santos de vestir que saíam em procissões, faziam parte do culto e vida cotidiana dos fiéis, sendo estes de grande apelo devocional. Isto porque era o fiel quem custeava e trocava as roupas, doava acessórios e cuidava das perucas e das alfaias dessas imagens. Portanto, esse tipo de imaginária proporcionava momentos de sociabilidade entre os membros ao sair nas procissões e no ritual do vestir e adornar.

No entanto, devemos levar em consideração que há gastos enormes das irmandades com ricas vestes em tecidos e ornamentos para as imagens. Ou seja, em alguns casos, enquanto se economizava com o escultor e com o policromador, gastava-se a mais com tecidos e costureiros, anexos, etc... Os ricos tecidos eram caros e são um material mais frágil e suscetível a deterioração, e que, sem conservação adequada ou um cuidado especial com seu manuseio e guarda, estariam sujeitos a rápida deterioração e é claro substituições. Portanto devemos questionar se, realmente havia de fato uma economia ao se tratar da imagem como um todo (QUITES, 2006, p. 276).

Nesse sentido, acreditamos mais numa questão de tradição popular em nomear os retábulos, também pelos nomes desses santos localizados na base acima do sacrário, pelo fato destes serem devoções de raiz medieval, muito populares nas Minas colonial. No entanto, não pensamos que os Cristos da Paixão, alocados no camarim desses retábulos, ambiente que se situa normalmente o santo padroeiro, não consistirem em imagens de devoção, na medida em que, com os ritos cotidianos e com a procissão, tinham uma relação de proximidade com os fiéis daquela ordem e faziam parte do culto carmelita à Paixão.

No que concerne à imagem do Cristo Crucificado, presente no retábulo do consistório, ela corresponde ao sétimo passo da Via Sacra e, segundo os Estatutos de 1755, era a última no cortejo do Triunfo: “§ 4<sup>o</sup>- *Seguirá o ultimo Andor do senhor crucificado, o Santo Lenho, debaixo do Paleo, e as varas deste, levarão os Irmãos terceiros, dos mais principaes da Ordem [...]*”. Parece-nos que esse retábulo, o derradeiro a ser executado, foi feito justamente para abrigar tal imagem. A acomodação da escultura do Cristo Crucificado no retábulo do consistório não era muito comum na composição iconográfica dos sete Passos da Paixão das ordens terceiras carmelitas em geral, pois frequentemente tal imagem se localizava no altar-mor.

Segundo as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* de 1707<sup>13</sup>, legislação eclesiástica com o objetivo de orientar toda vida religiosa da colônia, ao se referirem às imagens de Jesus Cristo, discorrem que elas obrigatoriamente deveriam ser alocadas nos retábulos devidamente ornamentados, sem qualquer traço profano ou desonesto, cujos fiéis as careciam ter como exemplo; e ainda que as imagens de Cristo deveriam nos altares preceder à todas as outras e estar em melhor lugar.

<sup>13</sup> Ordenadas pelo 5<sup>o</sup> arcebispo, D. Sebastião Monteiro da Vide, em 1707.

696: **Manda o Sagrado Concílio Tridentino que as Igrejas se ponhão as Imagens de Christo Senhor nosso**, de sua sagrada Cruz da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos Santos, que estiverem Canonizados, ou Beatificados, **e se pintem retabulos, ou se ponhão figuras dos mystérios, que obrou Christo nosso Senhor em nossa Redempção** por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer á memória muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e mercês, que de sua mão recebo, e continuamente recebe, e se incita também, **vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a das graças a Deos nosso Senhor, e aos imitar**: e encarrega muito aos Bispos a participar diligencia , e cuidado que nisto devem ter, e também em procurar, que não haja nesta materia abusos, supertições, **nem cousa alguma profana, ou inhonesta** (grifo nosso).

699: **E no que toca á preferêcia dos lugares, que si devem ter nos Altares, declaramos, que as Imagens de Christo nosso Senhor devem preceder a todas, e estar no melhor lugar**; e logo as da Virgem nossa Senhora; e depois a de S. Pedro Príncipe dos Apóstolos: e que a do Patrão, e Títulas da Igreja terá o primeiro, e melhor lugar, quando no mesmo Altar não estiveram Imagens de Christo nosso Senhor, ou da Virgem Nossa Senhora. E mandamos ao nosso Provisor, e Visitadores fação guardar o que nesta Constituição se ordena, procede contra os culpados com apenas que parecerem justas (grifo nosso).

De acordo com Oliveira e Campos (2010), desde os primórdios, todas as ordens terceiras carmelitas instituídas no Brasil, geralmente possuem a seguinte iconografia no altar-mor de suas igrejas: a Virgem Padroeira, os santos fundadores Elias e Eliseu e a Santa Teresa de Ávila como emissária do Carmelo reformado. Segundo Oliveira (2008), isso ocorre devido ao Cristo Crucificado representar o dogma do cristianismo, e por essa mesma razão tais imagens ocuparem habitualmente o altar-mor das igrejas em geral. Dessa forma, foi recorrente os sete Passos da Paixão nos altares colaterais, com início no primeiro retábulo da nave (Horto das Oliveiras), e término no altar-mor, com a Crucificação, isto é, o Cristo Crucificado entronizado no retábulo-mor das ordens terceiras do Carmo brasileiras, a exemplo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro.

A decoração interna, descrita como “clara e formosa”, incluía revestimento integral de painéis de talha e sete retábulos já instalados, o da capela-mor com o Crucificado entronizado no topo e os da nave com representações do Cristo da Paixão, tema recorrentes nas Ordens Terceiras Carmelitas (OLIVEIRA, 2008, p. 71 - 72).



Figura 3: Esculturas de Cristo Crucificado e Nossa. Senhora do Carmo  
Altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo do Rio de Janeiro  
Cf. CARVALHO, 2003, p. 59

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto possui todas essas características no seu altar-mor, conforme a regra das ordens terceiras do Carmo brasileiras. No entanto, não possui a imagem de grande porte do Cristo Crucificado, mas, sim, um crucifixo na base acima do sacrário. Ademais, apresenta no trono desse altar a imagem de Santa Quitéria, a qual remete aos primórdios da fundação da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica como já foi aludido, em que tal Ordem construiu sua igreja no local da antiga Capela e Morro de Santa Quitéria. A imagem da santa foi homenageada no altar-mor, perto da imagem da padroeira Nossa Senhora do Carmo, entretanto, não é comum para os templos dos terceiros carmelitas apresentarem esse tipo de invocação nesse local de destaque.

Os colonos reinóis, devotos de Santa Quitéria, sua compatriota, erigiram-lhe uma Capela no alto do morro que separava os arraiais de Ouro Preto e Antônio Dias, à beira mesmo do caminho por onde se comunicavam. Ainda em 1720, a Capela estava tão afastada e erma que os revoltosos desse ano faziam nela as suas conferências, iludindo a política do Conde de Assumar. Posteriormente, os Irmãos Terceiros do Carmo, conseguindo fazer número, congregaram-se na Capela de Santa Quitéria e, como

houvessem de edificar um templo adequado aos ofícios da Ordem, preferiram p mesmo local onde se achavam, compensando a Santa em honrá-la por patrona da nova Igreja, e por isso lá ficou a sua imagem no meio do trono.

O sítio, está visto, não podia ser melhor nem mais apropriado ao culto da Santíssima Virgem, sobretudo na invocação do Carmo, que, com tanto direito, se associa à poética recordação do berço da Ordem do Monte Carmelo (VASCONCELLOS, 1711 - 1911, apud DRUMMOND, 2011, p. 162).



Foto 6: Detalhe altar-mor: Nossa Senhora do Carmo, Santa Quitéria e Crucifixo  
Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo de Ouro Preto  
Lia Sipaúba 23/10/2013

Como já foi mencionado anteriormente, houve uma exigência para o acordo entre a Irmandade de Santa Quitéria e os terceiros carmelitas de que a imagem da santa estivesse sempre no altar-mor, no primeiro degrau abaixo do trono de Nossa Senhora do Carmo (NEVES, 2011). Tal santa ainda permanece localizada nesse lugar, essa é uma característica singular da ordem, que faz parte da história de sua criação. Assim sendo, a solução encontrada pelos irmãos do Carmo de Ouro Preto para a escultura do Cristo Crucificado foi alojá-la no retábulo do consistório, completando, assim, a fatura dos retábulos dedicados aos sete Passos da Paixão de Cristo.

Por sua vez, tais imagens da Paixão de Cristo possuem diferentes funções no ato religioso, na mistura do sagrado e do profano na vida cotidiana daqueles fiéis

durante o século XVIII e XIX. Sobre as várias funções de imaginária devocional temos:

[...] de resto, não se poderia encerrar a imagem em uma dada função. Assim, falar de imagem devocional apresenta o perigo de fechar a imagem em uma função única, prevista desde sua realização e imutável, enquanto que a utilização devocional pode se dar em uma obra que possui outras funções, cultural, litúrgica ou política. Trata-se então de articular o maior número possível de aspectos. Deve-se também sublinhar que as funções de uma mesma imagem (ou de um mesmo tema iconográfico) podem variar de acordo com o público envolvido, ou se transformar, tanto no tempo breve do ritual quanto no curso da evolução dos edifícios e das práticas (BASCHET, 1996, p. 1 - 26 apud QUITES, 2006, p. 134).

Dessa maneira, concordamos com Quites (2006) quando ela considera a possibilidade das imagens terem ao mesmo tempo várias funções. Isso já havia sido visto no estudo de Campos (2003) sobre as Ordens Terceiras Carmelitas e a procissão do Triunfo, cujo acervo pertencente aos terceiros carmelitas de Ouro Preto representa uma fusão na tipologia elaborada por Oliveira, entre: “a) imagens de retábulos; b) imagens processionais; c) imagens de conjuntos cenográficos (vias-sacras)” (p. 99).

De tal modo, as imagens dos Cristos são ao mesmo tempo retabulares e processionais, já que faziam parte do repertório iconográfico das ordens carmelitas, saíam em cortejo na procissão do Triunfo, além disso, os retábulos do Carmo de Ouro Preto foram construídos e consagrados para as mesmas. Haja vista que deve ser observada a adequação da imagem ao retábulo na formação de um conjunto harmonioso.

Ainda, conforme Quites (2006), esse tipo de imaginária não teve somente o objetivo de se tornar convincente, mas, sim, de ultrapassar o desejo do realismo visual. Tal aspecto foi uma parte comum da vida lúdica, espiritual, cultural e devocional de muitos povos, bem como daquela comunidade carmelita dos setecentos. Havia uma relação e uma ligação entre fiel e imagem ao vesti-las, adorná-las e vê-las em cortejo, isso fazia parte de um ato público e formal, em que cada irmão desempenhava seu papel, seja a mulher para vestir Virgens, os homens os Cristos ou a sustentação de um andor. Consequentemente, esses atos e práticas com o cuidado de tais imagens faziam parte de um ritual de ligação com o sagado

que fundamentou a vida religiosa dos devotos, pedindo ou agradecendo graça alcançada.

Nas Minas Gerais, do século XVIII, religiosidade, sociabilidade e irmandades se confundem, se fundem e se interpenetram, e tais aspectos não se prenderam aos modelos europeus, mas se apresentaram e se manifestaram de maneira singular. Fazer parte dessas comunidades era uma participação ativa de envolvimento pessoal. As igrejas das irmandades e ordens terceiras são de fácil interpretação iconográfica, pois se concentram na devoção da figura do santo padroeiro entronizado no altar-mor e a um número restrito de devoções secundárias.

Dessa maneira, nos altares colaterais se têm as inscrições em latim e as imagens representativas da Paixão de Cristo, sendo a Igreja do Carmo a única na cidade de Ouro Preto com esta característica. Isso se deve à veneração dos carmelitas pela paixão e morte de Jesus Cristo. Acreditamos, como Quites (2006), que a imaginária devocional brasileira deve ser apreendida como documento artístico, histórico e social no Brasil, ao preservarmos esse tipo de acervo está também sendo preservada nossa identidade cultural.

Por sua vez, o propósito deste capítulo foi evidenciar os aspectos da construção da Venerável Ordem Terceira do Carmo da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, a documentação e a revisão da bibliografia a respeito da constituição de seus retábulos laterais e retábulo do consistório, bem como a interface entre aqueles e o santo padroeiro. Objetivou-se compreender a história e a dinâmica das esculturas dos Cristos da Paixão e sua relação com a história e práticas da própria Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, durante o século XVIII e início do século XIX. Nesse sentido, pretendeu-se interpretar a relação entre tais retábulos e as esculturas da Paixão de Cristo como estruturas narrativas de uma passagem bíblica.

Tendo em vista os dados analisados, no capítulo seguinte, foi feita a identificação do programa iconográfico do Carmo de Ouro Preto, a partir da leitura e a interface entre retábulo e santo padroeiro. Apesar das esculturas dos Cristos da Paixão estar em uma igreja do estilo rococó, a iconografia e mensagem dessas imagens estão vinculadas a uma mentalidade e cultura barrocas. A iconografia do barroco tridentino foi inclinada a devoções arraigadas a época medieval e estas difundidas através da mentalidade e sensibilidade popular de cultuar o drama da Paixão. As ordens terceiras seguiam uma iconografia específica, baseada nos programas e modelos das ordens primeiras europeias.

## **2. AS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DOS CRISTOS DA PAIXÃO DO CARMO DE OURO PRETO**

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

O presente capítulo tem como objetivo estudar as representações iconográficas das esculturas de Jesus Cristo no momento de sua Paixão, bem como decodificar os elementos iconológicos presentes. Tais imagens estão localizadas nos retábulos laterais da nave e retábulo do consistório da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG).

O método iconográfico-iconológico orienta a decifrar e a analisar os significados conceituais de uma obra de arte e é uma via fundamental de acesso ao conteúdo artístico. Ademais, complementa as investigações da história da arte, 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, os Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, a partir do viés da história da cultura.

A história da arte é ramo da história da cultura. Com essa abordagem teórica e metodológica, buscou-se observar as esculturas dos Cristos como fontes iconográficas e históricas, pois além de serem objetos artísticos, faziam parte das práticas religiosas e do sentimento devocional daquele período. No entanto, a obra de arte não é “espelho social de seu tempo”, ultrapassa essa contingência, porém, a partir dela, possibilita notar as mentalidades e o encadeamento histórico de uma dada sociedade (CAMPOS, 2007).

Para Chartier (1990), a história cultural tem como principal objeto identificar de que maneira em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é formada, pensada, e dada a ler, uma vez que as representações levam às práticas sociais. Ainda, vamos nos alicerçar no método empregado por 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 compreendê-la a partir da história das imagens, em que utilizou testemunhos figurativos como fontes históricas (GINZBURG, 1989).

Com essa teoria da cultura, passa-se a privilegiar a análise iconográfica até torná-la um instrumento de reconstrução histórica geral, na decifração de um programa iconográfico, em que a iconografia torna-se ferramenta de pesquisa histórica por si só. De acordo com Réau (2005), o termo iconografia, que vem do grego e significa a descrição de imagens, não se limita apenas em descrever os monumentos figurados e seus temas, a pesquisa iconográfica pretende classificá-los, localizar e datar sua execução facilitando sua atribuição e interpretação.

Erwin Panofsky 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).

Desse modo, Panofsky (1979) comprova que até as camadas mais elementares de toda descrição pressupõem uma interpretação e que toda obra possui em si um valor simbólico. Para o autor, a iconografia é o ramo da história da arte que aborda o tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma.

Ernest Gombrich, outro estudioso influenciado por esse método, 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. Essa ambigüidade é o problema da leitura da imagem, pois deve-se escolher dentre 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 ilustra (GOMBRICH, 1983, p. 15).

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

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

A iconografia cristã interessa não só a história da arte, mas a história da civilização em geral, à história do pensamento humano e, mais particularmente à do sentimento religioso. Ela reflete, como um espelho fiel, todos os progressos do pensamento, todos os matizes da sensibilidade: assim como uma palavra pode ter várias acepções simultâneas ou sucessivas, uma imagem pode despertar, segundo as épocas, ideias muito diferentes ou mesmo diametralmente opostas (RÉAU, 2005, p. 80).

Segundo Vauchez (1995), para que se possa falar de vida espiritual na Idade Média, é necessário que exista, antes de tudo, uma adesão formal a um corpo de doutrinas e impregnação dos indivíduos e das sociedades pelas crenças com as quais fazem seus votos religiosos, e isso leva tempo. Foi somente no século VIII que o cristianismo se tornou religião no ocidente.

Ainda mais do que no domínio da história política ou econômica, é muito difícil dizer, no que se refere à vida espiritual, quando termina a Antiguidade e quando começa a Idade Média. Todavia, são numerosos os elementos que nos levam a pensar que foi bastante tardia a passagem de um outro tipo de religiosidade. Com efeito, a herança cultural do cristianismo foi, pelo menos nos primeiros

tempos, assumida no essencial pelos reinos bárbaros que se ergueram sobre as ruínas do Império Romano, e até mesmo enriquecida por eles, tal como constatam na Espanha visigótica (VAUCHEZ, 1995, p. 15).

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

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

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

Essa arte da Idade Média, a qual foi restituída pelos ideais da Contra-Reforma durante o Concílio de Trento (1545 - 1563), fez nascer um novo tipo de arte, com suas próprias leis e regras, a arte é didática. Segundo Émile Mâle (1952), a preocupação do Concílio de Trento foi o controle do ordinário de toda a iconografia. À medida que o domínio do catolicismo de Trento ocorreu no exterior sobre o pensamento dos artistas e também no interior das almas dos fiéis, a unidade da arte cristã na Europa se concretizava.

Já para Francastel, na realidade, a questão não era a da decência e do controle de uma iconografia considerada pagã ou livre nas invenções, não era o problema entre os Clérigos e os artistas – pois estavam à mercê de quem os financiava –, mas sim o problema do culto em si das imagens. O decreto do Concílio de Trento não foi feito para conduzir aos limites da decência e da ortodoxia, foi para responder a acusação de idolatria feita pelos protestantes (FRANCASTEL, 1973).

---

<sup>14</sup> Os ideais da Contra-Reforma eram: reafirmar os dogmas recusados pelo Protestantismo; as doutrinas cristãs; o papel intercessor dos anjos e dos santos; o papel devocional das imagens; e evitar cenas indecorosas e profanas em lugares de culto. Cf. CAMPOS, 2006, p.8.

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

Ora, de fato, tudo indica que se constata o fenômeno totalmente oposto e que a evolução seguida pela Igreja Católica, evolução que contrasta com a atitude média adotada pelos clérigos do tempo do Concílio, se explica pelas resistências e o triunfo final das massas católicas ligadas a todo um conjunto de crenças e de hábitos de pensamento cuja fonte reside no eterno humanismo, que se deve entender pelo naturalismo antropomórfico, o mais próximo do paganismo que se possa imaginar. É sem dúvida admissível que, longe de ter sido absorvido e neutralizado pela ortodoxia cristã, a corrente pagã venceu definitivamente e impôs aos homens a própria força da piedade. Em outros termos, penso que não foi a religião que impregnou a arte com seu ideal, mas foi a arte que impôs à religião, em grande parte, sua cor e sua forma (FRANCASTEL, 1973, p. 415).

A decoração das igrejas durante o período da Contra-Reforma, no século XVII, ocorreu da mesma forma que na Idade Média, cujas artes eram pensadas e tinham um sentido. Os artistas como não escolhiam voluntariamente seus temas, estes últimos eram programados conforme a ordem do contratante. O sistema de decoração das Ordens Religiosas, pois cada uma tem sua iconografia particular, confirma que as tradições da Idade Média se perpetuaram fielmente no século XVII; “La verdad es que ninguno de estos cuadros ha sido elegido por el artista; todas estas obras le han sido impuestas, y cada una de ellas tenia en la iglesia una colocación que le daba su verdadero sentido” (MÂLE, 2001, p. 409).

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

A arte barroca é aquela que demonstra e quer converter (BAZIN, 1997). Criado na Itália no início do século XVII sob o âmbito da Contra-Reforma, o barroco religioso utilizou a arte como propaganda para reafirmação do dogma cristão e do poder do catolicismo. A igreja não se esquece por um instante que tem que se

defender da heresia, e é por isso que os santos têm gestos de orador e são realmente testemunhas da fé, cuja arte distribuía a fé do catolicismo.

Segundo Réau (1956), quanto mais avançou a Idade Média, mais se desenvolvia a iconografia popular em detrimento à simbólica. A Paixão se torna o tema essencial da arte com o Cristo sofredor e isso é restituído pelo Concílio de Trento. As ordens religiosas foram propulsoras dessa espiritualidade implantada pela Contra-Reforma.

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

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

A confluência interativa de correntes de espiritualidade, em particular franciscana, da pregação, literatura e arte religiosa empenhada em servir os superiores propósitos catequéticos e apologéticos de uma hierarquia católica vigilante, em época a acusar progressivamente a diretriz autoritária tridentina, refletiu-se no culto à Paixão de Cristo que se estende pelo país inteiro. Nos retábulos, pintados em altares e tribunas maneiristas protobarrocas, barrocas ou *rocaille*, e na infinda multiplicidade de óleos sobre tela que enxameiam capelas, igreja paroquiais e conventuais, sés e colegiadas, e sobretudo Misericórdias, para além dos dispersos e dos que se sabe desaparecidos, patenteia-se, como constante, a representação do Calvário, Flagelação, Senhor da Cana Verde e Descimento da Cruz, obras de artistas e oficinas de renome ou de talentos populares e de medíocre valor, de harmonia com a origem dos encomendadores (MARQUES, 2000, p. 574).

O autor ainda trata da abundante produção por diversas regiões no Brasil, bem como nos países ibéricos de imagens da Paixão de Cristo.

Se bem que se impunha, de momento, apontar a ligação entre os lugares de culto, as comunidades que serviam, com as suas confrarias e irmandades, e a imagética da paixão de Cristo, o que

nessa conexão importa atender é à abundantíssima produção artística por esta devoção originada, de nível erudito ou populista, de gosto requintado ou fácil. De norte a sul, das ilhas ao ultramar, encontram-se testemunhos eloquentes deste pietismo, compreensivelmente, tão dominante (MARQUES, 2000, p. 574).

Sob o âmbito da Contra-Reforma, na segunda metade do século XVI, os exercícios da Paixão de Cristo ganham vigor, estes procuravam “dar à prática religiosa uma intensidade espiritual e um conteúdo ético, que forçassem os limites do formalismo” (DIAS apud MARTINS, 2009, p. 45). Na tentativa de reconquistar as massas atraídas pela heresia protestante, nesse mesmo século, os missionários permitiram aos leigos um envolvimento mais intenso com a esfera do sagrado, por estes enriquecida com o aperfeiçoamento e a multiplicação de exercícios devocionais e práticas piedosas, entre as quais figuraram com destaque as obras de caridade e a devoção à Paixão de Cristo.

No caso dos carmelitas, a sua vertente religiosa enquadra-se na mística de cunho mais ou menos mortificante. As ordens terceiras seguiam uma regra, um programa iconográfico; e, uma arte sensível às dores do Calvário. A origem da Ordem Carmelita se mistura com a ótica da *meraviglia* e também do lendário e miraculoso (CAMPOS, 2011).

A mística consiste na expressão religiosa movida pela interiorização psicológica do heroísmo, que busca alcançar o bem supremo por meio da ascese, da atitude indiferente em relação às formas de vida mundanas e do abandono confiante à própria imaginação. Weisbach considerou o papel relevante da mística na sensibilidade religiosa da segunda metade do século XVI, quando abundaram referências às visões e aos êxtases, sobretudo entre os religiosos. Essa vertente acentuou a imaginação, através da qual, segundo Kierkegaard, tem-se o acesso ao infinito: “O que há de sentimento, conhecimento e vontade do homem depende em última análise do poder da sua imaginação, isto é, da maneira segundo a qual todas as faculdades se refletem projetando-se na imaginação” (KIERKEGAARD, 1984, p. 208). Na Capitania de Minas, essa tendência evidenciou-se entre os Terceiros Carmelitas, cujas invocações determinantes foram os dois grandes místicos espanhóis Tereza d’Ávila e João da Cruz (CAMPOS, 2007, p. 394).

A iconografia das igrejas das Ordens Terceiras é mais fácil de decifrar, cada Ordem possui um programa iconográfico particular que se refere apenas à vida religiosa de um grupo social, no caso, os carmelitas, e, não de toda a comunidade como ocorre com as matrizes (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010). As ordens terceiras

consituíam-se ao mesmo tempo universais e locais, as quais são aprovadas pela igreja a todos os fiéis desde que cumpram os preceitos das regras ou dos estatutos gerais.

Tais manifestações de piedade esboçadas pelos irmãos terceiros em relação ao santo de sua particular devoção são de difícil distinção entre as facetas individuais e coletivas desse fenômeno. Martins (2009) acredita que não se pode entender o culto divino praticado pelos terceiros sem considerar a influência dos modelos devocionais divulgados pelas religiões mendicantes. Essa iconografia foi observada no Reino.

Em Portugal, o mesmo padrão pode ser observado na capela dos terceiros carmelitas da cidade do Porto, inaugurada em 1768, embora seus altares tenham sido encomendados apenas três anos mais tarde. “Os seis altares do corpo da igreja representam os “Passos do senhor: Senhor no Horto, Senhor Preso, Senhor Preso à Coluna, Senhor coroado, *Ecce Homo*, e Senhor dos Passos”. Na hipótese de que os frades não tenham influído a respeito da configuração do padrão, resta sugerir que os irmãos do Carmo mencionados possam tê-lo encontrado na Ordem Terceira de Lisboa, a mais antiga do Reino e domínios, que em 1670 tinham mandado construir cinco altares dos Passos, dois dos quais encontravam nos claustros dos religiosos. Sem procurar dar demasiada importância a esse problema das origens, deve-se antes atentar para a fragmentação do drama da Paixão em temas concisos, operada ao longo dos altares principal e laterais das capelas dos terceiros do Carmo. Assim, concentrava-se em poucos personagens uma intensa expressividade, de modo que as dores de Cristo pudessem ser mais agudamente sentidas pelos fiéis, procedimento notado por um autor na iconografia que a Espanha produziu a respeito do tema (MARTINS, 2009, p. 290 - 291).

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

Nos modelos de devoção oferecidos pelos frades mendicantes que atuavam na Colônia aos respectivos irmãos terceiros, os religiosos fizeram largo uso das imagens e práticas ascéticas empregadas no Velho Mundo para a conquista espiritual da população do campo. Quanto à família carmelita, a configuração dos altares das capelas

dos irmãos terceiros muito provavelmente obedeceu a algum padrão delineado pelos frades, considerando que há uma grande homogeneidade de motivos presentes na maioria dos tempos daqueles irmãos na Colônia ou no Reino. As capelas das filiais da ordem carmelita converteram-se em um palco privilegiado para a encenação das imagens da Paixão de Cristo. Com poucas variações, a composição dos seis altares e do altar-mor alocados na capela dos terceiros carmelitas do Rio de Janeiro reproduz-se em outros templos dos irmãos fundados em diferentes regiões. Os altares laterais dispostos ao longo da capela eram em número seis, três no lado da Epístola e três no lado Evangelho, onde se contemplava Jesus no Horto, na prisão, atado à coluna, representado no sudário, o Senhor da Cana Verde e o dos Passos. Em outro plano, em lugar de destaque na capela-mor, simbolizando o lugar central ocupado por esta imagem na economia da redenção cristã, encontrava-se a efígie do Senhor Crucificado. Tendo sido inaugurado em 1770, apenas dez anos depois seria colocado no templo dos terceiros carmelitas fluminenses o último passo da Paixão, isto é, a imagem do Senhor crucificado exposta no altar-mor, cujo risco foi executado pelo mestre Valentim da Fonseca (MARTINS, 2009, p. 289 - 290).

São essas imagens do drama da Paixão de Cristo que vieram da Europa como um padrão a ser seguido, faziam parte das práticas religiosas como as procissões, inseriam-se nos retábulos ou demais cômodos das igrejas e se repetem, com algumas variações, na Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, antiga Vila Rica. De acordo com Campos (1993), a religiosidade fundamentada no martírio e redenção de Jesus Cristo gerou na região das Minas Gerais um acervo artístico de qualidades e quantidades tocantes, tanto em obras eruditas quanto em outras populares, destacando-se a inflação de imagens da Paixão devido à religiosidade popular da época barroca.

Por sua vez, na capela dos terceiros do Carmo paulista constavam também os motivos presentes em cinco altares laterais dos irmãos fluminenses, havendo uma única modificação: ao invés da representação do sudário, figurava num dos altares do corpo da nave uma imagem de Jesus coroadado de espinhos. O altar deste último templo onde era exibido o *Ecce Homo* identifica-se quanto à temática ao do Senhor da Cana Verde, encontrado na capela dos terceiros do Rio de Janeiro, como esclarece genericamente um autor: “unida a esta imagem da flagelação está a do *Ecce Homo*, que é sua consequência passional e formal. Com todas as torturas, sangrando [...] com um cetro de cana entre as mãos [...] assim é representado Jesus às vociferações dos homens” (MARTINS, 2009, p. 289).

Em relação aos templos dos terceiros carmelitas no litoral e em Minas Gerais, notadamente Vila Rica, sobre as imagens da Paixão de Cristo, o autor cita:

No templo dos terceiros carmelitas da vila do Recife os respectivos altares laterais distinguiam-se em apenas um ponto face aos já mencionados, figurando a imagem do Senhor da Pedra Fria no lugar daquela do sudário ou da coroa de espinhos. No templo dos mesmos terceiros fundado em Vila Rica repetiam-se as imagens do senhor no Horto, na coluna e com a cruz às costas; a representação do *Ecce Homo*, por sua vez, era feita em altar distinto daquele dedicado ao Senhor da Cana Verde, figurando também nos altares laterais uma imagem de Jesus flagelado. Mesmo tendo sido destruída por um incêndio, em 1788, a sede dos terceiros carmelitas na Bahia abrigava imagens igualmente dedicadas ao drama do senhor no Calvário, tendo sido salvo da tragédia o grupo denominado “da Paixão”, constituído pelas figuras de Maria, João Evangelista e Maria Madalena. Reconstruídas anos mais tarde, as capelas laterais do templo passaram a abrigar “imagens de Cristo representando seis passagens da Paixão”, o que obviamente alude ao modelo observado nas igrejas anteriores (MARTINS, 2009, p. 289 - 290).

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

Tendo em vista os aspectos analisados anteriormente, e como ponto de partida as reproduções iconográficas e suas interpretações iconológicas das esculturas de Jesus Cristo do Carmo de Ouro Preto coabitando os retábulos, questionamos como a imagem do filho de Deus foi representada, vista, lida e assimilada, e como fazia parte da vida cotidiana daquela comunidade terceira carmelita dos setecentos. Procuramos, dessa forma, refletir sobre o poder das imagens.

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

Apesar de o rococó estar relacionado com a época das luzes, Oliveira (2003) ressalta que a excepcional maleabilidade desse estilo, libertário por excelência, não

foi portador de teorias ou doutrinas ortodoxas, era apto a absorver as influências do barroco religioso e aspectos variados de escolas regionais diferentes entre si. O rococó religioso, como o barroco, sob grande influência do teatro, refletiu nas esculturas devocionais, na gesticulação dos santos e outros personagens sacros. Todavia, ainda se mantinha a propaganda pedagogia visual da Contra-Reforma a figurar os programas iconográficos.

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).

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

### **2.1. O Programa Iconográfico dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto: uma Leitura Iconográfica e Iconológica**

Como já foi tratado no primeiro capítulo, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto é a única da cidade que apresenta as tarjas de seus retábulos laterais e do consistório 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.

O programa iconográfico presente nos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório dessa Ordem Terceira, corresponde às seguintes etapas da vida de Jesus Cristo durante a sua Paixão: Cristo no Horto; Cristo da Prisão; Cristo da Flagelação; Cristo Coroado de Espinhos; Cristo *Ecce Homo*; Senhor dos Passos e Cristo Crucificado.

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

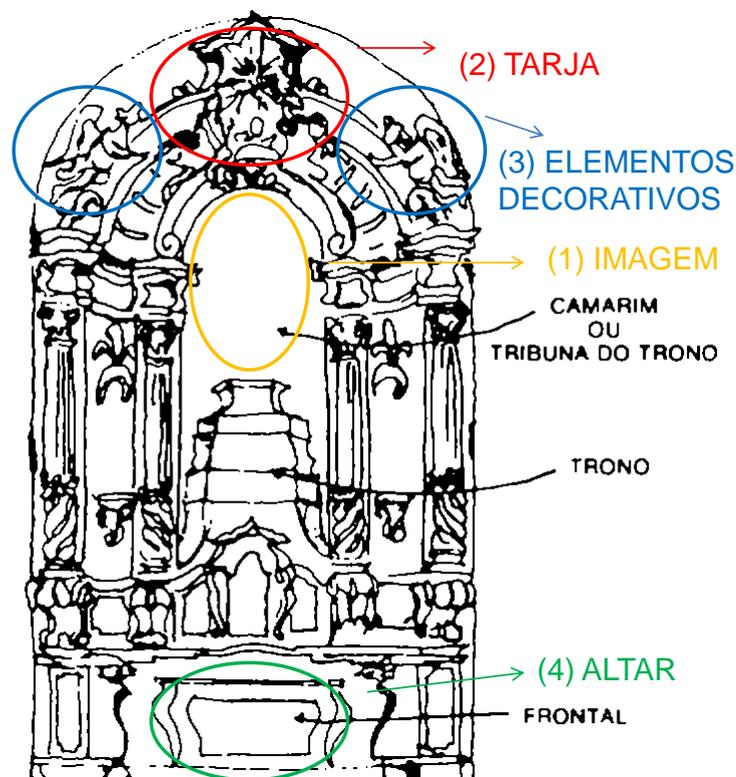


Figura 4: Esquema da leitura da interação entre imagem-retábulo  
Retábulo 3ª fase em Minas (Estilo Rococó)  
Cf. ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1997, p. 173 – Adaptado pela Autora

A análise das esculturas de Jesus Cristo e retábulos foi empreendida de forma cronológica dos acontecimentos narrados na Bíblia Sagrada e também na ordem que se apresentam no templo. Iniciou-se pelo primeiro retábulo do lado da epístola até o último ao lado do evangelho e finalizando no retábulo localizado no consistório<sup>15</sup>.

### 2.1.1. Cristo no Horto das Oliveiras ou Getsemani

A imagem presente no camarim desse primeiro retábulo em análise é a do Cristo no Horto. Essa iconografia corresponde à passagem que conta o momento em que Jesus e os apóstolos deixam o Cenáculo e se dirigem ao Monte ou Horto das Oliveiras, estes vão a uma propriedade chamada Getsemani. A descrição mais comovente sobre a agonia de Jesus no Jardim do Getsemani encontra-se no Evangelho de Lucas (22: 39 - 44) <sup>16</sup>:

**Jesus obedece ao pai** – Jesus saiu e, como de costume, foi para o Monte das Oliveiras. Os discípulos o acompanharam. Chegando ao lugar, Jesus disse para eles: “rezem para não caírem na tentação.” Então, afastou-se uns trinta metros e, de joelhos, começou a rezar: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice. Contudo, não se faça a minha vontade, mas a tua!” Apareceu-lhe um anjo do céu, que o confortava. Tomando de angústia, Jesus rezava com mais insistência. Seu suor se tornou como gotas de sangue, que caíam no chão.

No exemplar do Cristo no Horto das Oliveiras da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto há a figura de Jesus Cristo e o anjo. A imagem de Cristo é em tamanho natural, está de joelhos com uma cabeleira natural e uma auréola na cabeça. A auréola é a materialização da áurea e indica os seres sagrados. A imagem está vestida por uma túnica púrpura cingida por uma corda marrom, a cor púrpura ou violeta é a cor da temperança e representa o equilíbrio entre terra e céu, haja vista que é a cor da Paixão<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Cf. Esquema retábulos da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto do 1º capítulo dessa dissertação de mestrado.

<sup>16</sup> Essa passagem está presente nos seguintes Evangelhos: Mt. 26: 36 - 42; Mc. 14: 32 - 36; Jo 18.

<sup>17</sup> Sobre a simbologia do significado da auréola e da cor púrpura ver: CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 100 e 960.



Foto 7: Retábulo Cristo no Horto  
Lia Sipaúba 03/04/2013

A figura de Jesus Cristo não está suando sangue e nem exibe no semblante expressão de agonia, como o narrado pelo Evangelho de Lucas. No entanto, tem os olhos, especialmente o olho esquerdo, voltados para o anjo presente na cena. Isso ocorre porque todas as imagens possuem a mesma máscara de chumbo, ou seja, foi utilizado o mesmo molde para a fatura delas. Desse modo, todas apresentam uma única feição, o que muda são os trajes e acessórios, a técnica construtiva e a posição de cada imagem. Esses elementos foram analisados no terceiro capítulo dessa dissertação.



Foto 8: Cristo no Horto – detalhe rosto  
Lia Sipaúba 03/04/2013

Segundo a iconografia, os anjos são seres espirituais que cumprem a função de mensageiros celestes e suas representações deveriam ser feitas à expressão da alma cristã. O anjo presente nesta cena também é conhecido por Anjo da Amargura e ostenta o Cálice de mesmo nome, o qual simboliza a paixão e morte de Cristo na cruz. O Anjo da Amargura da Igreja do Carmo veste túnica branca, cor da teofania<sup>18</sup>, olha para Jesus e segura o cálice na mão direita.



Foto 9: Detalhe Anjo e Cálice  
Lia Sipaúba 03/04/2013

<sup>18</sup> É cor da manifestação de Deus. Cf: CHEVALIER;GHEERBRANT, 2009, p. 275.

As pesquisas de Schenone (1998) sobre a iconografia de Jesus Cristo no Ciclo da Paixão tratam da representação dessa cena durante o período colonial em diferentes regiões da América do Sul, onde cita a passagem de Lucas como referência, e a presença do anjo e do cálice.

Jesus rogaba al padre pidiendo *humildemente, angustiosamente, la limosna de un poco de compasión* y es el momento de la aparición del Angel (citado por Lucas) que lo confortaba. Esa figura angélica, unida a la imploración del Señor: *Padre, si quieres, aparta de mi esta copa...* se transformo en una metáfora, como dice Réau, pues la copa tiene forma de cáliz, que en ocasiones remata una crucecita. En otras se há aumentado considerablemente el tamaño de la cruz, hasta el punto de que necesita de ayudantes celestiales para sostenerla. También pueden aparecer dos y cada uno de ellos sostiene o el cáliz o la cruz (SCHENONE, 1998, p. 186).

De acordo com o autor, o cálice se transformou numa metáfora, às vezes ele é substituído por uma cruz e representa a passagem da Páscoa ou a Última Ceia. A antiga Páscoa foi transformada em Ceia do Senhor, quando Jesus Cristo se reúne com seus apóstolos para comemorarem juntos a Ceia Pascal. Assim, o cálice de vinho simboliza a morte de Jesus Cristo, em que Ele considera a si mesmo o Cordeiro Pascal, oferecido em sacrifício para a libertação do povo cristão.

Na escultura devocional brasileira, a imagem de Jesus no Horto das Oliveiras é geralmente retratada de joelhos, vestindo túnica e manto, com os braços abertos em atitude de oração e tristeza. Jesus em agonia está suando sangue, podendo incluir um anjo alado trazendo um cálice nas mãos (CUNHA, 1993).

Essa cena pode ser observada na emblemática representação de Jesus no Horto de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Esse mestre, juntamente com sua oficina, realizou uma obra magistral dos Passos da Paixão de Cristo no Santuário de Bom Jesus dos Matozinhos em Congonhas do Campo, Minas Gerais. Empreendida durante os anos de 1791/1812, segundo documentação pesquisada por Oliveira (2002).



Figura 5: Cristo no Horto das Oliveiras e Anjo da Amargura  
 Aleijadinho, Terceira fase (1791/1812)  
 Escultura em Madeira Policromada (e dourada – Anjo)  
 142X123X82 cm (Cristo)  
 170X200X50 cm (Anjo)  
 Passo do Horto, Congonhas, Minas Gerais  
 Cf. OLIVEIRA, 2005, p. 147 e 148

A tarja no coroamento desse mesmo retábulo, bem como as outras tarjas constantes nos demais retábulos colaterais e do consistório, transcrevem em latim a passagem bíblica que cada imagem de Jesus Cristo representa. No caso, o seguinte excerto: “*Angelus de coelo confortans eum*”, traduzida por: “Apareceu-lhe um anjo do céu, que o confortava”, mencionado na citação do Evangelho de Lucas acima. Essa inscrição no latim erudito seria da seguinte maneira: [*Apparuit autem illi] angelus de coelo, confortans eum*. Traduzido por: [Apareceu-lhe porém] um anjo [vindo] do céu confortando-o [= que o confortava]<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> A reformulação para o latim erudito de todas as tarjas e a tradução das mesmas foi feita pelo Padre Elias Leoni.



Foto 10: Tarja Cristo no Horto  
Lia Sipaúba 03/04/2013

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

A importância das inscrições em latim numa sociedade de iletrados seria uma superioridade intelectual ao gerar o fascínio desses escritos a toda aquela comunidade. As interpretações variavam de acordo com a leitura de cada pessoa, estabelecendo trocas culturais. Como foi observado anteriormente, as frases das tarjas estão mais próximas de um latim “popular”, aquele mais chegado da educação dos leigos letrados.

As tarjas em questão são cercadas por duas figuras infantis. Estas figuras são conhecidas pela denominação italiana *putti* (plural) ou *putto* (singular), as quais são crianças que se diferenciam dos anjos por não possuírem asas. Foi um elemento ornamental recorrente na decoração rococó. Segundo Germain Bazin, os *putti* representavam o signo de um conceito ou ideia, em que tinham a missão de serem portadores de um símbolo. Seguram os atributos dos santos que apresentam, simbolizando todas as virtudes, assim como os elementos ou as partes do mundo.

*Donatello* dará uma nova vida a essa criança fremente, que tomará emprestado dos cortejos dionisíacos. Fará dela o símbolo da energia vital. A partir dele, essa criança vai prosperar na escola italiana; será chamada de *putto*. O *putto* começará a pulular nos cenários rococó da Europa central. [...] Mas muitas vezes o *putto*, que os alemães chamam de *Kindlein* ou, de uma maneira mais breve, de *Kindl* (pequena criança), não é um anjo mas, como antigamente em Pompéia, é apenas um signo de algum conceito, de alguma ação. Uma de suas missões é segurar os atributos dos santos, de uma maneira, aliás, sempre espirituosa, inesperada e divertida [...]. Geralmente simbolizam a alegria, mas às vezes também a dor, quando estão associados a alguma cena trágica, sobretudo à Paixão. [...] Na igreja de peregrinação de Birnau, Joseph Anton Feuchtmayer, de cada lado das molduras contendo uma das estações do caminho da cruz, pendurou anjinhos segurando instrumentos da Paixão (BAZIN, 1997, p. 92).

No retábulo consagrado ao Cristo no Horto, o *putto* da esquerda segura um cálice, atributo correspondente a essa cena, já o outro, do lado direito, perdeu o seu apanágio. O atributo do cálice, mencionado anteriormente, está relacionado à metáfora do sacrifício de Jesus Cristo para a salvação dos homens. Os *putti* presentes no coroamento de alguns dos retábulos da nave seguram os atributos que retratam e simbolizam Paixão de Cristo. Além das tarjas, estes são mais uma maneira de demonstrar como esses retábulos foram planejados e dedicados às esculturas dos Cristos.



Foto 11: *Putti* Cristo no Horto  
Lia Sipaúba 03/04/2013

Apesar de formalmente os retábulos serem do estilo rococó, possuem uma simbologia barroca, utilizando-se de engenhosidades como a metáfora e a alegoria,

a qual é uma técnica artística de dar forma a um pensamento de uma matéria por meio de imagens. Tal artifício explica-se pelo didatismo das ordens terceiras que, dirigidas aos leigos, tinham a preocupação de apresentar em seus altares e retábulos modelos de espiritualidade importados das ordens primeiras.

No frontal do altar consagrado ao Cristo no Horto está a escultura do Cristo ou Senhor Morto. A morte do Senhor é o momento posterior à crucificação, em que o corpo de Jesus foi envolvido em faixas de linho, ungido com aromas e deposto num túmulo cavado na rocha. José de Arimatéia, juntamente com Nicodemos, retiraram o corpo de Cristo da Cruz. O sepultamento de Jesus é narrado pelos evangelistas<sup>20</sup>.

**O sepultamento de Jesus** – José de Arimatéia era discípulo de Jesus, mas às escondidas, porque ele tinha medo das autoridades dos judeus. Depois disso, ele foi pedir a Pilatos para retirar o corpo de Jesus. Pilatos deu a autorização. Então ele foi e retirou o corpo de Jesus. Nicodemos também foi. Nicodemos era aquele que antes tinha ido de noite encontrara-se com Jesus. Levou mais de trinta quilos de uma mistura de mirra e resina perfumada. Então eles pegaram o corpo de Jesus e o enrolaram com panos de linho junto com perfumes, do jeito que os judeus costumavam sepultar (Jo 19: 38 - 40).

De acordo com os estudos de Cunha (1993), essa iconografia corresponde ao Jesus Cristo descendido da cruz, morto, a caminho do sepulcro. Na imaginária devocional geralmente são esculturas de tamanho natural, de cabeleira natural, a cabeça fica levemente inclinada, os braços estão rente ao corpo, as mãos e pés apresentam os estigmas da crucificação.

Esse tipo de escultura se caracteriza por ser anatomizada e apresenta articulações em especial na área dos ombros, possibilitando a mudança de iconografia. Além de retratar o Senhor Morto, o qual saía em esquife na procissão do Enterro, era utilizada para representar a cena da Crucificação. A razão da variação de iconografia é a mudança de posição dos braços. Na primeira, o Cristo apresenta os braços suspensos e presos à cruz, sendo o Cristo Crucificado; e, na segunda, Cristo têm os braços junto ao corpo e está deitado, tornando-se o Senhor Morto.

A imagem do Senhor Morto do Carmo de Ouro Preto apresenta perizônio branco e tem os flagelos da crucificação pelo corpo. Há articulação nos ombros para

---

<sup>20</sup> Consultar: Mt 27: 57 - 60; Mc 15: 42 - 46; Lc 23: 50 - 53.

a mudança da iconografia. O olho esquerdo está semiaberto e o direito fechado, tem cabeleira natural que cae aos ombros. O pé direito está sobreposto ao esquerdo. Está coberto por um lençol branco e deita a cabeça sobre um travesseiro da mesma cor branca.



Foto 12: Frontal do Altar Cristo no Horto  
Cristo Morto  
Lia Sipaúba 06/04/2013



Foto 13: Cristo Morto – braços rente ao corpo e abertos  
Lia Sipaúba 06/04/2013

Logo, esse tipo de imagem saía na procissão do Enterro, pois este cortejo fazia parte das celebrações do calendário festivo dos carmelitas de Vila Rica durante a Semana Santa, ao lado da procissão do Triunfo<sup>21</sup>. A procissão do Enterro acontecia na Sexta-Feira da Paixão e encenava o episódio final da Via Sacra. Foi motivo de 30 anos de conflito, durante o século XVIII, entre os terceiros carmelitas e os franciscanos na disputa por local mais honorífico nessas festividades (TRINDADE, 1951).

Segundo Campos (2003), o Estatuto do Carmo de Vila Rica de 1755 orienta minuciosamente sobre a realização dos festejos da Adoração da Cruz com a procissão do Enterro na Sexta-Feira da Paixão. De acordo com a autora, nos séculos XVIII e XIX, a Ordem Carmelita realizou com exclusividade para os irmãos tais cerimônias.

A procissão do Enterro dos carmelitas ouropretanos geralmente introduzia dois coros próximos ao esquife do Senhor Morto, anjos e figuras à trágica representando os profetas e o centurião. Ela deveria seguir a mesma forma e ordenação consagrada pelo costume, os irmãos deveriam conservar o silêncio e a compostura. Atrás deles iria

“o Esquife com a Sagrada Imagem do senhor Morto, o qual carregarão os Irmãos Terceiros sacerdotes muzicos que cantam os hús, os quaes hirão revestidos com alvas, e amitos, que lhe cobrião, e não havendo sacerdotes Irmãos, carregarão os Irmãos que a Meza determinar (parágrafo 5).

O Esquife, hirá de baixo do Páleo, cujas varas levarão os Irmãos que tiverem servido na Meza, nos mayores lugares della e serão homens de boa qualidade; e atrás do esquife, seguirá o Andor da Virgem Maria Senhora Nossa em sua Soledade ao pé da cruz, com o Santo Sudário nas mãos, o qual Andor carregarão os Irmãos Terceiros, que tiveram servido na Mesa e diante deste Andor, hirá a Meza, com o Redo. Pe. Comissário, imediato a esta diante do Paleo, hirão os officiaes que tiverem servido na Meza no anno antecedente (parágrafo 6).

Levará esta Procissão, os Anjos que forem precisos, vestidos correspondentes ao acto: Levará esta Procissão a muzica que for precisa. Ordenamos que os Irmãos Terceiros sacerdotes profeços, em todas as Procissoenz, e áctos da Ordem, serão obrigados a hirem com os seus hábitos, e occuparêm o lugar immediato aos Irmãos que servirão na Meza antecedente. E os mais Irmãos seguiram em todas as Procissoenz, e actos da ordem, com a preferêcia, conforme suas antiguidades nas proffiçoens...” (parágrafo 7) (CAMPOS, 2003, p. 102 - 103).

---

<sup>21</sup> Sobre a procissão do Triunfo, consultar o primeiro capítulo.

Todavía, no século XX, a Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto deixa de realizar essas celebrações e procissões de grande pompa, ficando somente com a festa da Padroeira. Desse modo, a escultura do Senhor Morto teve dupla função no culto religioso, a de imagem altar/retabular e processional.

A representação do cadáver de Cristo foi um assunto artístico da história da arte voltado para o pensamento sobre a morte. Está relacionado principalmente ao *Ars Moriendi* um tema recorrente do século XV, vinculado ao preceito cristão e medieval da arte de morrer bem. Também está associado ao tema do *vanitas* ou vaidade da vida, dos desenganos da vida humana. Estes expressam a relação conflituosa do homem com a morte. Morrer era despertar, descobrir o véu de sombras e sonhos, que envolvia a vida, era finalmente lembrar que a natureza humana não é mais do que pó de terra, como está escrito nas Escrituras<sup>22</sup>.

Ahora podemos explicarnos el éxito del *Ars Moriendi*. El texto patético, y los grabados terroríficos removían hasta el fondo las almas continuamente trabajadas por el pensamiento de la muerte. En otros tiempos la obra entraría a formar parte del arte monumental, y sus capítulos serían esculpidos en las portadas de las catedrales. En el siglo XV, la imprenta se apodero de Ella. Multiplicada en millares de ejemplares, tocaba más almas que estuviera grabada en la fachada de las Iglesias...

Por eso la imagen de la muerte está em todas partes a fines de la Edad Media. No solamente la hallamos en los cementerios; salta a los ojos em todas las Iglesias. El fiel que vuelve las páginas de su libro de Horas se encuentra siempre con ella. Al regresar a su casa, vuelve a hallarla: ya sea un cráneo esculpido en la campana de la chimera, ya una página del *Ars Moriendi* clavada en la pared. Y durante la noche, a la hora en que uno duerme y olvida, el hombre medieval se dipierta sobresaltado por el velador que salmodia entre tiniemblas: *Despertad, hombres dormidos, y rogad por los difuntos* (MÂLE, 1952, p. 140).

Desde a idade Média, o morrer bem, ou a boa morte, foi umas das principais formas didáticas e das mais belas imagens religiosas das igrejas cristãs. O cadáver de Cristo está associado ao imaginário barroco de que o mundo é presa da morte, pois “principalmente, sobre a dualidade amor/morte, ensinado sempre que, do ponto de vista da morte, a vida é produção do cadáver” como escreveu Walter Benjamin (2011, p. 202).

---

<sup>22</sup> Cf. Eclesiastes, 2: 24 - 26.

Os homens dos setecentos e oitocentos, da região das Gerais, ao entrarem numa irmandade ou ordem terceira significava *status*, compromissos e responsabilidades, além de, sobretudo, a morte consolada pelos sacramentos e pelos irmãos, a boa morte. Havia uma grande preocupação com a morte individual, as irmandades leigas tiveram preferência de temas da vida de santos e visões celestiais, excetuando-se a imagem de Cristo morto, voltada para o sentimento doloroso e penitencial. São abundantes em Minas Gerais imagens do Senhor Morto, do Bonfim, e algumas do Senhor Ressuscitado; pois, a mensagem transmitida é a de Jesus, o morto exemplar, que ressuscita de forma gloriosa (CAMPOS, 2007). Assim, fazer parte de uma ordem terceira, como a do Carmo, era naquela época viver em comunidade e ter a possibilidade de repousar em paz (NEVES, 2011).

### **2.1.2. Cristo da Prisão**

A invocação do Cristo da Prisão, localizada no camarim do retábulo central do lado da epístola, corresponde ao momento em que Jesus Cristo é preso, amarrado, e se entrega para cumprir o destino.

Jesus foi julgado pelo Sinédrio, tribunal supremo de Jerusalém, composto por membros das famílias mais influentes. O Sinédrio dispunha de poderes civis e religiosos na Judéia, porém, sobre o tribunal romano não podia infligir a pena de morte. Dessa maneira, Jesus passou por um processo religioso, ou seja, o pleito judaico, ante ao sumo sacerdote; e por um processo político, o romano, diante do governador Pilatos.

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

Na casa de Anás, Jesus foi esbofetado pelos soldados por pregar sua crença, o interrogatório não era oficial, queria averiguar em que consistia a doutrina religiosa de Jesus e seus seguidores. Somente São João trata detalhadamente da bofetada dada em Jesus pelo guarda de Anás (Jo 18: 19 - 24)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Sobre essa cena verificar também: Mt 27: 2; Mc 15: 1; Lc 23: 1.

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

O Cristo da Prisão na Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, a figura de Jesus está trajando a túnica púrpura, apresenta a auréola na cabeça, tem o pescoço e as mãos atadas por cordas e está em pé, conforme o narrado pela passagem bíblica acima.



Foto 14: Retábulo Cristo da Prisão  
Lia Sipaúba 02/04/2013

Segundo Schenone (1998), em certas representações mais antigas e algumas atuais e populares eram feitas 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. No Brasil, não encontramos nenhum relato sobre esse tipo iconográfico.

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 em 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).

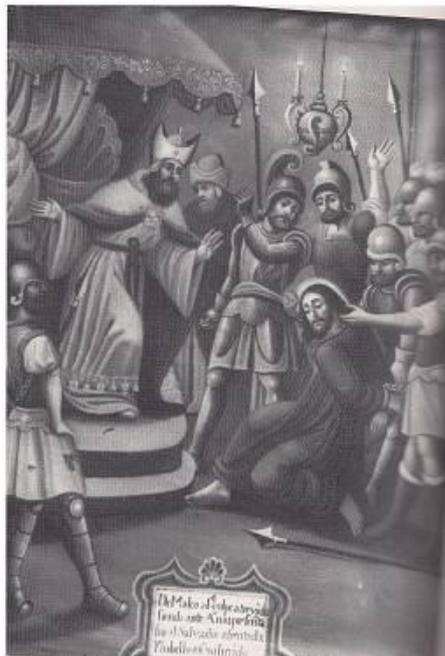


Figura 6: Jesus na Casa de Anás  
Igreja do Pilar, Lima, Perú  
Cf. SCHENONE, 1998, p. 200

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. Isso demonstra que essa imagem segue fielmente a iconografia do momento da prisão de Jesus contada pelos evangelistas.



Foto 15: Cristo da Prisão  
 Detalhe machucado bochecha esquerda  
 Lia Sipaúba 02/04/2013

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

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 versiones hispanoamericanas del siglo XVII que hay en el convento de Santo Domingo en el Cuzco, lienzo realizado por Juan Espinosa de los Monteros; en las Mónicas de Sucre, pintado por Ambrosio de Villarroel; y en el lienzo anônimo de san Agustín de

Bogotá, restaurado recientemente. Tanto el grabado como las piezas citadas responden al mismo esquema compositivo. En el centro de una amplia sala aparece Cristo como reo, junto al secretario que desarrolla el protocolo; a los extremos, en sendos tronos, están Pilatos y Caifás, y en derredor los miembros del Sanedrín, hasta unos treinta personajes, cada uno de ellos con una tableta en la que está inscrito el parecer emitido en el juicio por El; en la vestimenta de los jueces se entremezclan las modas romana y turca (SEBASTIÁN, 1990, p. 137-138).

A tarja desse retábulo traz a inscrição: “*Ligaverunt eum*” traduzida do latim para o português como: “ataram-no”. Ela 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 que de fato corresponde ao Jesus Preso, como escreve a tarja que compõe esse retábulo. Haja vista que a tarja serve para identificar o santo cujo retábulo foi consagrado e segue integralmente o texto da principal fonte iconográfica cristã: a Bíblia.



Foto 16: 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 Cristo *Ecce Homo*, do qual trataremos em sequência, não possuem os *putti* ao lado das tarjas e segurando os atributos que correspondem ao santo de devoção. No entanto, cada um contém no frontal do altar um baixo-relevo com um personagem do Antigo Testamento. O presente retábulo exhibe uma das passagens do Livro de Jeremias.



Foto 17: Frontal do Altar Cristo da Prisão  
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 talhada em latim é: “*coerum eum miserunt in carcerem*” (Jeremias, cap. 37, v. 14). Traduzida por: “Mutilado, enviaram-no para o cárcere”; correspondendo a seguinte passagem bíblica: “Jeremias respondeu: ‘É mentira! Claro que não estou passando para o lado dos caldeus!’ Jerias, porém, não acreditou e prendeu Jeremias, levando-o em seguida às autoridades. As autoridades ficaram indignadas com Jeremias. Depois de torturá-lo, o prenderam na casa do escrivão Jônatas, que eles tinham transformado em cadeia” (Jr 37: 15).

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



Foto 18: Detalhe baixo-relevo Cristo da Prisão  
Lia Sipaúba 02/04/2013

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

El Antiguo 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 Antiguo 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 Antiguo Testamento nos hace ver a la claridad incierta de la luna y las estrellas. En el Antiguo 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 Antiguo Testamento carece de sentido sino se le relaciona con el nuevo (MÂLE, 1952, p. 61).

Segundo essa teoria, Deus fez os Patriarcas e Profetas anunciadores e mensageiros de seu Filho, falavam do Salvador. O Antigo Testamento está escondido no Novo e este se revela no Antigo: “Una doctrina tan popular no podía quedar sorterrada en las fojas de los manuscritos. Desde el siglo XII al XV inspiro un prodigioso número de obras de arte: pinturas murales y retablos, vitrales, altares portátiles o ambones en esmalte burilado” (RÉAU, 1956, p. 20).

Esses temas retirados do Antigo e do Novo Testamento, conforme certas regras, tinham um caráter demonstrativo. Apesar de seu valor artístico, tais temas eram uma demonstração com valor simbólico, em que o valor didático predomina sobre o valor estético. De acordo com Réau (1956), o perpétuo paralelismo entre as cenas do Antigo e do Novo Testamento é a chave da arte clerical da Idade Média, sob grande influência do simbolismo escolástico. Essa forma de representar é denominada de alegoria dos teólogos ou hermenêutica.

Todas las scenas del Antigo Testamento están interpretadas sistemáticamente como *prefiguras* del Nuevo. En el lenguaje de los teólogos, estas prefiguras llevan el nombre de *tipos* y corresponden a otros tantos *anti-tipos*, de los que son cumplimiento. De ahí procede el término *silogismo tipológico* con el que se designa tal paralelismo de los dos Testamentos. En el fondo, el simbolismo comprendido de esta manera no es otra cosa que un procedimiento apologético. Sólo que, al igual de todos los razonamientos de la filosofía escolástica, esta concordância del Antigo y del Nuevo testamento (*Concordia Veteris et Novi Testamenti*) resulta puramente formal. El espíritu escolástico, antípoda del científico, no se preocupa por establecer relaciones de causa e efecto entre los fenómenos; se limita a rebuscar analogias, correspondências misteriosas entre los hechos más disímiles y menso comparables entre si. Los acontecimientos narrados en el Antigo Testamento determinan los del Nuevo, pero para los teólogos, los *anuncian* del mismo modo que la profecias y, al anunciarlos, los demuestran y los justifican (RÉAU, 1956, p. 19).

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 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.

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

O 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).

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

### 2.1.3. Cristo da Flagelação ou Senhor da Coluna

Essa iconografia é recorrente na escultura religiosa cristã, é o momento em que Jesus Cristo é despido e açoitado por algozes. É denominada de Cristo da Flagelação ou Senhor da Coluna, em que Jesus flagelado tem as mãos atadas por cordas caídas sobre o ventre ou uma coluna. Tal passagem é narrada pelos quatro Evangelistas<sup>24</sup>, mas somente o Evangelho de Mateus se estende sobre este fato. Para ter certeza de que Jesus seria condenado à morte foi necessário conduzir também o julgamento perante o governador romano, Pilatos. De tal modo, diante Pilatos Jesus é flagelado, condenado à morte e entregue aos soldados.

Pilatos perguntou: “E o que eu vou fazer com Jesus, que chamam de Messias?” Todos gritaram: “Seja crucificado!” Pilatos viu que nada conseguia, e que poderia haver uma revolta. Então mandou trazer água, lavou as mãos diante da multidão, e disse: “Eu não sou responsável pelo sangue desse homem. É um problema de vocês.”

<sup>24</sup> Consultar: Mc 15: 12 - 15; Lc 23: 22 - 25; Jo 19: 1.

O povo todo respondeu: “Que o sangue dele caia sobre nós e sobre nossos filhos.” Então Pilatos soltou Barrabás, mandou flagelar Jesus, e o entregou para ser crucificado (Mt 27: 22 - 26).

Na escultura presente no retábulo lateral da Igreja do Carmo de Ouro Preto, Jesus Cristo está vestindo o perizônio branco entalhado, tem a auréola na cabeça e usa cabeleira natural. Apresenta os sinais da flagelação, os braços estão cruzados e atados por uma corda, presa a uma argola de ferro fixada a uma coluna baixa à esquerda de Cristo.



Foto 19: Retábulo Cristo da Flagelação  
Lia Sipaúba 01/04/2013

A coluna é o principal atributo que identifica essa representação de Jesus. De acordo com a iconografia cristã, eram venerados dois tipos de coluna: uma alta e uma baixa. A primeira alta e delgada ficava em Jerusalém e a segunda baixa e abalastrada em Roma.

La Flagelación había sido representada hasta el siglo XVI con la figura de Cristo atado a una columna elevada que Le servía de apoyo. Este tipo de columna cambia en el Barroco. Cristo se halla ligado a una columna baja de forma de cono truncado, en la que exacerba el sufrimiento físico del Señor. El origen de esta columna hay que verlo en la iglesia de Santa Práxedes, en Roma, que se cree

la auténtica en que fuera martirizado Cristo (GONZÁLEZ, 1959, p. 29).

Segundo Mâle (1952), as cenas da Paixão do século XVII relacionadas à flagelação de Cristo são mais comovedoras que as do século XV. Já que, antes, Jesus estava atado a uma coluna alta que o mantinha ereto aos golpes; séculos depois, ele é retratado com as mãos atadas por uma argola em uma coluna baixa, sem ponto de apoio e curvado aos castigos.



Foto 20: Detalhe do Cristo da Flagelação preso a coluna baixa  
Lia Sipaúba 01/04/2013

De acordo com Schenone (1998), a flagelação poderia constituir uma sanção por si mesma e também uma variação da pena capital, visto que o castigo deveria ser cumprido até o réu morrer. O sentenciado era despido e atado pelas mãos, apresentando as costas para receber o castigo, que também poderia se estender a outras partes do corpo. O instrumento de tortura variava, posto que o réu após a flagelação parecia um monstro horrendo e repugnante, com carnes e ossos à mostra. No barroco, as feridas e hematomas simulados em imagens martirizadas tinham uma função teatral e pedagógica, isso se difundiu por toda colônia americana.

El tipo de los Cristos coloniales no es bello; poço o nada queda de la belleza corporal concebida a la manera de los artistas clásicos. Si a ello se suman las pelucas postizas, las sogas doradas, las “enaguas” con encajes o de terciopelo violeta, las “potencias” de plata, la sangre em relieve que chorrea – como el de las carmelitas de Sucre (Bolivia) – del cuerpo terriblemente lacerado y de cuyas heridas caen gotas

de sangre hechas con pequeñas bolitas de plomo pintadas de rojo, pendientes de un hilo de seda del mismo color. Si tenemos en cuenta las costillas visibles, de hueso; las rodillas abiertas que dejan ver las rótulas, hechas con vitrios convexos pintados de rojo; los lábios abiertos y en relieve de las heridas; los corazones que se mueven, palpitantes, en el hueco del costado, el resultado serán imágenes muy alejadas de los preceptos de pachero y de las trabajadas por los grandes artistas hispanos (SCHENONE, 1998,p. 222).



Figura 7: Cristo da Flagelação  
Monastério Carmelita, Sucre, Bolívia  
Cf. SCHENONE, 1998, p.219

As representações iconográficas dessa invocação durante o século XVII e XVIII, como disse Mâle (1952), são mais dramáticas e tocantes, em que Cristo apresenta o corpo todo ensanguentado. A imagem do Jesus flagelado do Carmo de Ouro Preto apresenta as feridas e hematomas em algumas partes do corpo.

Na Época Moderna, a morte e o martírio foram experiências redentoras. No caso da região das Minas dos setecentos e oitocentos, as cenas de martírio não foram tão abundantes excetuando algumas representações, dentre elas as da Paixão de Cristo (CAMPOS, 2007). O exercício da penitência, em memória do sofrimento de Jesus durante a sua Paixão, foi experiência de purificação da alma. Apesar de tal escultura do Carmo não ser tão chocante, a mensagem transmitida por ela era a de penitência e piedade, sendo a autoflagelação um dos caminhos para o perdão divino e reservar seu lugar no céu.

Na tarja desse mesmo retábulo está escrito nem latim: “*Flagellatum tradit eis*” que se encontra no trecho já mencionado de Mateus: “Então Pilatos soltou Barrabás, mandou flagelar Jesus, e o entregou para ser crucificado”. No latim erudito a passagem e sua tradução seriam: [*Tunc dimisit illis Barabbam, Jesum autem flagellatum tradidit eis [ut crucifigeretur]*]; [Então soltou-lhes Barrabás, mas] entregou-lhes [Jesus] açoitado [para ser crucificado].

Os *putti*, localizados também no coroamento de tal retábulo, carregam os atributos do martírio de Cristo, a palma e a coluna. A primeira, é um ramo ou galho verde, símbolo do martírio, significa o amor a Deus por meio da mortificação da carne. A coluna significa simbolicamente suporte e o eixo que garante a solidez da construção, a qual foi o objeto em que Cristo foi amarrado e açoitado.



Foto 21: Tarja e *Putti* Cristo da Flagelação  
Lia Sipaúba 01/04/2013

Dessa maneira, a mortificação da carne foi uma estratégia para ensinar através das dores do corpo sobre modelos exemplares como Jesus Cristo: “Quando o espírito, como espírito que é, se liberta pela morte, também o corpo vê satisfeitos todos os seus direitos. Porque é óbvio que a alegorização da *phýsis* só pode consumir-se em toda sua energia no cadáver” (BENJAMIN, 2011, p. 235).

O frontal do altar do Cristo Flagelado exhibe apenas elementos decorativos como a rocalha, que foi um tipo de ornamentação característica do estilo artístico rococó.



Foto 22: Frontal do Altar Cristo da Flagelação  
Lia Sipaúba 01/04/2013

A rocalha, ou *rocaille* em francês, se configura como uma espécie de concha estilizada, possuindo o contorno de forma assimétrica (OLIVEIRA, 2008). Esse tema ornamental também se repete na decoração do frontal do altar do Cristo Coroado de Espinhos na sequência.

#### **2.1.4. Cristo Coroado de Espinhos, Senhor da Cana Verde ou Senhor da Pedra Fria**

Esse episódio é conhecido como a coroação de espinhos, em que Jesus foi vestido com todos os sinais de poder: o manto, a coroa e o cetro. Ele foi ridicularizado como rei por Pilatos e seus soldados. Os evangelhos de Marcos e Mateus dão uma versão muito parecida sobre esta passagem, que é contada por todos os evangelistas<sup>25</sup>. É o momento em que Jesus volta novamente ao Pretório e o trajam como um rei burlesco, com um manto vermelho, uma coroa de espinhos e lhe põem na mão direita uma cana para imitar um cetro, há gritos caçoando-o como “Rei dos Judeus”.

**O verdadeiro rei** – Em seguida, os soldados de Pilatos levaram Jesus ao Palácio do governador, e reuniram toda tropa em volta de Jesus. Tiraram a roupa dele e o vestiram com um manto vermelho; depois teceram uma coroa de espinhos, puseram a coroa em sua cabeça, e uma vara em sua mão direita. Então se ajoelharam diante de Jesus e zombaram dele, dizendo; “Salve, rei dos judeus!” (Mt 27: 27- 29).

<sup>25</sup> Consultar: Mc 15: 16 - 18; Lc 23: 11; Jo 19: 2 - 3.

Na imaginária devocional essa iconografia possui diferentes denominações, tais como: Senhor da Cana Verde, Cristo Coroado de Espinhos ou Senhor da Pedra Fria. Geralmente, é uma imagem de Cristo sentado na rocha, com os braços atados por cordas. Tal imagem apresenta o perizônio branco, nos ombros traz o manto vermelho e na cabeça a coroa de espinhos com a qual os guardas de Pilatos lhe coroaram. Na mão tem um caniço, ou cana verde (CUNHA, 1993).

Na escultura de Cristo, presente no camarim do retábulo do Carmo de Ouro Preto, Jesus está sentado sobre uma pedra, as mãos atadas por uma corda dourada, e exhibe as chagas por todo o corpo. Traja o perizônio branco e o manto vermelho, a cana verde está encostada ao fundo do camarim do retábulo, lado direito. Na cabeça não usa a coroa de espinhos, que é usual nesse tipo de representação. Ela, provavelmente, foi perdida ou está guardada<sup>26</sup>.



Foto 23: Retábulo Cristo Coroado de Espinhos  
Lia Sipaúba 05/04/2013

<sup>26</sup> De acordo com o Livro 1º de Inventários das Alfaias da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica de 1754 a ordem possuía “seis coroas de espinhos das imagens”; seriam provavelmente do Cristo Coroado de Espinhos, Cristo *Ecce Homo*, Cristo com a Cruz às Costas e Cristo Crucificado.

A tradição de representação da Paixão de Cristo transplantada para a América do Sul foi enraizada nos escritos medievais e nas práticas populares, unida à mentalidade de cada cultura na produção de temas iconográficos singulares. De acordo com os estudos de Schenone (1998), a invocação do Cristo Coroado de Espinhos teve grande influência nas colônias americanas espanholas e portuguesas a partir das pinturas de Van Dyck.

En la mayor parte de las representaciones el Señor aparece sentado, semidesnudo, cubierto por el manto rojo, mientras los soldados le ajustan la corona de espinas con dos varas cruzadas eviando así ser lastimados por las púas. En los casos en los que se advierte la influencia de ciertas láminas europeas, el soldado o bien se há desajado puesto el guantelete o se protege las manos con su capa. Hay obras en las que Cristo ya sostiene la caña mientras que en obras le es ofrecida, con un gesto burlón, por un verdugo arrodillado, reiterándose en éstas la influencia de la pintura de Van Dyck que, dicho sea, en este punto, fue enorme en toda América (SCHENONE, 1998, 232).



Figura 8: A Coroação de Cristo  
Van Dyck, 1620  
Flandres, Itália<sup>27</sup>

O fato de Jesus Cristo ter sido coroado de espinhos incide uma fundamentação simbólica. A *Legenda Áurea*, de Varazze (2003), foi um livro de

<sup>27</sup> Imagem da Coroação de Cristo de Van Dyck Cf. Disponível em:  
<[http://.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_do\\_Barroco](http://.wikipedia.org/wiki/Pintura_do_Barroco)>. Acesso em 22/04/13.

grande valor moral e pedagógico para a produção medieval da iconografia cristã, cuja menção à Paixão de Cristo faz referência ao significado simbólico desta coroação, com a finalidade de “arrancar” a alma de Jesus:

Terceira ocasião de humilhação, na casa de Pilatos, onde foi achincalhado pelos soldados, que o vestiram com uns trapos cor de púrpura, puseram um caniço em sua mão e uma coroa de espinhos em sua cabeça, dizendo, ajoelhados: “Salve, rei dos judeus”. Dizem que essa coroa de espinhos foi trançada com junco marinho, cuja ponta é dura e penetrante, daí se acreditar que ela fez correr sangue de sua cabeça. Por isso Bernardo<sup>28</sup> afirma: “A divina cabeça foi crivada até o cérebro por uma floresta de espinhos”. Há três opiniões diferentes sobre o lugar que é a sede principal da alma. Para uns é o coração, porque está dito: “É do coração que saem os maus pensamentos”. Para outros o sangue, porque está dito no *Levítico*: “A vida da carne está no sangue”. Para outros ainda é a cabeça, pois está dito: “Ele inclinou a cabeça e rendeu o espírito”<sup>29</sup>. Os judeus parecem ter conhecido essas três opiniões, porque para arrancar a alma Dele do corpo buscaram-na em sua cabeça ao enfiarem espinhos até o cérebro, buscaram-na no sangue ao lhe abrir as veias das mãos e dos pés, buscaram-na no coração ao lhe trespassar o flanco. Contra esses três escárnios, antes de tirar o véu que cobre a cruz na Sexta-feira Santa, fazemos três adorações, dizendo: “*Agíós etc.*”, para honrar três vezes aquele que três vezes foi escarneado por nós (VARAZZE, 2003, p. 324).

A tarja de tal retábulo traz a frase: “*Ave Rex Judeorum*” que tem como fonte os quatro evangelistas quando narram os gritos de escárnio a Jesus: “Salve, rei dos Judeus!”. Em latim erudito a inscrição seria: *Ave, rex Judaeorum*. Os *putti* ladeando a tarja estão com os braços levantados e com as mãos posicionadas como se estivessem segurando algo, no entanto, os mesmos perderam seus atributos, os quais, com certeza, estariam relacionados ao momento da coroação de espinhos.

---

<sup>28</sup> A devoção a Paixão de Cristo desenvolveu-se no período medieval, sobretudo com a figura de São Bernardo. Entretanto foi com São Francisco de Assis que a figura de Jesus se tornou centro de piedade da religião católica. Cf. BORGES, 2009, p. 85.

<sup>29</sup> Citações bíblicas: Mt 15: 19; Lc 17: 11; Jo 19: 30.



Foto 24: Tarja e *Putti* Cristo da Coroação de Espinhos  
Lia Sipaúba 05/04/2013

Para compreender as ordens terceiras, as irmandades, e as confrarias, é essencial observar o repertório iconográfico e verificar o que se repete. A arte era uma invenção engenhosa da imaginação poética, sendo: “no limite, o texto um pretexto para ilustrar uma doutrina” (HANSEN, 2006, p. 173).

Apesar de nem todo fiel ser letrado, e como foi abordado, até mesmo as inscrições das tarjas têm erros de caligrafia latina. Contudo, a partir da experiência visual, o prestígio das letras proporcionava uma notoriedade e distinção aos retábulos do Carmo de Ouro Preto. Além disso, cumpria a função pedagógica de ensinar a religião católica por meio de imagens e letras.

### 2.1.5. Cristo *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, este tipo de representação dá ênfase ao patético, cujas 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 varanda 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-

Ihes: “Eis o Homem!” Vendo Jesus, os chefes dos sacerdotes e os guardas começaram a gritar: “Crucifique. Crucifique” (Jo 19: 4 - 6).

Geralmente, a representação do *Ecce Homo* na imaginária devocional é composta pela escultura 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, e seguram um feixe de cana como se fosse um cetro. 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.

A iconográfica do *Ecce Homo* do retábulo em análise está de pé, corpo flagelado com o pescoço e as mãos atados por uma corda, possui um manto vermelho, auréola, e tem a cana verde ao seu lado direito. À frente desta imagem se observa uma espécie de guarda-corpo, representando a porta ou varanda do Pretório, momento em que Jesus é apresentado ao povo por Pilatos.



Foto 25: Retábulo *Ecce Homo*  
Lia Sipaúba 04/04/2013

É nessa ocasião de Jesus ser apresentado como “o homem”, que este se mostra o verdadeiro filho de Deus, cujo Homem-Deus se entrega para a salvação dos homens. A paternidade divina inspira e alimenta o crente à piedade filial e no elo fraterno com o semelhante. Foi a devoção popular e medieval da figura humana de Cristo que tornou a Paixão principal referência dos exercícios piedosos mais difundidos nas colônias Americanas.

O ideário da Paixão entre os religiosos da ordem carmelita traz grande espiritualidade e atenção. Santa Teresa de Jesus ou Teresa d'Ávila (1515 - 1588), empreendedora de grande reforma nessa Ordem<sup>30</sup>, enfatizava a importância da concentração na imagem de Cristo para alcançar a contemplação. As esculturas do *Ecce Homo* eram prediletas de tal Santa cuja imagem 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).

O testemunho dessa Santa mostra como tais imagens da Paixão suscitavam sentimentos de compaixão, piedade e penitência numa identificação entre os fiéis. Santa Teresa d'Ávila teve inúmeras visões místicas, o miraculoso está relacionado com a própria origem da devoção ao Monte Carmelo. Os místicos carmelitas parecem estabelecer contato direto com a divindade, é dessa maneira que descrevem em seus relatos. Essa é uma relação mais próxima e isso é concretizado com a devoção à humanidade de Cristo durante a sua Paixão. É a figuração do patético na arte barroca.

---

<sup>30</sup> Santa Teresa d'Ávila foi à fundadora dos Carmelitas Descalços.



Figura 9: *Ecce Homo*  
 Convento de São José, Espanha  
 Cf. BORGES, 2009, p. 87

Esse novo sentimento do patético começou a ser expresso na arte cristã durante o século XV, cujas 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, que é inanimada, mas sim quem a vê. O espectador ao observar uma imagem que transmite uma emoção sente essa mesma dor, é um movimento de reflexão e contemplação.

Na literatura colonial brasileira, encontramos referências em relação à iconografia do *Ecce Homo* como meio de pregar e propagar a doutrina católica. O Sermão da Sexagésima, do Padre Antônio Vieira, missionário e orador português da Companhia de Jesus no século XVII, alude sobre a importância das obras, das quais entram pelos olhos e são mais incisivas que as palavras que penetram 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).

Esse tipo de obra foi um artifício didático para pregar a religião cristã ao comover o espectador através dos olhos. Como disse Vieira, nesse mesmo sermão, na terra Deus é ouvido; e, no céu Deus é visto. Os homens dessa época eram homens visuais, as obras de arte compunham um teatro pedagógico da religião cristã.

Com relação à tarja do coroamento do retábulo, temos a conhecida inscrição “*Ecce Homo*”, traduzida conforme o quinto versículo de João: “Eis o Homem!”:



Foto 26: Tarja *Ecce Homo*  
Lia Sipaúba 04/04/2013

Como no retábulo do Cristo da Prisão, o retábulo dedicado ao *Ecce Homo* não possui os *putti* ladeando a tarja, mas sim, na região frontal do altar um baixo-relevo com uma imagem entalhada e uma inscrição. Esse baixo-relevo está associado ao Antigo Testamento, trata-se dos Livros Sapienciais (séc. VI a. C.), retratando especificamente o Livro de Jó.

Jó foi um homem sábio e temente a Deus. Entretanto é posto a uma série de provações por Satanás, o qual desafiava 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 o amaldiçoa com doenças.

No baixo-relevo do frontal do altar, lê-se a inscrição do momento em que o Diabo fere Jó: “*Satan a facia domini percussit Job ulcere Pessimum, a planta pedis*” (Job, cap. 2, v. 7). Traduzida por: “Satanás saiu da Presença do Senhor e feriu Job com horrível chaga, desde a planta do pé até o alto da cabeça”. 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 até a cabeça” (Job 2: 7). No latim erudito é da seguinte maneira: *Satan a facia Domini percussit Job ulcere pessima, a planta pedis [usque ad verticem capitis]*.



Foto 27: Detalhe baixo-relevo *Ecce Homo*  
Lia Sipaúba 04/04/2013

Há uma íntima relação entre a escultura do *Ecce Homo* e a passagem de Jó, em que muitos acreditam que o homem figurado no baixo-relevo era uma reprodução 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 seminú, vestido somente um pano amarrado à cintura, sentado com as mãos postas em gesto de oração e com 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 homem alado, vestindo uma espécie de armadura tal qual a de São Miguel Arcanjo, pois Satã é um anjo caído.

Bazin (1963) ao mencionar esse baixo-relevo, feito por Aleijadinho, trata dessa relação entre o Antigo e Novo Testamento. O autor menciona como a imagem do retrato de Jó figura o próprio Cristo: “Jó é representado seminu, exatamente na posição de cristo durante os ultrajes, do qual ele tem o tipo fisionômico” (p. 337).

Esse baixo-relevo é mais uma referência de que os acontecimentos da vida de Cristo, se buscados com cuidado, podem ser encontrados no Antigo Testamento. Desse modo, foram as concordâncias e as coincidências entre o Antigo e o Novo Testamento que deram certezas para confirmar simbolismos instituídos pela Igreja medieval cristã; guiados pelos doutores, os artistas deram as artes esse sentido simbólico.

Segundo Réau (1956), o simbolismo cristológico da arte da idade média teve como um dos temas essenciais a vida humana de Jesus Cristo. Como foi analisado anteriormente, muito dos personagens do Antigo Testamento foram interpretados pelos teólogos como prefigura do Messias. Conforme Mâle (1952), a figura de Jó é um espelho histórico de Jesus Cristo, os sofrimentos de Jó conformam a alegoria da Paixão de Cristo e figurava todas as provas que a alma cristã deveria passar. O próprio livro de Jó é visto como uma alegoria da paciência, expressa o sentimento de suportar.

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).

Além disso, a representação desse baixo-relevo traz a temática da teodiceia, ou seja, a coexistência do bom Deus e do mau 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 os homens 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).

Logo, ao pensarmos nas figuras do profeta Jeremias e de Jó, o primeiro representado no frontal do altar do Cristo da Prisão, e o segundo no altar do *Ecce Homo*, são homens que prefiguram Cristo, o Messias, cada um em seu tempo. Esse tipo artístico de herança medieval foi uma manifestação simbólica, uma analogia misteriosa do espírito escolástico, cujo valor didático domina o valor estético, foi o modo de justificar as profecias tanto do Antigo tanto do Novo Testamento.

#### **2.1.6. Cristo com Cruz às Costas, Jesus Nazareno ou Senhor dos Passos**

. A imagem do camarim, isto é, o santo padroeiro do último retábulo do lado do Evangelho é o Cristo com a Cruz às Costas ou Jesus Nazareno. Essa cena é o caminho de Jesus Cristo do Pretório até o Calvário, ou Gólgota em aramaico. Retrata Cristo ferido e coroadado de espinhos, carregando a cruz às costas, conforme foi narrado pelos quatro evangelistas<sup>31</sup>.

Então, finalmente, Pilatos entregou Jesus a eles para que fosse crucificado. **O Crucificado** – Eles levaram Jesus. Jesus carregou a cruz nas costas saiu para um lugar chamado “Lugar da Caveira”, que em hebraico se diz “Gólgota” (Jo19: 16 - 17).

De acordo com Cunha (1993), em sua maioria, as imagens deste tipo iconográfico são de Vestir, têm cabeleiras e roupas naturais, são de grande dramaticidade e realismo e geralmente saem nas procissões da Semana Santa. A iconografia figura-se na imagem de Jesus Cristo carregando a cruz no ombro, em posição genuflexa ou de pé, com sangramentos pelo corpo todo. Ela é vestida por

<sup>31</sup> Conferir os seguintes versículos dos evangelhos: Mt 27: 32 - 34; Mc 15: 21 - 22; Lc 23: 26 - 27.

uma túnica roxa, ou púrpura, a cor da Paixão, é amarrada na cintura por um cordão, na cabeça usa a coroa de espinhos.

A escultura do Cristo carregando a Cruz às Costas do retábulo em questão apresenta chagas por todo o corpo, está em pé, com a perna direita à frente e a perna esquerda posicionada para trás. Está vestida com uma túnica púrpura, amarrada por uma corda na cintura. Segura com a mão direita uma cruz apoiada no ombro direito, a cruz é preta e quase do mesmo tamanho que essa imagem.



Foto 28: Retábulo Cristo com Cruz às Costas  
Lia Sipaúba 04/04/2013

No rosto dessa mesma imagem, observa-se a representação de sangue escorrendo pela boca semiaberta e narinas. Essa escultura possui preso à cabeça um resplendor de metal, simulando a auréola, e também a coroa de espinhos, comum na iconografia desse tipo de imaginária devocional.



Foto 29: Detalhe rosto Cristo com a Cruz às Costas  
Lia Sipaúba 04/04/2013

A iconografia de Cristo com a Cruz às Costas ou Jesus de Nazareno, ficou também conhecida e popularizada no Brasil como Senhor dos Passos. Segundo Gonzáles (1959), em suas pesquisas sobre a escultura barroca castelhana, refere-se ao significado da palavra “passo”, como sinônimo do sofrimento de Jesus Cristo durante a sua Paixão na cidade de Jerusalém: “La palabra ‘paso’, en la acepción artística que aqui indicamos, seguramente viene del latín ‘passus’, que significa sufrimiento, esto es, paso equivalente a escena lacerante de la Pasión del Señor” (p. 106).

Nesse sentido, os passos representavam a Via Sacra, os quais geralmente eram sete ou múltiplos de sete, tinham ao mesmo tempo o sentido do deslocamento de Cristo e também das sucessões das etapas do Calvário (OLIVEIRA, 2008). Com isso, ao observar as representações dos Passos da Paixão de Cristo, o fiel refazia esse percurso mentalmente como se estivesse em Jerusalém.

O Cristo com a Cruz às Costas foi um tema iconográfico muito difundido na Península Ibérica e nas colônias da América do Sul. De acordo com Schenone (1998), existem diferentes tipos de representações do Jesus Nazareno pela América Latina, a saber: a primeira comum no México, a qual Jesus está inclinado pelo peso da cruz e pela fadiga, abraçando com ambas as mãos a haste da cruz; o segundo tipo, Jesus está esgotado em posição genuflexa sobre o joelho esquerdo e seu olhar é direcionado ao fiel, comum nos países andinos; por último, o terceiro tipo, imagem

dramática e impressionante, encontrada em regiões mexicanas, cujo Cristo não aguenta mais o peso da cruz e evitar cair de braços.

Volviendo a los tipos de “Nazareno”, el primero de ellos aparece inclinado por el peso y la fatiga y puede abrazar con ambas manos uno de los lados del *patibulum* o bien toma esa parte con la mano derecha mientras que con la izquierda sujeta el extremo superior del *stipes*, forma habitual en las imágenes mexicanas.

Esta disposición también se repite en el segundo tipo y el Salvador ya manifiesta su agotamiento. Há caído sobre su rodilla izquierda y apoya la mano del lado opuesto en una piedra del camino. Se debe advertir que este modelo se prefirió en las regiones andinas y generalmente dirige su mirada hacia el fiel que lo contempla. El tercer caso citado acentúa al dramatismo. Jesús, cada vez más agotado, todavía puede evitar caer de bruces, cosa que ocurre más adelante cuando el peso del madero es insoportable y ya no es capaz de sostenerlo. Entonces, cede bajo su peso, como se ve en muchas impresionantes imágenes mexicanas (SCHENONE, 1998, p. 251).

Lê-se na tarja de tal retábulo a seguinte inscrição: “*Bajulans sibi crucem*”, conforme a passagem de João acima: “Jesus carregou a cruz nas costas”, como nas outras tarjas, esta se refere exatamente ao tema narrado pela Bíblia Sagrada. Encontramos essa mesma inscrição em latim no Passo da Cruz às Costas, feito por Aleijadinho, em Congonhas do Campo (MG): “a inscrição da cartela BAJULANS. / SIBJ. CRUCEM. / S. JOAN. CAP. 19 / v. 17 (“Levando [ele próprio] sua cruz”) (OLIVEIRA, 2011, p.95). Conforme o latim erudito, essa passagem seria escrita: [*Ef*] *bajulans sibi crucem* [*exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum*]. A tradução seria: [E], carregando sua cruz, [dirigiu-se para o lugar chamado da caveira).



Foto 30: Tarja Cristo com a Cruz às Costas  
Lia Sipaúba 04/04/2013

No coroamento do retábulo também há os *putti* juntamente com a tarja. Cada *putto* sustenta um dos símbolos da crucificação de Jesus Cristo. O primeiro *putto*, ao lado direito de Cristo, segura uma cruz; e o segundo, ao lado esquerdo, ampara os três cravos.



Foto 31: *Putti* Cristo com a Cruz às Costas  
Lia Sipaúba 04/04/2013

A cruz, atributo do primeiro *putto*, é o emblema por excelência dos cristãos, e, segundo Chevalier; Gheerbrant (2009), a mitologia da cruz simboliza o Crucificado,

isto é, o sacrifício de Jesus Cristo para a salvação dos homens. A cruz é a ligação da história humana com a história de Jesus, filho de Deus. Já os três cravos na mão do segundo *putto*, foram os utilizados para pregar Jesus à cruz na cena da Crucificação, haja vista que são os atributos do martírio de Cristo.

Todos os elementos que compõem o altar consagrado ao Cristo com a Cruz às Costas demonstram essa preferência pela representação do *pathos*, e isso é solicitado justamente pelo diálogo entre as imagens do próprio Cristo em seus retábulos ao retratarem as cenas de martírio da Paixão.

O frontal do altar exhibe um elemento decorativo figurado por uma cabeça de criança, a qual sai de uma espécie de florão ou rocalha:



Foto 32: Frontal do Altar Cristo com a Cruz às Costas  
Lia Sipaúba 04/04/2013

Esse elemento ornamental está relacionado com o estilo artístico rococó, onipresente na decoração da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Era característico desse estilo o gosto pela justaposição de seres de diferentes reinos da natureza, os quais se misturavam a formas ornamentais abstratas gerando os “híbridos”, que configuraram o imaginário do homem do século XVIII (OLIVEIRA, 2003).

### 2.1.7. Cristo Crucificado

No camarim do retábulo localizado no Consistório, há a imagem do Cristo Crucificado. Esta ilustra o dogma central do Cristianismo, é o momento máximo da

Paixão de Cristo, que corresponde ao tema da Crucificação no Calvário. Este, também conhecido por Gólgota, foi o local onde Jesus preso à cruz foi crucificado com os braços abertos. Tal cena foi narrada de forma semelhante por Mateus, Marcos e Lucas<sup>32</sup>, e o evangelho de João trata detalhadamente a consumação do projeto Divino.

**Jesus amou até o fim** – Depois disso, sabemos que tudo estava realizado, para que se cumprisse a Escritura, Jesus disse: “Tenho sede”. Havia aí uma jarra cheia de vinagre. Amarraram uma esponja ensopada de vinagre numa vara, e aproximaram a esponja a boca de Jesus. Ele tomou o vinagre e disse: “Tudo está realizado”. E, inclinando a cabeça, entregou o espírito (Jo 19: 28 - 30).

Na imaginária devocional brasileira, a iconografia do Cristo Crucificado possui feridas ao longo do corpo com os braços suspensos e abertos cravados na cruz, a cabeça erguida e o olhar para frente. Os pés geralmente estão sobrepostos e o pé direito é cravado sobre o esquerdo. Aparece seminu, envolvido na cintura pela faixa branca ou o perizônio atado por cordas. Ainda, segundo Cunha (1993), são: “Representações da cena do Calvário nas quais é comum serem as imagens em tamanho natural, articuladas nos membros superiores a fim de servirem nas encenações do descendimento da cruz, na Sexta-Feira Santa” (p. 36).

Existem três momentos iconográficos concebidos na cena da crucificação: o primeiro momento, o Senhor da Agonia, cuja imagem de Cristo é representada com a cabeça voltada para o alto e os olhos abertos em expressão de angústia e sofrimento; o segundo, o Senhor da Misericórdia ou da Clemência, o qual tem os olhos semiabertos voltados para baixo, na direção do fiel; e, o último momento, o Senhor do Bonfim, em que Cristo já morto aparece com a cabeça inerte e pendurada sobre o peito e com os olhos fechados.

Os momentos representados na Crucificação podem ser o da agonia, estando o Cristo ainda vivo, com o olhar direcionado para o alto, o da clemência, quando seu olhar encontra o do devoto ajoelhado e também pode figurar já morto, com a cabeça caída e os olhos fechados, representação conhecida como Senhor do Bonfim (OLIVEIRA, 2008, p. 162).

---

<sup>32</sup>Cf: Mt 27: 48 - 50; Mc 15: 36 - 37; Lc 23: 44 - 46.

A escultura de Jesus Crucificado da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto apresenta os estigmas da crucificação, o perizônio branco talhado e amarrado por cordas, possui cabeleira natural, a coroa de espinhos e tem um resplendor preso à cruz. Os braços estão suspensos e presos à cruz por cravos, os pés estão justapostos com o direito sobre o esquerdo, unidos também por cravos. A cruz é marrom e de grande porte, maior que a escultura do Cristo Crucificado.

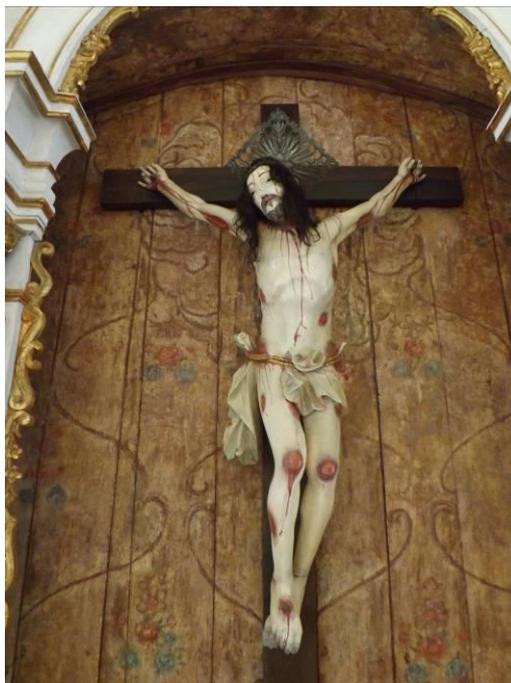


Foto 33: Retábulo Cristo Crucificado  
Consistório  
Lia Sipaúba 23/10/13

Tal imagem retrata do momento iconográfico do Cristo da Agonia, com o olhar voltado para o alto. No Livro de Inventários das Alfaias e mais Objetos pertencentes à Capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Ouro Preto, de 1909, o Jesus Crucificado do Consistório foi também denominado de “Bom Jesus do Carmo”, em homenagem a padroeira da Ordem.



Foto 34: Detalhe rosto Cristo Crucificado  
Lia Sipaúba 23/10/2013

Segundo Oliveira (2008), no período medieval a figura de Cristo era presa à cruz por quatro cravos, vestido por uma túnica longa. Contudo, a partir do século XV, se popularizou o perizônio e o uso de três cravos nas iconografias de Jesus Crucificado.

Tal iconografia tem como principal atributo a cruz preta de madeira recortada, que geralmente traz a cartela com as iniciais INRI: “*Jesus Nazarenus Rex Iudeorum*”, cujo significado é: “Jesus Nazareno, Rei dos Judeus”. Desse modo, conforme a história sagrada, proferida a sentença era gravada numa placa adquirindo valor oficial, no caso de Jesus, o texto foi ditado pelo próprio Pilatos.

**Jesus é o rei universal** – Pilatos mandou também escrever um letreiro e colocou-o na cruz. Estava escrito: JESUS NAZARENO, O REI DOS JUDEUS. Muitos judeus puderam ver o letreiro, porque o lugar em que Jesus foi crucificado ficava perto da cidade. O letreiro estava escrito em hebraico, latim e grego. Então os chefes dos sacerdotes dos judeus disseram a Pilatos: “Não deixe escrito: ‘O rei dos judeus’, mas coloque: ‘Este homem disse: Eu sou rei dos judeus.’” Mas Pilatos respondeu: “O que escrevi está escrito.” (Jo 19: 19 - 22).

Schenone (1998) analisou a iconografia da cruz em que Cristo foi crucificado, relacionou seus diferentes tipos e formatos e, como essa cruz está vinculada com a simbologia da árvore da vida. O homem religioso sacraliza o espaço em que vive, para este a árvore é sagrada e é concebida pelo simbolismo da árvore cósmica. O Cosmos foi imaginado sob a forma de uma árvore gigante, devido a sua capacidade infinita de se regenerar, nesse sentido, o universo cósmico é expresso pela vida da

árvore (ELIADE, 1992, p. 73). Desse modo, Jesus foi crucificado na árvore cósmica da vida, simbolizando a vida celeste no reino de Deus, conseqüentemente, a cruz passa a consagrar a própria religião cristã.

Finalmente, cabría hacer referencia a la forma y materiales empleados para confeccionar las cruces de las imágenes. Las más comunes son las planas, pero también se las hizo de sección poligonal o circular. Asimismo, imitando la rusticidad de un tronco de árbol sin desbastar, con su corteza y nudos, o bien, desbastando en parte, o manteniendo el nacimiento de las ramas tronchadas o “gajos”, que en las cruces medievales están dispuestas a tramos regulares y simétricamente, o como un tronco formado por varias ramas entrelazadas de modo muy curioso. También las que presentan elementos vegetales o sarmientos de la vid enroscados, que auden al sacrificio eucarístico, como los de algunos Nazarenos o Crucificados Guatemaltecos [...] Es claro que tales cruces están aludiendo a la asociación de la Cruz con el árbol de la Vida, tan difundido en la literatura patristica y los himnos litúrgicos, como el de Venancio Fortunato, que se cantaba durante la cerimonia de la Adoración de la Cruz en el Viernes Santo:

*Oh Cruz fiel, el más noble de los árboles,  
Ningún bosque produjo outro igual ni en hoja,  
Ni en flor, ni en fruto* (SCHENONE, 1998, p. 300 - 301).

A tarja do retábulo no Consistório apresenta a frase: “*Consumatum Est*”, que de acordo com o Evangelho de João citado anteriormente diz: “Tudo está realizado”, ou seja, tudo está consumado. No latim erudito estaria da seguinte maneira: *Consummatum est*.



Foto 35: Tarja Cristo Crucificado  
Lia Sipaúba 23/10/2013

Quando o Evangelho de João escreve que “tudo está realizado” ou “tudo está consumado”, a figura de Jesus Cristo se torna o limite e a porta do paraíso, em que o mundo é salvo pelo sangue do próprio Cristo. Este foi crucificado como Jesus Nazareno, rei dos Judeus e se torna o rei do universo pacificado pelo sangue e pela cruz. Assim, essa representação é a realização em imagem da redenção e da salvação divina (PONNAU, 2006).

O frontal do altar possui o desenho de uma rocalha que no meio exhibe uma coroa de espinhos e os três cravos utilizados cena da crucificação. Esses elementos compõem os principais atributos de Jesus Cristo no momento da sua Paixão, haja vista que foram os usados para ilustrar o altar dedicado ao Cristo na Cruz.



Foto 36: Frontal do Altar Cristo Crucificado  
Lia Sipaúba 23/10/2013

Por sua vez, as representações da vida de Cristo são sempre oferta de dor e, depois, de redenção. A devoção à humanidade de Cristo, por meio da via-sacra, foi um exercício piedoso de grande aceitação popular. Os homens das Minas Gerais dos setecentos e início dos oitocentos se preocupavam com o juízo particular juntamente com a morte, na busca de conversão e redenção (CAMPOS, 2007). A vida era trágica e festiva ao mesmo tempo, e as imagens religiosas ensinavam a contemplação, penitência e a busca da vida celeste.

O sentimento religioso do declínio da Idade Média foi assimilado ao imaginário barroco na Época Moderna, cujas representações de piedade e penitência se materializavam. O barroco tem sido estudado tanto como uma manifestação cultural quanto como estilo artístico oriundo da Contra-Reforma. É um

fenômeno que abrange formas de vida, mentalidade e tipos de comportamentos a determinadas realidades sociais.

Defendemos a tese de Émile Mâle (1952) sobre os estudos na área da iconografia cristã, nas artes, particularmente na pintura e na escultura, cujo século XVIII incluindo e o início do XIX, são uma extensão do século XVII. Isso porque este último fixou a iconografia religiosa do barroco a partir das normas emanadas do Concílio de Trento. A iconografia religiosa no período do estilo rococó continuava a combater o protestantismo, já que as novidades que surgiram foram no tratamento formal dado a esses temas. No entanto, a iconografia da humanidade de Cristo possui raízes medievais, como revelou Huizinga, de base popular e piedosa.

Para a religiosidade barroca era indispensável recorrer às artes plásticas no teatro litúrgico, representações de muito naturalismo e sofrimento. Apoiadas na tradição tridentina, esse tipo de imaginária se desdobrou e se vinculou a uma tradição popular de cultuar o drama da Paixão. Segundo Francastel (1973), a arte religiosa tende para o florido. Assim, não foi o espírito do Concílio que modelou as artes para as gerações seguintes, foi a Igreja, que se deixou arrastar pelas tendências espontâneas do povo cristão. Isso refletiu na promoção das ordens religiosas e do catolicismo no além-mar.

Para Martins (2009), a instituição das ordens terceiras pelas ordens mendicantes foi um dos últimos desdobramentos da intensa renovação das atitudes espirituais iniciada ainda no século XII que, devido à preocupação com o Juízo Final, cede lugar ao cristianismo relacionado aos sofrimentos do Cristo Histórico. Foi uma espiritualidade renovada do século XIII, a qual guardava um papel mais ativo para os leigos. As ordens religiosas por meio das artes figurativas nas suas edificações traçam toda uma literatura doutrinária as quais refletiram nas ordens terceiras. Essas artes foram assimiladas e desdobradas na colônia e incorporadas à vida religiosa cotidiana.

Le Goff (1995) alega que a crença no purgatório provoca uma modificação das perspectivas do espaço-tempo do imaginário cristão. E estas são as estruturas do modo de pensar e viver em sociedade. Tal cristandade de uma longa Idade Média – desde a Antiguidade tardia até a revolução industrial, em que a modificação do pós-vida significou uma ligação entre o tempo terrestre, histórico e escatológico, entre o tempo da existência e o tempo da espera – foi uma revolução mental, lenta e essencial na vida daqueles homens. Esse conceito de intermédio está relacionado

às profundas mudanças das realidades sociais e mentais da Idade média, na medida em que aparecem categorias medianas entre poderosos e pobres, religiosos e laicos; surge a classe média e as ordens terceiras numa sociedade transformada.

Assim, sendo os retábulos estruturas arquitetônicas visuais narrativas, analisamos como essa iconografia da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto estava vinculada ao imaginário medieval em que a arte tinha a função de ensinar. Isso foi restituído por Trento e propagado pela cultura barroca na Época Moderna. Porém, a maior preocupação dos irmãos terceiros mineiros era com o juízo individual e com a boa morte. Para tanto, praticavam penitência, participação nas missas, nas procissões e seguiam o exemplo dos sofrimentos de Jesus Cristo na terra. A iconografia dessa forma ensinava bons comportamentos, mas só vigorava ao se misturar com imagens relacionadas à devoção e a essência popular; foi uma arte viva, desdobrada, florida, barroca, como assinalou Francastel (1973).

Portanto, a pesquisa iconográfica e iconológica de um tema religioso auxilia na apreensão da história da arte. Ademais, facilita na assimilação das mentalidades de dada época e a entender seus temores, aflições e até mesmo seus anseios e tradições culturais, decodificando seus símbolos. As variedades nas iconografias são reflexos do pensamento e indícios de uma mentalidade, visto que o estudo iconográfico deve ser tido como parte integrante da história. A investigação iconográfica é essencial para o entendimento das esculturas devocionais em seus aspectos formadores. Partindo dessa análise, no terceiro capítulo dessa dissertação, foi proposta a realização do estudo documental e das principais características técnicas e matérias das imagens dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto.

### 3. CARACTERÍSTICAS MATERIAIS E TÉCNICAS DAS ESCULTURAS DOS CRISTOS DA PAIXÃO

Para poder apreender o que cabe à fatura, materiais e técnicas da imaginária do século XVIII e do século XIX da Capitania de Minas, é necessário recorrer a pressupostos de como trabalhavam os mestres e oficiais nas oficinas mineiras, mas também, pesquisar como este trabalho era feito em outras localidades do Brasil colônia, e, ainda, de que forma era produzido na própria metrópole e em outros países. As características materiais e técnicas das esculturas policromadas em madeira em Minas são de grande variedade e necessitam de estudos aprofundados na busca por fontes, referências bibliográficas e elementos comparativos. A noção dos materiais e procedimentos empregados na execução de uma escultura, baseada nos procedimentos utilizados pelos artífices, é importante para o conhecimento histórico, para a história da arte e para a preservação desse tipo de acervo.

Neste último capítulo, analisamos os principais aspectos que compõem as esculturas dos Cristos da Paixão dos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG). Desse modo, realizamos a pesquisa documental nos arquivos dessa ordem terceira, na investigação de dados históricos e a propósito da nomenclatura utilizada para esse tipo de escultura ao longo do século XVIII e XIX. Diante disso, procuramos considerar as características materiais e técnicas dessas esculturas e conceituar as imagens de cada Cristo de acordo com a classificação geral da escultura policromada em madeira proposta por Quites (2006). E por fim, pesquisamos a respeito da técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas, rara em Minas Gerais, comum na Espanha e países andinos.

É sabido que o escultor ou entalhador fazia a escultura segundo a encomenda recebida, e isso determinava o tipo escultórico a ser concebido. Segundo Coelho (2005), o escultor escolhia a madeira de acordo com o tamanho da imagem, decidia se seria oca ou maciça, feita em um só bloco de madeira ou em vários blocos ou peça; já a pintura era feita por outro artífice, o pintor e/ou dourador. Outro fator comum era a participação de oficiais na execução das encomendas, para muitos trabalhos eram necessários mais de um oficial ou auxiliar. Tal costume veio da Europa, oriundo das corporações de ofício em que cada artesão tinha sua função

e competência. Ademais, a pintura era uma arte mais nobre que a escultura, mais próxima à escrita, já que o esculpir era um trabalho pesado próximo ao do operário.

Como foi dito, muitas esculturas brasileiras foram importadas do Reino, ou de outros países, e vários escultores lusitanos foram transferidos da metrópole para as colônias. Desde os primeiros anos do século XVII, desenvolveram-se oficinas conventuais ao longo do litoral de produção local para atender à demanda crescente da população. Oliveira (2005) ressalta que as mesmas eram submetidas a padrões iconográficos e estilísticos convencionais, as quais repetiam com poucas variações os protótipos portugueses usados como modelos. Os mestres lusitanos foram os primeiros transmissores de modelos estéticos, bem diferentes do que era feito nos primórdios do Brasil colônia.

Sob forma de “imagens”, o Brasil conserva um grande número de estátuas, que se sucedem do século XVII ao XIX. Algumas são importadas de Portugal; outras são de todas as qualidades, desde a imitação bastante boa do que se fazia no Reino, até a forma grosseira e popular passando pela interpretação arcaizante, forma específica e que deterá mais especialmente nossa atenção. Infelizmente o estudo dessas imagens é bastante difícil por falta de dados de referência para dispor-lhes a feitura tanto no tempo quanto no espaço. O fato de uma imagem ser conservada em determinado lugar não indica que ela seja, forçosamente, originária da região. Por outro lado, diante da tendência arcaizante de muitos modelos locais, a data é bastante incerta. Para as obras mais próximas do que se fazia no Reino, a distinção entre o que foi importado do além-mar e a produção local dos santeiros seria mais fácil de ser feita pela análise das madeiras empregadas, o que está ainda por se fazer (BAZIN, 1963, p. 38).

Como foi tratado nos capítulos anteriores, devido à ausência da implantação das Ordens e fundações conventuais na Capitania de Minas, durante a segunda metade dos setecentos, surgiram as ordens terceiras franciscana e carmelita, as quais exigiram muitos profissionais para a construção e decoração de suas igrejas, como os terceiros carmelitas de Vila Rica, atual Ouro Preto. Tais ordens encomendaram grande quantidade de imaginária, oriundas de diferentes países e regiões brasileiras, tanto para compor seus retábulo quanto para sair nas celebrações da Semana Santa.

No século XVIII, a acentuação dos conflitos entre poderes religioso e civil, que culminou com a expulsão dos jesuítas em 1759 e reduziu a importância das outras ordens no cenário político e social, favoreceu

a expansão das associações leigas conhecidas pelo nome de confrarias, irmandades e de ordens terceiras. Multiplicaram-se as construções de igrejas dessas associações, cujos altares era necessário prover de imagens, dos opulentos irmãos terceiros do Carmo de São Francisco de Assis às modestas irmandades de pardos e negros e escravos (OLIVEIRA, 2005, p. 17).

Quites (2006) estudou as ordens terceiras de São Francisco mineiras e as do litoral, em que identificou o acervo escultórico, materiais e técnicas, bem como seu caráter devocional e as funções dessas esculturas no ritual para litúrgico. No caso dos terceiros carmelitas, não há um estudo nesse âmbito, na presente pesquisa foi feita a análise dos aspectos que concernem ao acervo escultórico da Paixão do Carmo de Ouro Preto para, posteriormente, realizarmos um estudo comparativo entre as ordens carmelitas do litoral com as mineiras. Como já foi referido no primeiro capítulo desta dissertação, notou-se uma homogeneidade com poucas variações das imagens da Paixão Cristo ao longo dos templos carmelitas brasileiros setecentistas, os quais seguiam o repertório iconográfico das ordens conventuais ibéricas. Com isso, futuramente pretendemos pesquisar as semelhanças e diferenças entre materiais e técnicas do acervo escultórico da Paixão de Cristo nos altares dos templos carmelitas dessas regiões.

Conforme Quites (2006), o uso de imagens sagradas é universal, está presente em diferentes culturas desde épocas muito remotas, foram feitas nas mais variadas técnicas e materiais, desde o mais simples até um muito precioso, tendo funções diversificadas para atender as necessidades humanas. Desse modo, é preciso um conhecimento teórico dos materiais e técnicas e o desenvolvimento de uma metodologia de análise para o objeto a ser investigado. Para o presente estudo, foi executada primeiramente uma pesquisa *in loco*, juntamente com levantamento bibliográfico e documental de dados e informações sobre as referidas esculturas, e a respeito da técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas. Também foram realizados exames científicos e a análise química de amostras coletadas, e posteriormente foi organizada uma ficha catalográfica de cada imagem para a formação de um banco de dados. Essa pesquisa é de caráter interdisciplinar, confrontando ramos da história, história da arte e da conservação-restauração.

### 3.1. Pesquisa Documental e Terminologias da Época

A pesquisa de fontes documentais visa à crítica dos documentos e à criação de formas adequadas de sistematização das informações obtidas. Os documentos são ferramentas de pesquisa histórica, mas também estão relacionados com diferentes áreas do conhecimento. A definição de documento abrange uma larga gama de elementos e ramificações. Dessa maneira, essas fontes devem ser abordadas a partir do âmbito interdisciplinar daquilo que foi registrado no passado, não como verdade absoluta, mas como uma visão do decorrido, afastando, assim, qualquer tipo de anacronismo.

Para o presente estudo, a pesquisa documental foi realizada no Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (MG), da qual a Ordem Terceira do Carmo é freguesia, nos seguintes documentos manuscritos: Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1755 e 1879; Livro da Receita e Despesa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1754 a 1837, 1753 a 1843, 1756 a 1780, e 1795 a 1815; Livro de Inventário das Alfaias da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1754 a 1806, 1810 a 1862, 1889 a 1939, 1770 – 1841 a 1869 – 1900 – 1909; e o Inventário das Jóias avulsas pertencentes à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1923 a 1941.

A seleção dessa documentação está diretamente relacionada às esculturas dos Cristos da Paixão, na investigação de informações para suprir as lacunas a respeito de quem as fez, de onde vieram, quem pagou por elas, e quando foram feitas. Não há nenhum estudo que faz menção a tais indagações, somente no que concerne a elementos relacionados com a celebração da procissão do Triunfo, em que as imagens de Cristo eram retiradas de seus retábulos e saíam em cortejo nas vias públicas durante a Semana Santa. Desse modo, levantamos alguns questionamentos sobre a história das imagens dos Cristos da Paixão, pois não encontramos nenhum dado conclusivo dizendo que as imagens presentes hoje, nos retábulos da nave e do consistório, foram as mesmas usadas na primeira procissão do Triunfo de 1755.

A metodologia empregada foi a busca dos nomes das sete iconografias da Paixão de Cristo representadas pelas esculturas, além dos acessórios que as



Nesse inventário, encontramos dados relacionados aos ornamentos e trajes das imagens, já que estes são acessórios e atributos iconográficos usuais: “*Seis coroas de espinhos das Imagens; Seis cordas das Imagens; Seis cabeleiras das Imagens; Treis capas de nobreza carmezin para as imagens; Hum Diadema de pratta grande p<sup>a</sup> Sr<sup>o</sup> Crucificado; Quatro camizas das duas Imagens do Sr<sup>o</sup> grande*”. Essas alfaias podem ser observadas hoje nas imagens. Algumas, provavelmente, não são as mesmas, por serem feitas de material mais perecível e estragar com o tempo. Também encontramos a menção a “*Sette andores*” que remete que às sete imagens que saíam nos sete andores na procissão do Triunfo.

No mesmo Livro de Inventário, no ano de 1770, achamos não somente as referências iconográficas, mas também terminologias dos tipos escultóricos de cada imagem dos Cristos. Todas essas terminologias são semelhantes às técnicas construtivas dos Cristos da Paixão encontrados hoje no Carmo. O Cristo Crucificado é uma imagem de grande porte; já o Cristo com a Cruz às Costas ou Senhor dos Passos, o Cristo da Prisão e o Cristo no Horto são imagens de vulto da categoria das imagens de vestir e são variações da tipologia de roca; e, as esculturas do Cristo Flagelado ou Coluna, Cristo Coroado de Espinhos ou Senhor da Pedra Fria, e o Cristo *Ecce Homo*, são imagens de vulto (*bulto*) inteiramente talhadas. Tal assunto sobre a classificação geral da escultura policromada em madeira de cada imagem de Cristo foi abordado e analisado no subitem seguinte.

*Huma dita Im do Sr<sup>o</sup> Crucificado gr<sup>d</sup>*  
*Huma dita Im do Sr<sup>o</sup> dos Passos de Roca sua Cruz e Serineu*  
*Huma dita Im do Sr<sup>o</sup> da Columna de bulto e sua Columna*  
*Huma dita Im do Sr<sup>o</sup> asentado de bulto*  
*Huma dita Im do Sr<sup>o</sup> Ecce Homo em bulto*  
*Huma dita Im do Sr<sup>o</sup> Prezo de Roca*  
*Huma dita Im do Sr<sup>o</sup> do Horto de Roca*

Ainda, no Inventário dos anos seguintes, constatamos a seguinte alusão: “*Huma Imagem do Sr<sup>o</sup> Crucificado gr<sup>d</sup> com seu resplendor de prata gr<sup>d</sup> a qual está no Altar do Consistório [...] 6 Imagens do Sr<sup>o</sup> que servem na procissão do Triunfo, 3 de Vulto e 3 de Roca*”. No documento está escrito a localização do Cristo Crucificado, no altar do consistório, apesar deste móvel ter sido finalizado somente

no século XIX<sup>33</sup>. Isso demonstra a presença desse tipo de imagem antes de terminar a ornamentação interna da Igreja dessa Ordem. Além disso, também foram descritos todos os acessórios e atributos citados anteriormente.

O Inventário de 1781 - 1782 traz uma descrição mais pormenorizada de cada iconografia. Alguns detalhes interessantes foram: o anjo do Horto, os trajes como túnica roxa e túnica vermelha, acessórios como diademas de prata, cabeleiras, cordas e cruzes. No entanto, o que mais nos chamou atenção foi a menção ao andor com tarraxa do Senhor da Coluna, que acreditamos ser uma referência à peça observada durante a pesquisa *in loco* na base dessa imagem para fixá-la em andor.

*Huma Imagem grande do Senhor Crucificado com resplendor de prata lavrada*  
*Duas Cruzes grandes da mesma Imagem com seu andor [...]*  
*Huma do Sr<sup>o</sup> do orto de Roca com túnica de ceda roxa, capa [...] azul, usa diadema de prata, anjo da mesma imagem, hum cálix depau dourado [...] com seu andor*  
*Huma dita do Sr<sup>o</sup> Prezo, com diadema de prata, túnica roxa e seu andor*  
*O senhor da coluna de vulto com tunica vermelha de ceda, seu andor com tarraixa*  
*O Sr<sup>o</sup> Ece Homo de vulto com túnica de ceda vermelha e andor*  
*O Sr<sup>o</sup> da Pedra Fria com túnica de ceda, encarnada e andor*  
*O Sr<sup>o</sup> dos Passos de Roca com seu Diadema de pratta, túnica roxa e andor e cruz*  
*Sinco cordas das ditas Imagens*  
*Sete cabeleiras das mesmas*

O segundo Livro de Inventário das Alfaias, de 1810 a 1862, também faz menção ao uso dessas imagens na procissão do Triunfo no Domingo de Ramos: “*Sete Imagens do Senr<sup>o</sup> que seachão nos Altares e servem na Procissão de Ramos; Sinco Diademas e dois Resplendores de prata dos sete Passos do Senr<sup>o</sup> tudo com o pezo de 113/8/12*”. O Inventário de 1859 tem a mesma citação e, ao mesmo tempo, traz o lugar onde as imagens se localizam: “*Seis ditas grandes do Senhor, que saem na procissão de Ramos = nos camarins dos Altares do Corpo da Igreja; Uma Dita do Sr<sup>o</sup> na Cruz = no Altar do Consistório*”.

O primeiro Inventário do século XX, de 1909, possui uma descrição minuciosa de todas as imagens que compõem os altares da nave da Igreja do Carmo, incluindo os Cristos no camarim, os santos nos nichos e na base acima do sacrário desses

<sup>33</sup> Sobre a construção do retábulo do consistório e dos retábulos laterais da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, consultar o primeiro capítulo desta dissertação.

retábulos. Ao referir-se ao Cristo Crucificado localizado no consistório, este é intitulado também de “*Bom Jesus do Carmo*”, relaciona-o com Nossa Senhora do Carmo, padroeira da Ordem.

*Corpo da Igreja*

*Nos seis altares e seus compartimentos existem:*

*No 1º Uma imagem do Nosso Senhor no Horto com Diadema de prata e um anjo com pedraria no peito, logo abaixo a imagem de Santa Luzia com coroa de folha de salvia de prata e sobre o altar um crucifixo*

*No 2º Uma imagem de Nosso Senhor na sentença de Pilatos, abaixo a Imagem de São João Batista, nos nichos as pequenas imagens de Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição e sobre o altar um crucifixo*

*No 3º a Imagem de Nosso Senhor na Coluna, abaixo a de S. Manoel nos nichos as de Sant’Anna e Santa Rita e sobre o altar um crucifixo*

*No 4º a imagem do Bom Jesus na Pedra Fria, abaixo São Sebastião, nos nichos as de São Caetano e Nossa Senhora das Dores e sobre o altar um crucifixo*

*No 5º a imagem de Nosso Senhor na varanda de Pilatos, abaixo a de Nossa Senhora da Piedade com diadema de prata estrelado, nos nichos as de S. Vicente de Paula e S. Maçal e sobre o altar um crucifixo*

*No 6º a imagem do Sr. Dos Passos, abaixo a de São José com o menino Jesus e resplendor de prata e sobre o altar um crucifixo*

*Todas essas imagens de Nosso Senhor acham-se com as competentes cabelleiras e diademas de prata, assim como estão providos os altares de 24 andarelas de metal branco, das respectivas sacra pedra dára e respectivo sacro*

*Sacristia, sala do Consistório e suas dependências*

*Uma grande imagem de N. Senhor Crucificado intitulada “Bom Jesus do Carmo” com diadema de prata. Existe na sala do Consistório.*

Os Estatutos da Ordem de 1755 e 1879 possuem dados referentes à procissão do Triunfo, das obrigações que os irmãos terceiros tinham em participar e como o cortejo deveria proceder. O documento de 1755 remete às iconografias dos Cristos da Paixão que: “*Hirão os Sette Passos de J. Christo Senhor Nosso, pelas Ruas publicas da Villa, na qual hirão todos os Irmãos Terceiros com seus Hábitos [...]*”. Tal documentação já foi explanada no primeiro capítulo desta dissertação e foi analisada por autores como Lopes (1942) e Campos (2003). Em relação aos Livros da Receita e da Despesa da Ordem, não foi encontrado nenhum fato que diz respeito aos Cristos da Paixão. Entretanto, temos alguns dados recolhidos por Neves (2011) ligados a serviços prestados aos retábulos e aos Cristos:

Fornecedores individuais de produtos e serviços para as festas da Ordem Terceira do Carmo de ouro preto:

- 1846 – Pedro de Alcântara de Jesus – Encarnação das imagens dos Sete Passos e oleamento dos 7 andores para a Procissão do Triunfo.
- 1846 – Carlos Gonçalves Chaves – Parafusos e chapas usadas nos andores para a Procissão do Triunfo.
- 1847 – Marcelino da Costa Pereira – Douramento do cálice do anjo e prateamento do Cirineu do Senhor dos Passos [...]
- 1856 – Miguel da Silva Ribeiro – Retoques da mão da imagem do Senhor
- 1858 – José Quirino Martins – Conserto no diadema do Senhor dos Passos [...]
- 1860 – Antônio Lucas Álvares – Encarnação da Imagem do Senhor dos Passos e envernizamento de outras para a procissão de Ramos (NEVES, 2011, p. 346 - 345).

A autora ainda menciona a respeito dos profissionais que trabalharam para tal ordem, dentre os quais, selecionamos os que prestaram serviços relacionados às imagens dos Cristos da Paixão:

Profissionais que atuaram nos diversos serviços da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica:

- 1780 – João Luís Pereira – Santuário para a colocação das imagens do Carmo [...]
- 1814 – Sutério Nunes de Oliveira – Encarnação do Senhor da Cana Verde e demais imagens dos Passos, envernizamento da cruz do Senhor dos Passos e Senhor Crucificado [...]
- 1860 – Pedro de Alcântara de Jesus – Limpeza e encarnação na imagem do senhor Bom Jesus.
- 1869 – Honório José de Araújo – Conserto do altar de Senhor dos Passos, castiçais e sinos.
- 1875 – Avelino Joaquim da Conceição – Encarnação da Imagem do Sr. Dos Passos dois crucifixos, 4 imagens, douração e envernizamento de cruzes (NEVES, 2011, p. 362 - 365 - 372).

Essas informações apresentadas pela autora remetem aos custos ao longo do tempo com as imagens e com os atributos dos Cristos Paixão, tais como: encarnação, envernizamento, limpeza, douramento, retoques, conserto de altares e andores. Eram gastos recorrentes entre irmandades e ordens terceiras, cuidados necessários que os terceiros carmelitas tinham tanto para que as imagens saíssem em procissão quanto para permanecer nos seus respectivos retábulos. Desse modo, tais imagens eram objetos de devoção e culto.

Logo, não podemos afirmar que as imagens dos Cristos da Paixão presentes nos retábulos da nave e no retábulo do consistório atualmente são as citadas no Inventário de 1754 e nos Estatutos de 1755. Como foi dito, não há referência da aquisição ou doação, procedência e nem a data de fatura dessas imagens. Não

obstante, a partir das informações levantadas dos documentos da Ordem, especialmente nos Livros Inventários, podemos nos questionar se algumas partes que compõem essas esculturas são coevas à construção do templo e procissão do Triunfo. Sabe-se que esse tipo de imaginária sofreu e ainda sofre muitas intervenções, no entanto, algumas características técnicas e materiais, como as máscaras de chumbo tratadas a seguir, datam do século XVIII.

### **3.2. Materiais e Técnicas e a Conceituação dos Cristos da Paixão na Classificação Geral da Escultura Policromada em Madeira**

São de grande heterogeneidade os materiais e técnicas empregados na escultura policromada em madeira no Brasil colônia. A arte barroca dessa época se utilizou de artifícios engenhosos para impressionar e comover os fiéis. As características, qualidades artísticas e tecnológicas do acervo escultórico da região das Minas Gerais do século XVIII e século XIX são precedentes de proveitosas pesquisas em diversificados ramos e aspectos do conhecimento.

A escultura é a arte de representar as formas humanas, compreende uma obra tridimensional, nas três dimensões reais do corpo, expressando-se de modo verdadeiro. Em relação à pintura, a escultura é mais próxima à realidade da figura corpórea e mais convincente que a primeira. De acordo com Quites (2006), no Brasil, nos meios acadêmicos, quando se refere a uma obra tridimensional de vulto redondo e de caráter religioso, não é usada a terminologia estátua, mas sim escultura ou imagem. O termo estátua é usado para definir uma escultura profana, é mais popular, porém no dicionário os termos escultura e estátua são sinônimos.

Logo, as esculturas dos Cristos da Paixão são denominadas Imagens de Vulto, também chamadas de Vulto Completo ou Redondo, são esculturas feitas em pleno relevo, tridimensionais: com altura, largura e profundidade, e sem uma ligação ao plano de fundo, ou seja, livres no espaço. Isso permite a observação ao seu redor de qualquer ponto de vista, pode ser tratada como objeto isolado de seu contexto (QUITES, 1997). As imagens dos Cristos da Paixão também se evidenciam por serem esculturas policromadas em madeira.

A escultura policromada é recoberta por policromia e se caracteriza por ser ornamentada com douramentos e cores variadas, cujo suporte e policromia formam

um todo indissociável, são compostas, dessa maneira, por forma e cor (SERCK-DEWAIDE, 2005). Nesse sentido, conforme Quites (1997), na concepção de uma escultura policromada em madeira, não pode ser separada a talha da policromia, ambas formam um conjunto indissociável. Se uma escultura foi concebida com policromia, este é um dado essencial para a sua compreensão, assim, a escultura policromada é a união da escultura com a pintura, geralmente é feita por um escultor e um policromador/pintor.

La importancia de la policromia en la escultura reside en la relación particular entre superficie policromada y forma. En contraste con pinturas en donde la sensación de una tercera dimensión es creada por un trazo en perspectiva y una variación de valores y densidades, en la escultura las tres dimensiones son reales: altura, ancho y profundidad. Pero lo que vemos de ellas y la manera como las vemos está muy influenciada por la luz y el espacio del entorno. Al crear una variedad de superficies que reaccionan con la luz, el artista podría dirigir a voluntad el juego de luz y sombra y de esa manera acentuar y variar el efecto tridimensional ya establecido por la escultura. Los colores y materiales disciplinados estrictamente por un alto conocimiento técnico era un medio para él expresara su concepción artística completa (BALLESTREM, 1970, p. 2).

Desse modo, a partir desses conceitos prévios apresentados sobre escultura policromada em madeira, ater-nos-emos ao objeto de estudo. Para um conhecimento mais aprofundado da matéria e tecnologia construtiva das esculturas dos Cristos da Paixão foi realizada uma pesquisa *in loco* na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, com o objetivo de analisar os materiais e técnicas dessas imagens. Essa etapa foi realizada com a autorização dos irmãos terceiros, aprovada pela Mesa da Ordem, mediante a assinatura de um Termo de Cooperação Mútua.

Durante a pesquisa *in loco* foi utilizado um andaime com sete metros de altura para dar acesso às esculturas localizadas no camarim dos retábulos, foi necessário o auxílio de outro conservador-restaurador, visto que não havia como descê-las devido ao seu tamanho próximo ao natural e também pela falta de uma abertura na parte posterior dos retábulos laterais. O andaime foi montado em primeiro de Abril de 2013 e desmontado no dia cinco do mesmo mês e ano. Assim, para o exame material e técnico de cada escultura foi feita a movimentação do andaime para que o mesmo se posicionasse à frente das imagens no alto de seus respectivos retábulos. Iniciamos com os retábulos do lado Epístola e depois

seguimos com o andaime para os retábulos do lado Evangelho. Finalizamos com o retábulo na sala do consistório, onde somente foi preciso o uso de escada para chegar ao Cristo.



Foto 38: Montagem do andaime  
Ronaldo Martins 01/04/2013

De acordo com Quites (2006), a metodologia para obra tridimensional, isto é, escultura policromada em madeira, deve abranger os seguintes passos: 1) fotografias de frente, verso, lateral direita, lateral esquerda, base lado inferior, lado superior e detalhes importantes da obra; 2) exame do suporte, observar e estudar partes e blocos, junções e número de blocos, se a obra é oca ou maciça, presença de metais, orifícios, marcas de ferramentas, ataque de insetos. Com relação à policromia, a autora ressalta que, sendo esta realizada com várias técnicas e sobreposição de diversas camadas, incluindo folhas metálicas e outros materiais anexos, é preciso ter o conhecimento das técnicas ornamentais utilizadas no Brasil e suas variações.

Utilizou-se como metodologia, nesse momento, o registro fotográfico de todas as esculturas e a verificação das principais características de cada uma. Assim, efetuou-se a documentação fotográfica das imagens, de suas vestimentas e de seus atributos em diferentes ângulos, utilizando o recurso da macrofotografia e o emprego de luz rasante e fotografia com fluorescência de ultravioleta. Para tanto, montou-se um fundo com tecido da cor preta para dar foco aos aspectos

construtivos e materiais empregados nas imagens; e, para averiguação de pequenos detalhes, foi utilizada uma lupa binocular. Por fim, foram confeccionadas fichas catalográficas para a formação de um banco de dados.

Segundo Quites (2006) é imprescindível a documentação escrita, gráfica e fotográfica para o estudo aprofundado da escultura policromada em madeira. A metodologia com as informações cadastrais para formar o banco de dados das imagens pressupõe os itens: código da obra (definido por letras simbolizando cidades); número sequencial; nome da obra; técnica; classificação; procedência; localização da obra no templo; proprietário, tipos de olhos; cabeleiras; articulações; indumentária; anexos; informações complementares e a foto frontal digitalizada. Dessa maneira, tal banco de dados permite uma consulta rápida e cruza informações estabelecendo resultados para a pesquisa.



Foto 39: Pesquisa *in loco*  
Ronaldo Martins 04/04/2013

A metodologia para o estudo de um bem cultural está relacionada a um conjunto de ações e à articulação dos meios necessários para alcançar uma determinada finalidade. Desse modo, com essa pesquisa aplicada buscou-se avaliar de perto questões imprescindíveis para a manutenção desse acervo, o qual é fonte de referência iconográfica, artística e histórica; haja vista que sua preservação física é também a conservação da sua história.

Como foi dito, todas as esculturas dos Cristos da Paixão são Imagens de Vulto, de madeira policromada, possuem máscara de chumbo também policromada, além disso, apresentam olhos de vidro e cabeleiras. Por sua vez, a escultura policromada em madeira de acordo com seu sistema construtivo, pode ser classificada em categorias de imaginária. Dessa forma, conceituamos cada imagem dos Cristos da Paixão segundo a classificação geral da escultura policromada em madeira proposta por Quites (2006), e acrescentamos outras categorias relacionadas a elementos particulares encontrados nesse acervo escultórico. A Imaginária de Vulto é classificada em: Talha Inteira, Articulada, Vestir.

**TALHA INTEIRA:** COM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES  
SEM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES

**ARTICULADA:** SEMI ARTICULADA  
TODA ARTICULADA

**VESTIR:** CORTADAS OU DESBATADAS  
CORPO INTEIRO (ANATOMIZADAS)  
ROCA  
CORPO INTEIRO/ROCA (QUITES, 2006, p. 245).

Assim sendo, tendo em vista a representação iconográfica das imagens, foram apresentados os detalhes da tecnologia construtiva e os materiais utilizados na sua concepção, bem como, os elementos agregados ao longo do tempo. Com isso, foi feita a identificação de cada Cristo da Paixão de acordo com sua classificação e também produzimos o desenho gráfico de cada imagem para melhor visualização da sua estrutura formal.

### **3.2.1. Cristo no Horto**

Na classificação geral da escultura policromada em madeira, a imagem de vulto do Cristo no Horto se enquadra nas Imagens de Vestir. Estas, geralmente, possuem estrutura em madeira esculpida de forma mais simplificada nas áreas que serão cobertas pela vestimenta, de tecido natural, e são mais detalhadas e policromadas nas áreas que ficarão expostas, tais como: rosto, mãos e pés. Apresentam articulações para serem vestidas, podendo possuir olhos de vidro e cabeleiras. Com as vestes em tecido natural, acompanhadas de cabeleiras e olhos

de vidro, obtinha-se um naturalismo e realismo muito grande nas imagens, isso foi um artifício característico da cultura Barroca.



Foto 40: Cristo no Horto – frente e verso (com as vestes)  
Lia Sipaúba 03/04/2013

Conforme a estrutura formal dessa escultura e inserindo-a na tipologia das Imagens de Vestir, o Cristo no Horto se encaixa na subdivisão das Imagens de Roca. Estas apresentam uma estrutura bem mais simplificada com uma armação de ripas em diferentes formatos, comumente na região dos membros inferiores, a qual fica escondida pelas vestes. Pode ser concebida em diversas posições, segundo a iconografia que representa.

A **Imagem de Roca** possui uma estrutura bem mais simplificada que as anteriores, tendo um gradeado de ripas, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação de madeira substituindo toda a anatomia escondida sob as vestes. A simplificação da forma anatômica não quer dizer necessariamente que há desqualificação de uma imagem do ponto de vista construtivo, pois se trata de uma nova maneira de estruturar o corpo, que muitas vezes chega a um requinte extremo de execução da talha e até mesmo com requintes de detalhes de policromia. Possuem todas as características gerais da imagem de vestir, citada acima. De acordo com a iconografia representada podem também se apresentar de pé, joelhos ou sentadas (QUITES, 2006, p. 253).



Foto 41: Cristo no Horto – frente e verso (sem as vestes)  
Lia Sipaúba 03/04/2013

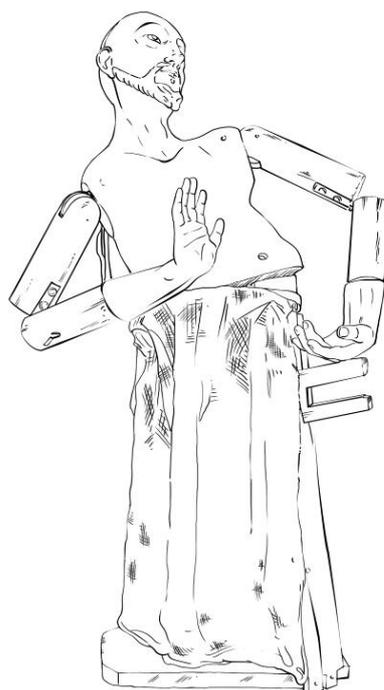


Figura 10: Cristo no Horto – Desenho gráfico  
Mirella Spinelli 26/05/2014

Nessa escultura, a cabeça juntamente com tronco é o bloco principal; os braços, as mãos e alguns dedos são blocos de madeiras construídos separados; o restante do corpo é constituído pela armação de roca. Segundo Coelho (2005), em meados do século XVIII, começaram a ser executadas esculturas compostas por

muitos blocos, sendo o bloco principal a parte mais importante do corpo, os outros blocos formavam braços, mãos, ou itens complementares. Isso permitiu uma forma mais eficiente e delicada da talha de algumas partes do corpo, como mãos e dedos. Esses eram feitos com as fibras da madeira em sentido horizontal, o que dificultaria a quebra ao esculpir.

O tronco dessa escultura é oco, essa técnica faz com que a madeira não rache tanto, cujas esculturas ocadas ficam mais leves facilitando sua condução em andores nas procissões. Essa procedimento foi muito utilizado na Europa desde a Idade Média.

Na Europa, desde a Idade Média, escavavam-se as esculturas em madeira para que as peças rachassem menos e ficassem mais leves. No Brasil, diz-se que as ocas seriam executadas assim para esconder ouro contrabandeado, e há muitas lendas (as muitas histórias dos “santos do pau oco”) e pouca comprovação dessa utilização. O mais provável era que as fizessem assim pelos mesmos motivos que a Europa, principalmente para que ficassem mais leves, o que facilitaria sua condução em andores nas procissões (COELHO, 2005, p. 236).

Nas costas do tronco, dentro da região ocada, há uma peça cilíndrica de madeira com um prego de metal que sustenta esse tronco a ripa por meio de um encaixe tosco. Essa seria uma intervenção. No lado direito da imagem foi encontrado um barbante amarrado, usado de improviso para segurar o antebraço direito na posição desejada.



Foto 42: Cristo no Horto – verso do tronco e detalhe barbante  
Lia Sipaúba 03/04/2013

No século XVIII, a madeira foi o material mais utilizado como suporte da imaginária. Coelho (2005) alude que a madeira mais usada foi o cedro extraído da árvore *Cedrella fissilis*, da família Meliaceae. No caso das Imagens de Vestir, Quites (2006) menciona que somente a cabeça, mão e pés eram esculpidos em cedro, enquanto a armadura de sustentação da imagem deveria ser de madeira mais barata. Nas imagens de roca, as ripas geralmente eram feitas com madeiras variadas.

A roca do Cristo no Horto é bem rudimentar, composta por ripas de tamanhos e tipos de madeira diferentes, as quais foram substituídas<sup>34</sup>, e possui um tecido, provavelmente linho, preso por pregos de metal oxidado. cremos, como já foi pesquisado por Quites (2006), que a função do tecido encobrendo as ripas está relacionada com a questão de esconder as formas rígidas da madeira e com a decência das imagens. As imagens religiosas deveriam estar sempre bem cuidadas, devido ao decoro e zelo com as coisas sagradas, desse modo, havia a preocupação com a decência para o culto divino e não em relação à técnica utilizada. Assim, as imagens devocionais deveriam estar sempre bem apresentadas.

<sup>34</sup> No Inventário Básico de Arte Sacra do Acervo da Paróquia do Pilar, no livro referente à Igreja de N. Sra. do Carmo (02), há a seguinte menção a respeito das ripas do Cristo no Horto: “As ripas de armação foram adaptadas” (Ilza Perdigão, 1984).

A base é bem simplificada, é diferente das demais bases dos outros Cristos da Paixão. Acreditamos que essa base substituiu uma anterior, pelo fato de não apresentar um orifício ou peça de metal com rosca para prender essa imagem no andor. Isso porque, como foi constatado no primeiro capítulo desta dissertação, o Cristo do Horto, como as outras imagens dos Cristos, saía na procissão do Triunfo, fato que perdurou até o século XX.



Foto 43: Cristo no Horto – roca e base lado direito e verso  
Lia Sipaúba 03/04/2013

A imagem possui nos ombros articulações, como foi mencionado, um recurso comum que possibilita movimento, a troca das vestes e mesmo da iconografia da escultura. QUITES (2001) classificou as articulações conforme seus modelos, a articulação do Cristo no Horto é denominada de Esfera “Macho/Fêmea” Simplificada. De acordo com a autora, neste modelo: “a conexão central é realizada por um sistema ‘macho/fêmea’, onde as partes que compõem os membros do corpo humano fazem parte do sistema de articulação” (p. 92).

Assim, tal articulação é uma peça solta com prolongamento cilíndrico com entalhe na ponta para passar um pino e rotação de 360°, e a outra parte é um membro do corpo (QUITES, 2001). A imagem também tem peças de metal, no caso uma dobradiça, que é o sistema mais simplificado de articulação, como junção entre o braço e antebraço. Essa dobradiça foi fixada por cravos.



Foto 44: Cristo no Horto  
 Detalhe articulação esfera “macho/fêmea” simplificada e dobradiça  
 Lia Sipaúba 03/04/2013

Também foi observado, no lado esquerdo da escultura, na região do braço, um gancho de metal, este provavelmente prendia o braço na pequena argola de metal presente no antebraço esquerdo. Esse gancho de metal possivelmente era utilizado para fixar a posição dos braços do Cristo no Horto que, de acordo com a iconografia cristã, deveria apresentar os braços abertos em atitude de oração<sup>35</sup>. Ainda, notou-se uma peça de madeira com a função de sustentar o braço e a mão esquerda. Acreditamos que essa obra sofreu muitas intervenções no decorrer do tempo, a peça de madeira usada na sustentação da mão esquerda, as argolas e ganchos de metal são indícios.

<sup>35</sup> Sobre essa iconografia verificar o segundo capítulo da presente dissertação.



Foto 45: Cristo no Horto – gancho de metal e peça de madeira  
Lia Sipaúba 03/04/2013

Há outro gancho de metal no interior do camarim do retábulo desse Cristo, possivelmente com a função de sustentar a escultura do Cristo no Horto em seu interior, o qual acreditamos ser uma intervenção posterior à construção dos retábulos. O anjo do Horto, ou da Amargura, que compõe essa iconografia e está nesse retábulo foi fixado por arames e pregos, isso se configura como uma intervenção, já que todas essas imagens no século XX deixaram de sair na procissão do Triunfo e por isso ele foi pregado. Esse anjo é esculpido até tórax, possui vestes em tecido natural e não apresenta a máscara de chumbo, está infestado por cupins. Outra questão importante de ressaltar, é que todas as imagens dos Cristos da Paixão foram repolicromas e/ou repintadas, pois era costume, desde o século XIX, casos de repolicromias com intuito de cuidar das carnações para que estas fossem bem vistas. Tal aspecto já foi constatado na documentação analisada por Neves (2011), a respeito dos serviços prestados à Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica.



Foto 46: Cristo no Horto – gancho retábulo  
Lia Sipaúba 03/04/2013

### 3.2.2. Cristo da Prisão

A partir da análise da técnica construtiva e dos materiais, a imagem representando o Cristo da Prisão também foi classificada como uma imagem de vestir. A escultura possui cabeleira natural, corda e olhos de vidro.



Foto 47: Cristo da Prisão – frente e verso  
Lia Sipaúba 02/04/2013

Com relação às vestes de tecido natural, a imagem apresenta por baixo da túnica púrpura outra túnica branca. Este tipo de vestimenta também foi usado por motivo de decoro e para esconder a forma da roca ou para aumentar o volume das vestes. Além da túnica branca, a imagem do Cristo da Prisão tem por baixo da mesma uma espécie de camisa branca, de igual função.

Nas imagens de roca encontramos uma quantidade muito grande de vestes de baixo brancas, que acreditamos, também tenha a função de esconder o gradeado da roca, ou mesmo, de aumentar o volume para o recebimento das vestes externas. De acordo com a sua concepção, estas imagens deveriam representar o “corpo” o mais natural possível, portanto, este excesso de tecidos justifica a intenção de ocultar as estruturas rígidas de madeira (QUITES, 2006, p. 272).



Foto 48: Cristo da Prisão – túnica e camisa branca – frente e verso  
Lia Sipaúba 02/04/2013

Em detrimento de seu aspecto formal, dentro da classificação das imagens de vestir, o Cristo da Prisão corresponde à subdivisão de imagem de Corpo Inteiro/Roca. Esse tipo escultórico possui quase todo o corpo entalhado e anatomizado, com ripas somente entre o quadril e as coxas. O Cristo da Prisão possui um bloco para a cabeça, um para o tronco, dois para os antebraços, dois para os braços juntos às mãos, dois para as pernas e pés, ademais a área da roca

que vai do quadril até as coxas; há também duas ripas laterais maiores para dar sustentação à escultura.

As **Imagens de Corpo Inteiro/Roca** são uma categoria intermediária entre as imagens de corpo inteiro anatomizadas e as imagens de roca, pois possuem o corpo entalhado em algumas partes, mas em outras é utilizada a colocação de pequena áreas de ripas para a complementação da imagem. Temos imagens onde aparecem ripas entre o joelho e a coxa, entre a coxa e o quadril, entre a cintura e o peito, etc. Possuem todas as características gerais das imagens de vestir, citadas acima (QUITES, 2006, p. 257).

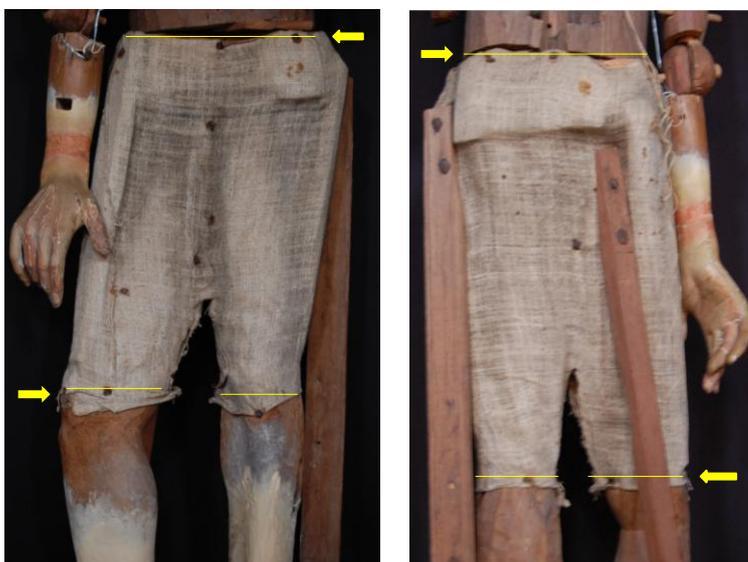


Foto 49: Cristo da Prisão – roca frente e verso  
Lia Sipaúba 02/04/2013



Foto 50: Cristo da Prisão – frente e verso (sem as vestes)  
Lia Sipaúba 02/04/2013

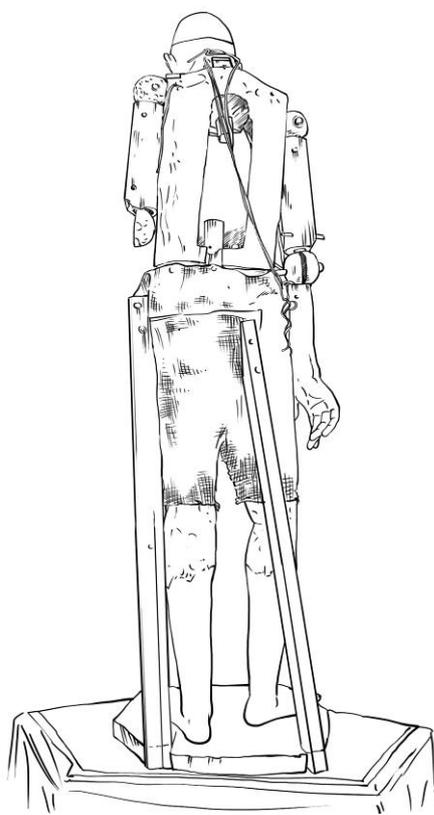


Figura 11: Cristo da Prisão – Desenho gráfico  
Mirella Spinelli 26/05/2014

Esta escultura possui articulação nos ombros, cotovelos e cabeça. A articulação da cabeça é do tipo “macho/fêmea” simplificada, já as dos ombros e cotovelos são do tipo Esfera Bipartida. Esta última é um modelo cujas peças de articulação são isoladas das partes que representam o corpo humano, sendo a conexão central uma esfera partida ao meio unida por um pino ao centro. Tais peças possuem um prolongamento, de formato cilíndrico, com um entalhe na ponta por onde atravessa um pino fixo (QUITES, 2001).

Ainda, verificou-se a presença de um barbante para sustentar o braço direito. E também de outro barbante amarrado à cabeça do Cristo, talvez usado para movimentar, puxar a cabeça da imagem na procissão do Triunfo, criando, assim, um grande efeito durante essa encenação. Essa engenhosidade faz parte do teatro sacro barroco na busca do realismo.



Foto 51: Cristo da Prisão – detalhe articulação ombros e cotovelos  
Lia Sipaúba 02/04/2013



Foto 52: Cristo da Prisão – detalhe verso tronco e articulação pescoço  
Lia Sipaúba 02/04/2013

Na base dessa imagem, que é um bloco de madeira separado e tem formato octogonal, foi verificada a presença de pequenas argolas metálicas e da peça de metal com rosca para fixar a imagem em andor. A base sofreu intervenções na sua pintura<sup>36</sup>.



Foto 53: Cristo da Prisão – detalhe base, argolas de metal e orifício para andor  
Lia Sipaúba 02/04/2013

### 3.2.3. Cristo da Flagelação

O Cristo da Flagelação é uma imagem de vulto da categoria da Imagem de Talha Inteira. Estas se distinguem por serem feitas para permanecer em uma única posição, têm geralmente a vestimenta e os cabelos entalhados. Os olhos podem ser de vidro ou esculpidos na própria madeira. São subdivididas em imagem Sem complementação de vestes em tecido, ou Com complementação de vestes em tecido. As mais comuns são as imagens de talha inteira sem complementação de vestes em tecido natural, no entanto, as imagens com complementação de vestes em tecido eram antecipadas pelo escultor e pintor, ou ganhavam a vestimenta de tecido natural devido ao decoro, a decência e a boa apresentação para com as imagens sagradas.

As imagens de Talha Inteira são também conhecidas como de “talha completa” nos países da América hispânica. São totalmente entalhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações; ou seja, não há possibilidade de alterações na gestualidade dessas esculturas. Elas podem ser construídas de um

<sup>36</sup> Consta no Inventário Básico de Arte Sacra do Acervo da Paróquia do Pilar, no livro referente à Igreja de N. Sra. do Carmo (02), na descrição do Cristo da Prisão: “base octogonal, atualmente pintada de preto” (Carlos Oliveira, 1984).

ou vários blocos de madeira, apresentando-se ocas ou maciças. Estas esculturas, na maior parte das vezes, apresentam-se policromadas e caracterizam-se por ter as áreas de panejamento sempre representadas com a utilização de ricas técnicas de ornamentação como: esgrafiados, punção, pastiglia e pintura a pincel, utilizando folhas metálicas de ouro e de prata, tendo por objetivo imitar o tecido com todas as suas texturas. Os cabelos são sempre talhados e policromados e os olhos podem ser representados esculpidos na própria madeira e policromados ou de vidro. Estas imagens podem ser divididas em: **Sem complementação de vestes em tecido**, ou **Com complementação de vestes em tecido**. Temos casos, em que foi prevista pelo escultor e policromador, a complementação de partes em tecido [...] É muito comum encontrarmos, também, imagens da Virgem Maria segurando o menino nu em seus braços, que por questões de devoção e pudor o menino recebeu uma túnica em tecido natural (QUITES, 2006, p. 246 - 247).

No caso da escultura do Cristo da Flagelação, ela apresenta o perizônio entalhado na madeira, os olhos são de vidro, porém possui cabeleira e cordas naturais, pois normalmente as imagens de talha inteira têm os cabelos e as cordas esculpidos na madeira. Devido a esses elementos particulares, esta imagem de talha inteira não compreende nenhuma das duas subdivisões de imagem de talha inteira: Sem complementação de vestes em tecido e a Com complementação de vestes em tecido. Por esse motivo, foi necessário acrescentar outra ramificação dentro da categoria da imagem de talha inteira na classificação geral da escultura policromada em madeira elaborada por Qites (2006). Logo, essa imagem pode ser classificada como Imagem de Talha Inteira Sem complementação de vestes Com complementação de/ou cabeleira e cordas naturais.



Foto 54: Cristo da Flagelação – frente (com e sem cabeleira) e verso  
Lia Sipaúba 01/04/2013



Figura 12: Cristo Flagelado – Desenho gráfico  
Mirella Spinelli 26/05/2014

Desse modo, a imagem é esculpida quase somente em bloco único, o principal, que compreende: a cabeça, tronco, membros superiores e inferiores, e a base. São blocos separados: alguns dedos das mãos e as pontas do perizônio. Encontramos a presença do tampo para fechar a parte oca da escultura, a técnica de ocar a escultura, como já foi dito, evitava rachaduras na madeira e também deixa a escultura mais leve facilitando o transporte nas procissões. O tampo proporciona um acabamento à parte ocada, já que a imagem sairia em cortejo sendo vista em todas as direções pelas vias públicas.

Continuando, KUHN comenta sobre a técnica de se ocar as esculturas, utilizada desde a Idade Média, com o objetivo de evitar rachaduras, sendo acrescentado posteriormente, nas costas, um tampo de madeira para fechar. Com esta área oca no interior da escultura, a madeira sofre menos tensões internas, devido às movimentações ocorridas com as variações de umidade relativa. Assim, uma escultura em madeira pode ser maciça ou oca. Devemos considerar também que, uma escultura oca tem seu peso diminuído, o que sem dúvida facilita o manuseio e o transporte de imagens com a função processional (QUITES, 1997, p. 48).

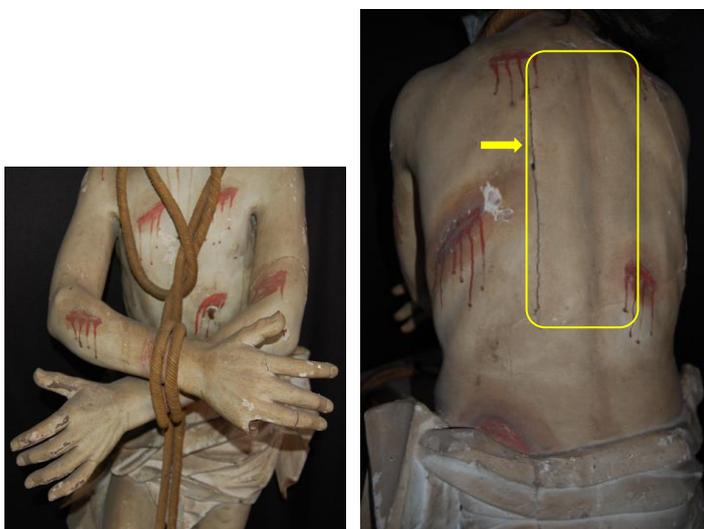


Foto 55: Cristo da Flagelação – tronco frente e verso  
 Detalhe do tampo  
 Lia Sipaúba 01/04/2013

A base da escultura do Cristo da Flagelação tem argolas metálicas e uma peça de metal com orifício e rosca para o encaixe em andor. Acreditamos que o inventário de 1781 - 1782 faz menção a uma tarraxa que provavelmente seria atarraxada ao orifício do andor e à rosca dessa base: “*O senhor da coluna de vulto com tunica vermelha de ceda, seu andor com tarraixa*”.

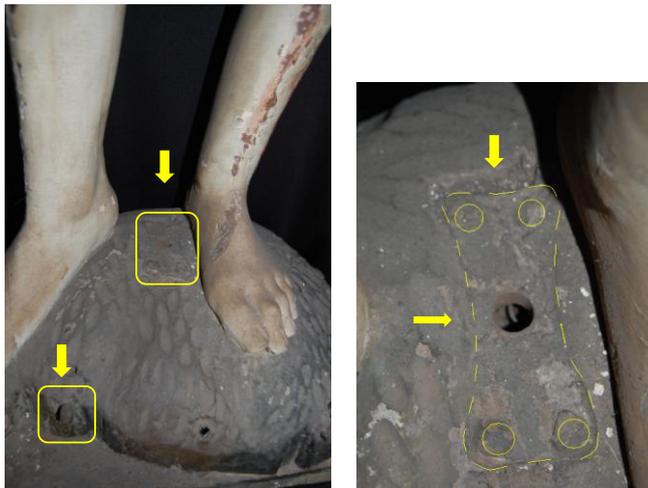


Foto 56: Cristo da Flagelação  
Detalhe base e rosca de metal para andor  
Lia Sipaúba 01/04/2013

#### 3.2.4. Cristo Coroado de Espinhos

Esta é também uma imagem de talha inteira, e corresponde à subdivisão Com complementação de vestes em tecido, nesse caso, o manto vermelho de acordo com à iconografia, mas, podemos acrescentar da mesma forma, a cabeleira e as cordas. Desse modo a escultura do Cristo Coroado de Espinhos é uma Imagem de Talha Inteira Com complementação de vestes em tecido e/ou cabeleira e cordas naturais.



Foto 57: Cristo Coroado de Espinhos – frente (cabeleira e vestes) e  
Frente e verso  
Lia Sipaúba 05/04/2013



Figura: 13: Cristo Coroado de Espinhos – Desenho gráfico  
Mirella Spinelli 26/05/2014

Foi verificado que todos os Cristos classificados na tipologia de imagem de talha inteira apresentam o entalhe do corpo e o número de blocos de madeira um diferente do outro, possivelmente confeccionadas por mais de um escultor. Isso é determinado especialmente no entalhe das formas do corpo, talha das mãos e pés e também na movimentação do panejamento do perizônio. Essa escultura do Cristo Coroado de Espinhos possui um bloco principal para: cabeça, tronco e membros superiores e inferiores, e a base. Já os dedos são blocos separados, também há o tampo encaixado às costas.



Foto 58: Cristo Coroado de Espinhos – lado direito e lado esquerdo  
Lia Sipaúba 05/04/2013



Foto 59: Cristo Coroado de Espinhos – tronco frente e verso  
Detalhe do tampo  
Lia Sipaúba 05/04/2013

A base apresenta igualmente os elementos correlativos a sua fixação ao andor para a procissão. Ela tem, ainda, um pedaço pequeno de madeira colocado dentro do orifício usado para o encaixe no andor.



Foto 60: Cristo Coroado de Espinhos  
Peça de metal e orifício para andor  
Lia Sipaúba 05/04/2013

### 3.2.5. Cristo *Ecce Homo*

Da mesma forma que a escultura anterior, o Cristo *Ecce Homo* é uma Imagem de Vulto da categoria de Talha Inteira Com complementação de vestes e/ou cabeleira e cordas naturais.



Foto 61: Cristo *Ecce Homo* – frente (com as vestes, cabeleira e cordas)  
Lado direito, lado esquerdo e verso  
Lia Sipaúba 04/04/2013



Figura 14: Cristo *Ecce Homo* – Desenho gráfico  
Mirella Spinelli 26/05/2014

A imagem possui detalhes de talha, pintura das chagas e um bloco principal que compreende: cabeça, o corpo inteiro, a base, e alguns dedos que são talhados em blocos separados e há o tampo nas costas que vai até o perizônio. A base possui as argolas metálicas e a peça de metal com rosca para ser atarraxada ao andor.



Foto 62: Cristo *Ecce Homo* – tronco frente e verso  
 Detalhe do tampo  
 Lia Sipaúba 04/04/2013

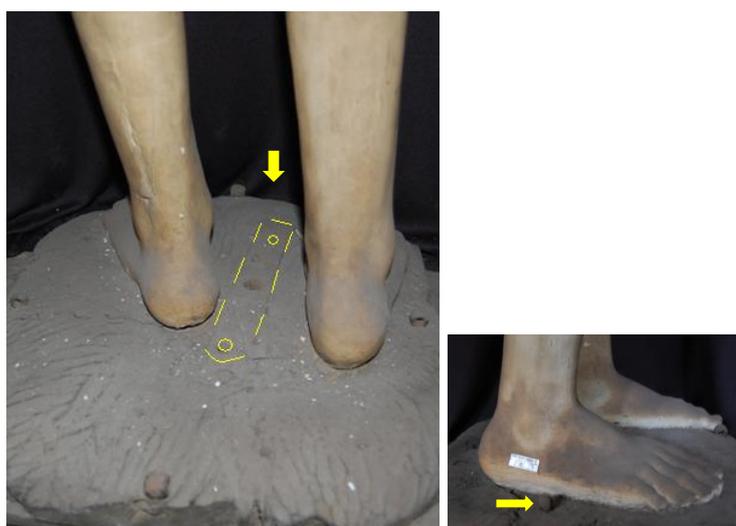


Foto 63: Cristo *Ecce Homo* – argolas e rosca de metal para andor  
 Lia Sipaúba 04/04/2013

### 3.2.6. Cristo com a Cruz às Costas

Esta escultura configura-se em uma imagem de vestir da subdivisão Corpo Inteiro/Roca. Já que é vestida por uma túnica púrpura amarrada por cordas e na cabeça, há uma coroa de espinhos e um resplendor de prata. O estudo de Quites (2006) faz a revisão da literatura sobre a terminologia das imagens de vestir no Brasil, essa categoria engloba imagens de faturas mais complexas e mais simplificadas, concluindo que toda imagem de roca é uma imagem de vestir, porém nem toda imagem de vestir é uma imagem de roca. As imagens de vestir possuem vestes em tecido verdadeiro com dimensões próximas ao natural, e isso pode ser observado no exemplar do Cristo com a Cruz às Costas do Carmo de Ouro Preto, no entanto possui a armação da roca e as representações dos membros inferiores, sendo também uma imagem de corpo inteiro/roca. Dessa maneira, como constatou Quites, a imaginária de vestir abrange diferentes tipos escultóricos que requer vestes de tecido natural para cumprir sua função de escultura devocional.

Como define o próprio nome, são categorias escultóricas que vão sempre possuir vestes de tecido verdadeiro. Sua concepção própria engloba um suporte em madeira que pode ser uma estrutura simplificada – roca, ou mais complexa, porém sempre deverá ser coberta pelas vestes. Possui partes esculpidas de forma completa e policromadas, no geral na cabeça, mãos, pés, e às vezes braços e pernas, que geralmente recebem esmerado tratamento da talha e da carnação, pois sempre ficam visíveis. Pode ocorrer uma policromia simplificada nas partes escondidas sob as vestes ou mesmo a madeira aparente. A cabeça pode ser um bloco único com o tronco, ou um bloco separado, geralmente encaixado pelo sistema macho e fêmea. O tronco pode ser oco ou maciço, possuindo ou não tampo às costas. O tronco das imagens femininas pode sugerir a forma dos seios. Os braços e antebraços geralmente apresentam articulações nos ombros e cotovelos e menos frequente nos pulsos. As mãos sempre recebem alta elaboração da talha e da carnação, sendo os braços e antebraços elaborados de forma mais simplificada e tosca e na maioria das vezes sem carnação. Os cabelos podem ser esculpidos na madeira e policromados ou recebem uma cabeleira de fios naturais. Os olhos podem ser de vidro ou esculpidos e policromados. Todas as categorias deste grupo podem ser representadas de pé, de joelhos ou sentadas e normalmente possuem dimensões próximas ao natural (QUITES, 2006, p. 250).



Foto 64: Cristo com a Cruz às Costas – frente com cabeleira, coroa e resplendor  
Frente e verso (túnica púrpura)  
Lia Sipaúba 04/04/2013

O Cristo com a Cruz às Costas também tem uma túnica branca por debaixo da túnica púrpura, cujo papel é dar volume às vestes e esconder as formas rígidas das ripas de madeira.



Foto 65: Cristo com a Cruz às Costas – frente e verso (túnica branca)  
Lia Sipaúba 04/04/2013

Com a imagem sem as vestes, verificou-se que esta possui um bloco para a cabeça, um para o tronco, outros dois para os antebraços, dois para os braços, dois para as mãos, e dois para pernas e pés juntos. Apresenta articulação nos ombros e braços e tem uma ripa de madeira presa às costas para o encaixe do atributo da Cruz. A roca é formada por ripas de diferentes tamanhos e dimensões, provavelmente muitas foram substituídas, as pernas são entalhadas até os joelhos. Tal escultura apresenta outra conformação da estruturação da área da roca dentro das imagens de corpo inteiro/roca, pois as ripas vão do tronco até a base, e se tem a representação das pernas até os joelhos, essas estão encaixadas entre essas ripas. O interessante é que essa imagem fica de pé e não em posição genuflexa, o que era mais usual na iconografia do Cristo carregando a cruz.



Foto 66: Cristo com a Cruz às Costas – lado direito e lado esquerdo  
Lia Sipaúba 04/04/2013



Foto 67: Cristo com a Cruz às Costas – frente e verso  
Lia Sipaúba 04/04/2013

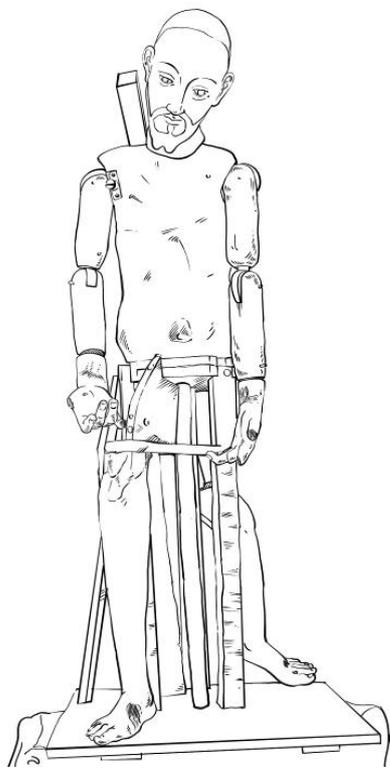


Figura 15: Cristo com a Cruz às Costas – Desenho gráfico  
Mirella Spinelli 26/05/2014



Foto 68: Cristo com a Cruz às Costas – detalhe da roca  
Lia Sipaúba 04/04/2013

Nesse sentido, notou-se o tronco ocado e o detalhe da estrutura de madeira para o encaixe da Cruz, atributo que corresponde a esse tipo de invocação. Há a presença de articulação do tipo “macho/fêmea” simplificado nos ombros e braços e existem pinos de madeira para o encaixe das mãos, bem como peças de metal, as quais devem ser intervenções. Tem uma peça de metal para o encaixe do pescoço ao tronco, localizada no verso da escultura, o pescoço era movimentado igualmente ao do Cristo da Prisão. Foi vista outra peça de metal no alto da cabeça para o encaixe do resplendor, acessório característico dessa iconografia.

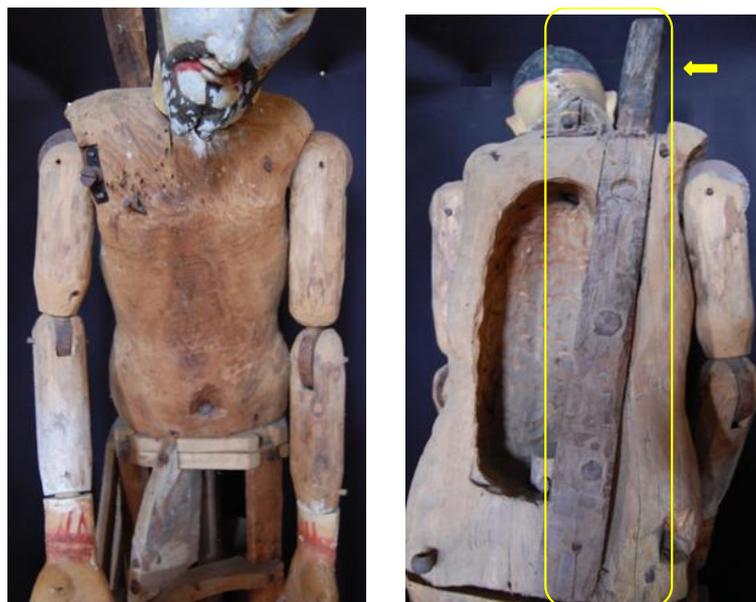


Foto 69: Cristo com a Cruz às Costas – tronco frente e verso  
Detalhe estrutura de madeira para encaixe atributo  
Lia Sipaúba 04/04/2013



Foto70: Cristo com a Cruz às Costas – detalhe peça de metal, articulações e pinos  
Lia Sipaúba 04/04/2013

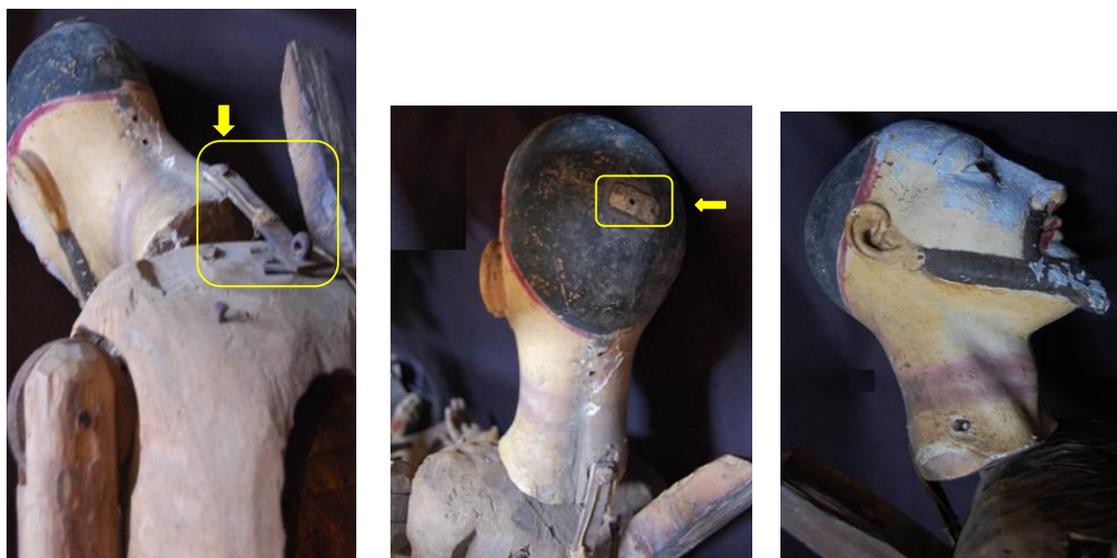


Foto 71: Cristo com a Cruz às Costas – detalhe peças de metal  
Lia Sipaúba 04/04/2013

No interior desse retábulo também encontramos um gancho de metal que prende a imagem a ele, como o visto no retábulo consagrado ao Cristo no Horto. A escultura do Cristo com a Cruz às Costas estava presa a esse gancho, as vestes apresentavam uma abertura para que o gancho ficasse preso à argola de metal localizada ao final das costas da imagem. A base é uma estrutura separada e apresenta orifícios para o encaixe em andor.



Foto 72: Cristo com a Cruz às Costas  
Argola e gancho de metal para prender no retábulo  
Lia Sipaúba 04/04/2013



Foto 73: Cristo com a Cruz às Costas – orifícios para andar  
Lia Sipaúba 04/04/2013

### 3.2.7. Cristo Crucificado

O Cristo Crucificado é uma imagem de vulto da categoria Talha Inteira Sem complementação de vestes Com complementação de cabeleira natural. Esta imagem apresenta o corpo inteiro entalhado em bloco único, sendo um bloco separado a ponta direita do perizônio; já os três cravos são de metal. A escultura está fixada a uma cruz grande por meio desses cravos. O perizônio possui douramento na região da corda também entalhada. Exibe cabeleira natural e olhos de vidro, na cabeça há uma coroa de espinhos e um resplendor de prata preso à cruz.



Foto 74: Cristo Crucificado – frente e detalhe do rosto  
Lia Sipaúba 23/10/2013

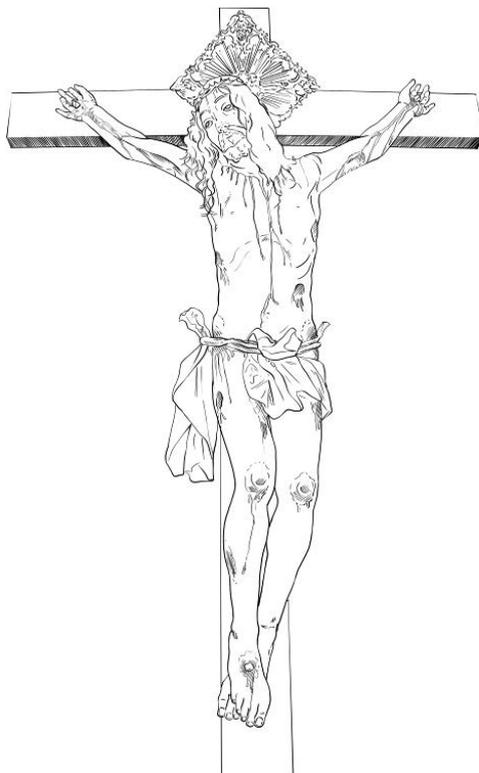


Figura 16: Cristo Crucificado – Desenho gráfico  
Mirella Spinelli 26/05/2014



Foto 75: Cristo Crucificado – tórax, perizônio, pernas e pés  
Lia Sipaúba 23/10/2013

Esta imagem do Cristo Crucificado, situada no consistório da igreja do Carmo, foi restaurada pelo Grupo Oficina de Restauo em 2009/2010. Tal empresa de restauração contou com o auxílio do laboratório de Ciência da Conservação, LACICOR, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, CECOR, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Para análise tanto da tecnologia construtiva quanto da máscara de chumbo dessa escultura, embasamos-nos no registro de amostras, fotografias e radiografias realizadas pelo CECOR, cedidas pelo Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza, aferindo a dados anteriores e posteriores à restauração de tal escultura, na busca de relacionar os resultados das amostras e exames do Cristo Crucificado com as demais esculturas dos Cristos da Paixão. Também aproveitamos algumas informações e fotografias do Relatório de Restauração do Cristo Crucificado elaborado pelo Grupo Oficina do Restauo.

Consta no relatório de restauração do Cristo Crucificado que este se apresentava todo repintado e em avançado estado de deterioração. Na restauração dessa escultura foi feita a remoção das repinturas do Cristo, que eram: “três camadas de repintura; a atual; uma bem mais fina abaixo dela; outra em melhor estado de conservação e a mais antiga bastante danificada” (GRUPO OFICINA DO RESTAURO, 2010, p. 4). Dessa maneira, segue o registro fotográfico do Cristo Crucificado antes e depois da restauração:



Figura 17: Detalhes do Cristo Crucificado antes da restauração de 2009/2010  
Cf. GRUPO OFICINA DO RESTAURO, 2010, p. 1



Figura 18: Cristo Crucificado e Retábulo do consistório antes e depois da restauração de 2009/2010  
Cf. GRUPO OFICINA DO RESTAURO, 2010, p. 8

Essas intervenções na policromia do Cristo Crucificado relatadas pelo dossiê acima, e que também foram verificadas nos outros Cristos da Paixão, bem como as intervenções de madeiras e metal na sua técnica construtiva mostram como essas esculturas eram objetos de devoção e que participavam dos rituais para litúrgicos, à medida que deveriam ser funcionais e estar bem apresentadas. Dessa maneira, todas as esculturas dos Cristos da Paixão, sejam estas imagens de talha inteira ou

imagem de vestir, são ao mesmo tempo imagens processionais e retabulares, cumprindo diferentes funções no ritual religioso e na dinâmica da vida cotidiana do século XVIII e início do XIX na região das Gerais.

Consideramos que as técnicas e materiais adotados para a concepção das esculturas dos Cristos da Paixão foram diversificados, tendo as mesmas características em determinados elementos, tais como: olhos de vidro, cabeleira natural, a máscara de chumbo que tratamos na sequência, o suporte em madeira, entre outros. A tecnologia construtiva variou entre as imagens de talha inteira e imagem de vestir e suas subdivisões. Além disso, a partir da classificação geral da escultura policromada em madeira de Quites (2006), acrescentamos novas subdivisões à imagem de talha inteira e até mesmo outra configuração da estruturação das imagens de corpo inteiro/roca, no caso do Cristo com Cruz às Costas.

Nesse sentido, adicionando tais subdivisões, a classificação geral da escultura policromada em madeira organizada por Quites (2006):

#### **IMAGEM DE VULTO:**

##### **TALHA INTEIRA: COM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES**

*COM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES E/OU CABELEIRA E CORDAS [Cristo Coroado de Espinhos e Cristo *Ecce Homo*]*

**SEM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES**

*SEM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES COM COMPLEMENTAÇÃO DE/OU CABELEIRA E CORDAS [Cristo Flagelado e Cristo Crucificado]*

##### **ARTICULADA: SEMI ARTICULADA**

**TODA ARTICULADA**

##### **VESTIR: CORTADAS OU DESBATADAS**

**CORPO INTEIRO (ANATOMIZADAS)**

**ROCA [Cristo no Horto]**

**CORPO INTEIRO/ROCA [Cristo da Prisão e Cristo Com a Cruz às Costas]**

Essas técnicas foram reflexos da engenhosidade dos artistas e tinham a finalidade de proporcionar um realismo a essas imagens de devoção na composição do teatro sacro barroco. Com as vestes em tecido, acompanhadas de cabeleiras e olhos de vidro, obtinha-se um naturalismo muito grande nessas imagens, qualidade da cultura barroca. O bom artífice poderia emular o modelo, segundo a encomenda

e a iconografia, variando na sua criação. Contudo, o mais importante para essa arte religiosa era que as esculturas fossem dignamente feitas, conforme a decência e o decoro das coisas sagradas. Assim, para o devoto, o importante era que as imagens estivessem bem apresentadas para o culto religioso.

### **3.3. Os Cristos da Paixão e a Técnica da Escultura em Madeira com Máscara de Chumbo Policromadas**

É de fundamental importância a averiguação científica e técnica aplicada ao conhecimento da escultura policromada em madeira. Este tipo de investigação requer uma pesquisa histórica da obra de arte a partir de uma perspectiva desse objeto como testemunho documental de uma época concreta que é necessário preservar e transmitir ao futuro. Para tanto, para a compreensão das técnicas e materiais da imaginária devocional, além da pesquisa histórica e iconográfica, contamos com a pesquisa de análise científica que auxilia e acrescenta aos estudos anteriores.

No presente item foi realizada a investigação da técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas. Nesse sentido, embasamo-nos na pesquisa histórica e análises científicas, para saber de onde e em que época essa técnica foi empregada, qual era a forma de sua concepção, como ela foi feita nos Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Além disso, procuramos referência sobre uma imaginária de chumbo em Minas Gerais, especialmente na cidade de Ouro Preto, e algum apontamento a essas em outras regiões do Brasil, no transcorrer do século XVIII e XIX. Também pesquisamos sobre as primeiras casas de fundição na Capitania de Minas, local com forjas e instrumentos específicos para fundir metal.

Logo, a técnica construtiva desse conjunto escultórico se caracteriza por todas as esculturas dos Cristos da Paixão serem em madeira policromada e terem somente a face feita em um mesmo molde com chumbo e policromia. Tal técnica da escultura de madeira e chumbo foi frequente na imaginária do século XVII, sobretudo do século XVIII, na Espanha, a qual foi posteriormente exportada aos países latinos, em especial na região dos Andes. Essa técnica consistia na colocação de uma máscara feita de chumbo, encaixada ao crânio de madeira, definindo a fisionomia da imagem, tendo também a função de fixar os olhos de vidro.

O uso desta técnica foi raro em Minas Gerais, é citada como *mascarillas* em referências latino-americanas.

Dessa maneira, buscamos por um referencial nacional e internacional relacionado à técnica da máscara de chumbo, sobre a qual, internacionalmente, encontramos somente menção em estudos acadêmicos a propósito da Escola de Quito de Imaginária, no Equador; e no Brasil, alguns estudos que se remetem aos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto. Enquanto referência internacional, trazemos primeiramente, o trabalho de Gallegos Danoso (1994) sobre o desenvolvimento dessa Escola de Quito de Imaginária, que fala da tradição espanhola, do século XVII e XVIII no uso da máscara, ou *mascarilla*, e sua função de modelar as feições iconográficas e fixar os olhos de vidro.

Como herencia sevillana y andaluza del siglo XVII, a lo largo del XVIII fue característica generalizada la confección de mascarillas de plomo que fijan exactamente las faciones según exige la iconografía. Una mujer joven con plena vitalidad para la Virgen María, una mujer madura con mejillas hundidas en Santa Ana, un joven imberbe en Santo Antonio de Padua, el calvo de barba corta en San Pedro, el anciano de barba larga en San Francisco de Paula, etc. La mascarilla permitía, además, que por el interior se colocaran los ojos de vidrio fundido y coloreado, cuyo resultado era la mirada límpida y transparente (GALLEGOS DE DANOSO, 1994, p. 7).

Assim, cada escultura teria exatamente a mesma feição, ou seja, representaria o mesmo personagem religioso no tearo sacro barroco, no caso do nosso objeto de estudo, a figura de Jesus Cristo. Para compreendermos a aplicação da técnica da máscara de chumbo policromada na imaginária de Quito, é necessário recorrermos também às questões da natureza da sua produção mercantil e a história da criação dos órgãos gestores desse setor.

Temos os estudos de Kennedy-Troya (1998), sobre as artes de Quito no período colonial, em que trata da criação da Real Audiência e Presidência de Quito. Tal instituição teve lugar somente vinte e nove anos depois de sua fundação, em 29 de agosto de 1563, e era subordinada ao vice-reinado do Peru (Equador, norte do Peru, sul da Colômbia, e norte do Brasil). Cumpria estritamente funções como tribunal de justiça e também tarefas governativas de jurisdição política, militar e religiosa. Foi encerrada em 1822, com a adesão dessa área à Gran-Colômbia, criada em 1819.

Durante el siglo XVI y hasta aproximadamente medianos del siglo siguiente, la *Audiencia de Quito* fue parte de un vasto espacio económico a través de la división geográfica de la producción mercantil. Posteriormente Ecuador, Chile, Argentina y Paraguay. Sempat Assadourian calificó al conjunto regional de aquellos siglos como el espacio peruano, con su eje vertebrador en la economía minera (KENNEDY-TROYA, 1998, p. 91).

Assim, a partir do século XVI, a Real Audiência de Quito estabelecia os circuitos comerciais de mercadorias, e, dentre estas, o das obras de arte sacra. Segundo a autora, durante a segunda metade do século XVIII, Quito seguia produzindo escultura e pintura barroca em grande quantidade e a baixos preços. As lojas e oficinas de artesãos e artistas vendiam obras completas ou por peças. Era comum a exportação de séries pictóricas hagiográficas e esculturas de menino Jesus, crucifixos, calvários, anjos, entre outras. A produção artística e artesanal de Quito teve como importante aspecto a grande demanda da América Latina, ocorreu o surgimento do que autora denominou de “lojas-oficinas” em Quito e de uma produção barroca em série.

Es así como el lenguaje barroco quiteño se internacionalizo durante estos años. Debido la gran demanda debió “industrializarse”, si cabe el término. El estereotipo de sus formas y la repetición de contenidos fue una consecuencia lógica de este fenómeno; un fenómeno que desembocaría en el establecimiento de lo que hemos llamados “atajos” en los procesos productivos, tal como veremos más adelante (KENNEDY-TROYA, 2009, p. 75).

Com essa internacionalização do barroco em Quito nos setecentos e a ampla demanda por obras de arte, ocorreu certa “industrialização”, que na verdade foi uma estereotipação das formas, que a autora chamou de “atalhos” da manipulação dos processos produtivos para o abastecimento da exportação. Isso não foi uma industrialização no termo moderno, ou seja, da utilização de máquinas, mas uma produção seriada de forma que encurtasse o tempo de produção e que resultasse em uma maior quantidade de obras.

Vallin (1987) também menciona essa “industrialização” em meados do século XVIII. O pesquisador estudou as técnicas empregadas pelos artífices do período colonial nos países latinos de língua espanhola, cujos artistas empregavam técnicas europeias e utilizaram de madeiras e materiais equivalentes aos usados na Europa.

Para o autor, a técnica da máscara de chumbo foi uma espécie de “industrialização”: “También apelaron a la ‘industrialización’ cuando las esculturas eram completadas con mascarillas y manos de plomo y llegaron a realizarse esculturas completas de esse material” (VALLIN, 1987, p. 1). Kennedy-Troya (1998), igualmente cita ser a técnica da máscara de chumbo policromada de origem europeia, mas que fora adaptada e reelaborada na colônia espanhola para a demanda interna e exportação.

Es posible que elementos como las mascarillas de plomo, usadas en elaboración de rostros, las urnas de cristal, al igual que las bolas de cristal para los ojos, fuesen productos importados desde Europa y reelaborados o decorados para el uso interno y la exportación (KENNEDY-TROYA, 1998, p. 94).

Nesse sentido, no século XVIII, a reivindicação por obras de arte em Quito foi tão grande que, segundo Kennedy-Troya (2002), aconteceu uma exportação de esculturas “inteiras” ou “por peças”, isto é, a saída de partes que completariam uma imagem, como: cabeças, mãos e pés; prática muito comum em diversos países. Eram peças que seriam montadas/ensambladas, no seu lugar de destino, em especial constituiriam imagens de vestir e roca. Com isso, os artistas criaram os “atalhos”, o uso sistemático de *mascarillas* de chumbo, admiravelmente policromadas, foi um deles. Esta técnica evitava o árduo e pesado trabalho na talha de madeira. A autora aborda igualmente que tal técnica modelava a fisionomia e ajudava a segurar os olhos de vidro fundido.

En esta misma línea, resulta más interesante observar la reconstrucción o el re-ensamblaje de la obra escultórica que se dirigia a un destino más distante como Chile. Algunas imágenes pequeñas, de tamaño médio o tamaño natural, enviados a clientes de gran capacidad económica, eran de bulto redondo. Sin embargo, la gran mayoría iba por piezas: cabezas con su mascarilla de plomo, algunas de estaño, o caras de corozo o tagua, manos y en ocasiones pies – base, todas policromadas; se trataba de piezas sueltas listas para ser ensambladas y vestidas, piezas que constituirían las partes fundamentales de las obras de candelero. Bien para aligerar el peso, o bien para reducir el espacio em las bodegas de un barco, o para disminuir los costes, evitando la talla total de la imagen, dio lugar a una modalidad de pedido y puesta en escena de las imágenes quiteña [...] El artista quiteño y su taller tuvieron que adaptarse a todos estos pedidos. En vista de la demanda externa y de la crisis económica que se vivia en la Audiencia, el artista tuvo que crear lo que denominamos *atajos* en la producción: el uso sistemático de mascarillas de plomo y encarnados – adaptadas a santos y virgenes, niños o ángeles, nunca a Cristos –, la incorporación de vítreo fundido

en moldes y pintado por de trás de los ojos, la cabeza unicamente pintada, sin talla, y a la cual se le podia poner uma peluca de cabello natural, modelos únicos para la talla de manos y pies sueltos, y en otros contextos, más bien locales, el uso de la tela encolada, la sustitución del estofado de oro por la base de plata o chinesco y el sobrepintado de manos, y, por supuesto, ló ya dicho, la propuesta general de reforzar el uso de imágenes de bastidor o candelero, que además de aligerar el peso y ocupar menos espacio, se adaptaban a las diferentes advocaciones con solo colocar el atributo y el vestuário correspondientes, a manera de “obra abierta”, como diria Ramón Gutiérrez (KENNEDY-TROYA, 2002, p. 192 - 193).

De acordo com o Guia Unificado dos Museus de Quito, elaborado por Morán Proaño, para a confecção das esculturas devocionais em Quito, a madeira foi material mais utilizado seguindo a tradição espanhola e os modelos da escola da região da Andaluzia e Castela. A principal característica das esculturas, no último terço do século XVII - XVIII, foi a técnica das *mascarillas* metálicas policromadas, com as ligas de: chumbo-estanho, prata e chumbo, e chumbo-cobre-latão; o uso dos olhos de vidro e o uso dos elementos postiços como perucas e vestimentas.

Encontramos também dois trabalhos acadêmicos da Universidade Tecnológica Equinoccial (UTE) de Quito, Equador, que estudam a técnica da máscara de chumbo policromada e os artistas que a empregaram. Lucano Camacho (2010) fez uma abordagem biográfica do artista setecentista Bernardo de Legarda (? - 1773), o qual usou a tecnologia construtiva do molde com chumbo policromado na sua imaginária, sendo um dos grandes expoentes de seu tempo. Bernardo de Legarda trabalhou em vários ramos: escultura, imaginária, pintura, artes decorativas, como forjador e restaurador da sua época, possuiu sua própria oficina.

Uma das marcas da escultura originária de Quito é o refinamento dos rostos das imagens. Segundo a autora, a colocação das *mascarillas* está mais relacionada à busca por encarnes brilhantes e mais delicados, excepcionalmente elaborados para os rostos das Virgens. A imagem da *Immaculada Legardiana* ou *Immaculada Apocalíptica*, a Virgem de Quito, de 1734, localizada no nicho central do retábulo-mor da Igreja de São Francisco de Quito, possui tal aspecto: “El rostro manufacturado con mascarilla de plomo y ojos de vidrio que le adicionan realismo al encarne” (LUCANO CAMACHO, 2010, p. 59). Outra imagem desse artista, a Assunção da Virgem é caracterizada por: “Polícromia brillante y bellamente elaborada, finalmente los ojos de vidrio dirigidos al cielo y el modelado de la mascarilla de plomo soportan al encarne que denota tranquilidad y misticismo en el

rostro joven de María” (LUCANO CAMACHO, 2010, p. 62). Esta peça fica exposta no museu do convento de São Francisco em Quito no Equador.



Figura 19: Asunción de la Virgen – detalle de policromía, encarnado y ojos de vidrio  
Bernardo de Legarda (século XVIII)  
Madeira policromada e dourada, com máscara de chumbo  
Museo de San Francisco, Quito, Equador  
LUCANO CAMACHO, 2010, p. 63.

Morález Vásconez (2006) realizou um estudo a respeito dos antecedentes e origens dessas máscaras metálicas em Quito. A escultura policromada colonial de Quito tem muita semelhança com a espanhola, já que esta é sua origem e influência, desse modo, como os outros autores mencionados, Morález Vásconez acredita que a origem das *mascarillas* metálicas é a Espanha. Posteriormente, para o abastecimento local e exportação das obras sacras, as *mascarillas* passaram a ser feitas na própria colônia por artesãos locais, a imaginária com máscara metálica foi amplamente aproveitada nas celebrações da Semana Santa. Tal autor encontrou no testamento de Bernardo de Legarda instrumentos para fazer moldes e colocar máscaras de chumbo.

En cuando al posible origen de las mascarillas metálicas se han podido establecer las siguientes hipótesis:

1. En un principio llegaban de España a América las estatuas o esculturas completas, es decir, con las mascarillas metálicas puestas, colocadas y adosadas al resto de la escultura de bulto completa.

2. Posteriormente, y quizá por el bulto mismo, el peso y el tamaño, entre otros llegaron las mascarillas metálicas, las caras e inclusive brazos, pies y manos, sueltos, listos para ser adosados por los artesanos locales. Se ensamblarían especialmente en las imágenes de vestir o de candelero requeridas para las múltiples advocaciones [...] muy especialmente para la Semana Mayor o Santa, como la de Popayán, en donde se conserva aún viva dicha tradición.

3. Hipótesis por la cual nos inclinamos y que nos lleva a plantear que después de algún tiempo las “mascarillas de plomo” hubieron sido realizadas en los talleres locales como el de Bernardo de Legarda y Arco, en el Virreinato de Quito, según lo asegura el texto de su testamento en el “que se encontro bate para moldear y vaciar. Instrumentos para hacer moldes y para colocación del plomo” (MORALES VÁSCONEZ, 2006, p. 71 - 72).

Além disso, o autor menciona experimentos realizados com o chumbo e outros componentes metálicos para a obtenção de *mascarillas* com uma textura perfeita, o que lhes proporcionava um melhor acabamento.

En el taller De Legarda y Arco se hicieron todo tipo de experimentos para llegar a la obtención, en proporciones perfectas, de diversas mezclas de estaño, plomo y plata que, permitieran la creación de mascarillas de plomo fundidas con la textura ideal, listas para recibir las “encarnaciones y brillos” que completarían el delicado terminado final de la cara de una Virgen María con sus sulces y muy delicadas facciones y su sonrisa ténue de niña aun.

Luego se le añadían las decoraciones de indumentaria y los detalles como el cabello que podía caer en bucles o cachumbos sobre el rostro –, las pestañas y cejas postizas o los dientes de porcelana. El toque final lo daban los zarcillos, diademas y todo tipo de joyas (MORALES VÁSCONEZ, 2006, p. 72).

Lucano Camacho (2010) ressalta que essa técnica das *mascarillas* metálicas teve seu auge na Europa na época barroca, com o intuito de maior efeito comovedor, beleza deslumbrante do preciosismo dos acabamentos finais da policromia, sendo a máscara em moldes metálicos o melhor recurso para isso. De acordo com a autora, os procedimentos da confecção das máscaras metálicas eram realizados em etapas: a partir de um modelo feito de cera ou barro, muitos tinham feições andrógenas para servir a diferentes invocações de santos e santas; outros com traços muito delicados e cabelos com penteados que definiam o rostos para as virgens; a partir disso, tirava-se o molde e o contra-molde, e vertia-se o chumbo geralmente ligado a outro metal para proporcionar maior rigidez. No caso das cavidades oculares, era colocada uma proteção, ou após a secagem do metal aquela área era cortada para depois se agregar os olhos de vidro.

El auge de esta tendencia se da en Europa durante el Barroco para lograr un mayor efecto conmovedor y una belleza más deslumbrante. El perfeccionismo en la elaboración de las imágenes religiosas condujo a los artesanos a trabajar técnicas que los acercaran al preciosismo en los acabados finales de los encarnes; por esta razón apareció como recurso la elaboración de moldes metálicos produciendo las llamadas **máscaras de plomo**, conocidas de este modo por la utilización de dicho metal en la mayoría de las aleaciones; ya que se demostró que la utilización del plomo 100% tenía desventajas al ser muy maleable y por falta de rigidez se deformaba a la mínima fuerza; estas aleaciones más eficaces se lograban con las siguientes composiciones:

\*Plomo-estaño

\*Plata-plomo

\*Plomo-cobre

\*Plomo-zinc (aleación conocida como Latón)

Siendo las proporciones de 60% de plomo y 40% del otro metal variante, o también de 50 a 50 [...] (LUCANO CAMACHO, 2010, p. 87).

Por sua vez, conforme a autora, o processo de elaboração das máscaras metálicas pode ser resumido em três passos:

1. **Modelado:** se realizaba el prototipo en cera o arcilla. En el caso de santos, santas y arcángeles las facciones debían ser andróginas, es decir sin ningún rasgo masculino ni femenino predominante con el propósito de que sirviera para varias imágenes; la caracterización específica de cada santo se lograba con el encarne adecuado, los atributos y vestimenta determinada. Habían otros moldes con detalles particulares como barba, cabellos, o facciones muy finas para vírgenes con peinados o cabellos ondulados que caen enmarcando el rostro. Una vez afinado el modelo y seca la arcilla tomaba el nombre de molde, de este molde se sacaba un contra molde que podía ser de madera, yeso o algún similar a la vaselina en el interior para evitar que la *cera perdida* se adhiriera a la arcilla.

2. **Cera Perdida:** Este método consiste en verter la cera diluída entre el molde y contra molde sellados herméticamente dejando solo dos agujeros uno superior de entrada de fluidos y otro inferior de salida; la cera se solidifica en el interior y ocupa momentáneamente el lugar del metal. Gracias a esta técnica es posible conseguir figuras metálicas, sólidas y duraderas, con detalles que sería imposible lograr por otros medios.

3. **Vaciado:** Finalmente por agujero superior se derrama el metal líquido fundido a una temperatura de 140° a 200° C. aproximadamente, este va diluyendo y desplaza a la cera que evacua por el agujero inferior; el metal ocupa el espacio tomando el espesor y los detalles del molde quedando en la mascarilla definitiva una vez que esfrie y endurezca. Hay que cuidar que el metal ocupe todo el espacio sin formar vacíos. En el caso de las cavidades oculares se colocaban protecciones o también se podían abrir después con una segueta dejando bien pulidos los bordes, de igual manera se retiran todas las rebabas que queden y se pule la superficie de tal manera que tenga textura leve para que las capas

de preparación posean mejor adherencia (LUCANO CAMACHO, 2010, p. 87 - 88).

Lucano Camacho diz que, geralmente, para as máscaras metálicas eram feitos olhos grandes e estes eram grudados com cera: “Una vez fijada la mirada se aseguraban los ojos de vidrios con cera de Nicaragua, la misma que era maleable y al calor de las manos ganaba una resistente adhesividad que con un poço de presión aseguraba los ojos a la mascarilla metálica” (LUCANO CAMACHO, 2010, p. 90). A montagem das *mascarillas* era feita depois de se colocar os olhos de vidro, em certos casos os olhos eram pintados diretamente no metal. A cabeça era esculpida somente com as formas dos cabelos, sem rosto, e era feito o corte vertical era realizado no sentido das fibras da madeira, na região superior da cabeça. Separava-se o rosto do crânio e, então, colocava a máscara com orifícios para ser afixada com os chamados cravos da Espanha. As bordas da madeira eram igualadas às da máscara e, em seguida, eram aplicadas muitas demãos de base de preparação. A base do metal era diferente da madeira, deveria ser levemente áspera para maior adesão à superfície lisa do metal, também era utilizado um adesivo à base de goma laca; tudo isso para o encarne do rosto apresentar um acabamento delicado e brilhante.

El montaje de las mascarillas se realizaba después de colocar los ojos de vidrio, sin embargo en otros casos se los policromaba directamente en la mascarilla en lugar de abrir los agujeros para colocar los vidrios. Una vez esculpida la cabeza solo con las formas de los cabellos y sin esbozar el rostro, se colocaba al formón en vertical en la parte superior de la frente (donde comienza el crecimiento del cabello) y siguiendo el hilo de la madera con un golpe seco se separaba la cara de un solo bloque hasta la parte baja del mentón. En su lugar se colocaba la mascarilla metálica que ya tenía agujeros en el borde para fijarla con los llamados clavos de España. Finalmente se igualaban los bordes con el de la madera y se procedía a aplicar las capas de preparación en toda la pieza para lograr uniformidad. Vale destacar que el tratamiento previo y colocación de la base de preparación en el metal difería al de la madera; para mejor adherencia se debía dejar una leve textura áspera que se preparaba con una carga de aserrín o piedra pómez finamente molida en una mezcla de 5 partes de alcohol industrial a 1 de goma laca que se aplicaba por impregnación a la superficie, luego la capa de agua cola y finalmente la base de preparación que cuando seca se pulía y recibía a las capas del encarne con acabados delicados y brillantes (LUCANO CAMACHO, 2010, p. 88).

Desse modo, as *mascarillas*, no início do século XVII, foram importadas, para depois serem fundidas na colônia, muitas eram reutilizadas e as que eram definitivas tinham a finalidade de se conseguir as encarnações, isto é, as policromias mais finas e delicadas para os rostos das imagens sacras. Estas eram figuras com carnação de acabamento de porcelana, brilhantes, e de grande naturalismo devido à suavidade da sua policromia. Segundo Moralez Vásconez (2006), em virtude da ampla dramaticidade e teatralidade proporcionadas, as *mascarillas* levavam o fiel à contemplação e êxtase perante as imagens religiosas.

Portanto, existem duas vertentes a propósito da Escola de Quito de Imaginária do século XVIII e início do século XIX em relação ao uso das máscaras metálicas, ambas concordam que a origem dessa técnica ser espanhola e, como muitas outras, foram importadas e executadas pelos artífices nas colônias. Contudo, a primeira vertente, defende que a colocação das *mascarillas* foi um “atalho”, um meio mais curto e rápido de abastecimento da demanda local e para a exportação de obras devocionais. Assim, elas foram peças confeccionadas em série, o que Kennedy-Troya (1998) denominou de uma “industrialização” dos processos produtivos, ou seja, não no sentido moderno do termo, com o uso de máquinas, mas, sim, a fatura de obras a partir de um mesmo modelo e em grande quantidade.

A outra vertente, acredita que a utilização das máscaras de chumbo está vinculada à necessidade de um acabamento refinado e brilhante da policromia, especialmente para os rostos das Virgens, o que foi alcançado através das máscaras metálicas. Desse modo, constatamos que as máscaras em molde com chumbo e policromia foram mais um dos métodos setecentistas europeus transplantados para as colônias americanas, cujos artífices se inspiraram tanto na técnica quanto nos materiais. No que tange ao nosso objeto de estudo, as imagens do conjunto do Carmo de Ouro Preto dos Cristos da Paixão, são exemplos materiais dessa técnica aplicada no Brasil durante os séculos XVIII e XIX.

Por conseguinte, no que concerne às referências nacionais sobre a técnica da máscara de chumbo policromada, podemos citar inicialmente a pesquisa de Campos (2000) a respeito dos monumentos religiosos de Ouro Preto, a qual ao tratar da procissão do Triunfo e da imaginária da Ordem Terceira do Carmo comenta que as imagens dos Cristos que saíam no cortejo possuem cabeças em chumbo, o que na verdade seria somente a região da face, compondo uma máscara metálica.

No Brasil Colônia, a Procissão do Triunfo feita no Domingo de Ramos, era exclusiva da Ordem Terceira do Carmo. Nela eram conduzidos em andores Sete Passos da Paixão de Cristo. Tais imagens do acervo carmelitano de Vila Rica são muito diferentes por apresentarem a cabeça em chumbo (CAMPOS, 2000, p. 32).

Outra menção aos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto e sobre a procedência da sua técnica foi encontrada na publicação de Oliveira (2005), relacionada à Escola de Imaginária Mineira e suas Particularidades, em que a autora levanta a possibilidade das imagens dos Cristos com a face de chumbo não terem sido feitas em Minas Gerais, seriam provavelmente originárias do Rio de Janeiro ou de Portugal.

A igreja da Ordem Terceira do Carmo, de Ouro Preto, apresenta, ainda hoje, a série completa de imagens dos Passos nos retábulos da nave, todas esculpidas por inteiro, mas com a particularidade única de as faces serem de chumbo policromado, o que pode significar que tenham sido importadas do Rio de Janeiro ou Portugal (OLIVEIRA, 2005, p. 24).

Creemos que a autora propõe essas duas hipóteses fundamentadas em questões da história e do desenvolvimento da imaginária devocional colonial brasileira. Em um primeiro momento, sobre as imagens dos Cristos serem provenientes de Portugal, como foi visto, essa técnica era comum nos países ibéricos e principalmente na Espanha. Ademais, era usual a importação de artistas e de imagens portuguesas, cujas partes mais importantes como: cabeças, mãos, pés, eram usadas especialmente para as imagens de vestir da tipologia de roca, eram esculpidas na metrópole enquanto que a estrutura e a montagem eram feitas na colônia. Tal fato foi recorrente nas imagens mais antigas e de caráter erudito, que saíam nas procissões da Semana Santa, como as imagens de Nossa Senhora das Dores e as dos Cristos da Paixão.

Em relação a essas imagens serem originárias da cidade do Rio de Janeiro, tal hipótese sucede provavelmente porque na antiga capital do vice-reinado português, havia uma casa de fundição, a Casa do Trem, antigo arsenal de guerra, que foi construída em 1762. Nesse ambiente, coube a Valentim da Fonseca e Silva, o mestre Valentim, inaugurar no Brasil a arte da cultura em metal fundido. Entre os anos de 1779 e 1783, foram fundidos no Trem, por mestre Valentim, os dois jacarés em bronze da fonte dos amores, localizada no Passeio Público. Essas foram as

primeiras esculturas fundidas naquele local, sendo aquela a única repartição da época com forjas e outros elementos capazes de efetuar tais serviços<sup>37</sup>. Implica-se que não necessariamente mestre Valentim tenha fundido as máscaras naquele local, mas que talvez algum outro artífice, nativo ou reinol, poderia as ter executado.

Ainda, no que concerne às *mascarillas*, temos a referência de Coelho (2005) sobre os diferentes tipos de materiais empregados nos suportes das esculturas policromadas em madeira. A autora trata das diferentes técnicas em imagens que se utilizaram além da madeira, mais um material como suporte, no caso o chumbo, sendo estes casos inusitados em Minas Gerais. A exemplo disso, a autora menciona as mãos do São Jorge do Museu da Inconfidência, atribuída a Aleijadinho, bem como os Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, os quais são objeto dessa pesquisa.

Em Minas Gerais, há, também, imagens feitas em mais de um material: o São Jorge do Aleijadinho do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, é em madeira mas tem as mãos em chumbo; todos os cristos dos altares laterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, têm a face em chumbo; como as *mascarillas* usadas nos países andinos (COELHO, 2005, p. 235).

A partir disso, pesquisamos alusões a respeito de uma imaginária do século XVIII e início do século XIX em chumbo na região das Minas Gerais. Como ponto de partida, temos o São Jorge citado por Coelho (2005) acima. De acordo com a sua ficha de catalogação, essa escultura é da segunda metade do século XVIII, sendo de madeira cedro, policromada e dourada. A imagem de São Jorge foi adquirida pelo Museu da Inconfidência de Ouro Preto, local em que se encontra atualmente, por transferência da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, entre os anos de 1940 - 1946.

Na descrição formal dessa ficha, foi relatado que seu atributo, a lança, tem ponta em chumbo e seria a original da imagem: “A ponta da lança é de chumbo fundido” (FICHA DE CATALOGAÇÃO, 1999, p. 1). No antigo arrolamento de Bens Móveis do IPHAN/SPHAN/FNPM – Grupo I e II de Museus e Casas Históricas de Minas Gerais, elaborado por Maria José de Assunção da Cunha e equipe, realizado entre os anos de 1979 e 1981, na relação de objetos localizados no museu da

---

<sup>37</sup> Sobre o Dinamismo Cultural na Capital do Vice-reinado Português (1763-1800): a representatividade e o legado de mestre Valentim. Cf. MORAES, 2008.

Inconfidência se tem a informação: “Mãos de chumbo” (FICHA DE CATALOGAÇÃO, 1999, p. 2). No entanto, no ano de 2009, foi feita a restauração dessa peça e foi encontrada a seguinte verificação: “Em 08/01/2009: Objeto em processo de restauração. Informações complementares, quanto à descrição física: Mão direita de chumbo fundido, com carnação. Mão esquerda em madeira talhada, com carnação” (FICHA DE CATALOGAÇÃO, 1999, p. 1).

Assim, essa escultura possui somente a mão direita feita em chumbo, esta é a mão que segura a lança que também possui a ponta em chumbo fundido, sendo o restante da talha da imagem em madeira. Esse São Jorge é outro exemplo de escultura confeccionada com diferentes tipos de suporte na região de Minas, provavelmente a mesma foi feita no Brasil, já que foi atribuída a Aleijadinho. O São Jorge, como os Cristos da Paixão, apresenta madeira e chumbo policromados na sua estruturação formal.



Figura 20: São Jorge – Mão direita e ponta da lança feitas de chumbo fundido policromado  
Aleijadinho (2ª metade do século XVIII)  
Madeira policromada e dourada (2,226 X 0,810 X 1,380m)  
Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG, Brasil  
Cf. Ficha de catalogação Museu da Inconfidência São Jorge, 1999, p. 1 - 2

Outro exemplar de uma imaginária em chumbo em Minas também está presente no trabalho de Coelho (2005), a autora traz um crucifixo com a imagem de

Cristo feita toda em chumbo fundido policromado, e a cruz em madeira dourada, datado do final do século XVIII, da Igreja Matriz de Caeté.



Figura 21: Crucifixo  
Final do século XVIII  
Chumbo policromado (Imagem) e madeira dourada (cruz)  
52,5 X 32,5cm  
Igreja Matriz de Caeté  
Cf. COELHO, 2005, p. 254

Temos ainda, as imagens em miniatura do acervo do Museu do Oratório de Ouro Preto: uma Nossa Senhora da Conceição, um Crucificado e um Santo Antônio. De acordo com os dados gerais das fichas desses objetos, todas as imagens foram adquiridas em 29/10/1998. Foram classificadas como escultura em miniatura de fatura popular, procedentes de Minas Gerais. A imagem de Nossa Senhora da Conceição é datada do século XIX e foi confeccionada em chumbo fundido apresentando resquícios de policromia. As esculturas de Santo Antônio e a do Cristo Crucificado foram feitas em chumbo, porém sem policromia, o primeiro é do final do século XIX e início do século XX, e o segundo sendo do século XX, este é parte integrante de um oratório bala feito em latão fundido.



Figura 22: Esculturas em miniatura em chumbo fundido:  
 Nossa Senhora da Conceição – século XIX  
 Santo Antônio (12,5X5,0X4,0cm) – final do século XIX e início do XX  
 Crucificado (6,0X1,5X1,5cm) – início do século XX  
 Museu do Oratório, Ouro Preto, MG, Brasil  
 Cf. Ficha do Objeto, Museu do Oratório, 1999

Com esses vestígios de uma imaginária mineira feita totalmente ou apresentando algumas partes em chumbo, com ou sem policromia, procurou-se dados sobre a história das primeiras casas de fundição da antiga Vila Rica. Estas seriam possíveis lugares com elementos necessários, como forjas e instrumentos, para a fundição de imagens em chumbo. Segundo Maria Beatriz Nizza da Silva (2007), na Capitania de Minas para se evitar o contrabando de ouro e outros minérios da Coroa portuguesa, criou-se em 1702 a Intendência das Minas, encarregada de fiscalizar a atividade mineradora e de cobrar impostos. Posteriormente, foi criado o Quinto para facilitar o imposto sobre a atividade mineradora e também a Casa de Fundição, onde o ouro era fundido em barras e entregue ao minerado já reduzido e com o selo real. As Casas de Fundição foram instituídas pela Coroa com o vigor da Lei de 11 de fevereiro de 1719, que previa o funcionamento dessas Casas a partir de 23 de julho de 1720, para a tributação do ouro.

Em Ouro Preto, a Casa de Fundição, conhecida como Casa dos Contos, foi construída entre os anos de 1782 - 1784, a qual originalmente foi residência particular de um alto funcionário da administração portuguesa, pertencente a João Rodrigues Macedo, homem de singular fortuna, arrematante de contratos e

arrecadação de dízimos e entradas. Nessa casa é ainda possível ver nos fundos, a gigante chaminé da fundição do ouro (VASCONCELLOS, 1711 - 1911, apud DRUMMOND, 2011). Não podemos afirmar que qualquer uma dessas imagens em chumbo, ou mesmo as máscaras dos Cristos da Paixão, foram fundidas lá. Contudo, foi um local de cunhar moedas e barras de ouro, ofício que exigia um conhecimento específico e artesanal e que poderia abrir possibilidades para outras artes.

Em outras regiões do Brasil, como a Bahia, deparamos com o busto-relicário de Santa Luzia, de autoria do monge beneditino Frei Agostinho da Piedade, século XVII, proveniente da antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador. O busto-relicário de Santa Luzia tem a cabeça de chumbo policromado e a coroa e o corpo revestidos de prata repuxada e cinzelada, busto que ainda possui a relíquia da mártir Luzia protegida detrás do vidro do estojo (DANNEMANN, 2003). Esta imagem encontra-se atualmente no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.



Figura 23: Busto-relicário Santa Luzia  
Frei Agostinho da Piedade , por volta de 1630  
Cabeça, moldada em chumbo e corpo de prata batida(51cm)  
Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador, BA, Brasil  
Cf. SILVA-NIGRA, 1971, p.37 apud DANNEMANN, 2003, p. 38

Portanto, com a pesquisa e análise dessas referências internacionais e nacionais sobre a máscara de chumbo policromada, buscamos pressupostos

relacionados à sua origem, época, uso e forma de aplicação, bem como indícios da imaginária em chumbo no Brasil. Com isso, pretendeu-se fazer um estudo comparativo entre os dados acima coletados e as esculturas do Cristo da Paixão do Carmo de Ouro Preto, a fim de entendermos ainda mais a completude dessas obras. O estudo a respeito da máscara de chumbo policromada é inédito no Brasil, cremos que essas informações são apenas subsídios para pesquisas posteriores entre outras regiões do Brasil e sua relação com as colônias americanas e as metrópoles ibéricas ao longo do século XVIII. Não obstante, foi feita uma análise de equivalência entre as máscaras dos Cristos e o exame científico de seus materiais.

### **3.3.1. As Máscaras de Chumbo Policromadas dos Cristos da Paixão**

Todas as esculturas dos Cristos da Paixão têm a face em molde de chumbo policromado. Acreditamos que foi utilizado o mesmo molde para a confecção das máscaras, já que todas as imagens possuem a mesma fisionomia e representam o mesmo personagem religioso, Jesus Cristo. Com o registro fotográfico observou-se a delimitação entre a máscara de chumbo e o crânio em madeira, a qual foi confirmada posteriormente pela radiografia realizada no Cristo Crucificado. Dessa maneira, constatamos traços semelhantes de: nariz, boca, barba, o detalhe da sobrancelha em relevo, os quais foram notados em todas as faces dos Cristos.



Foto 76: Cristo no Horto – máscara de chumbo – frente e de perfil  
Lia Sipaúba 03/04/2013



Foto 77: Cristo no Horto – máscara de chumbo – lado direito e lado esquerdo  
Detalhe da delimitação da máscara  
Lia Sipaúba 03/04/2013



Foto 78: Cristo da Prisão – máscara de chumbo – frente  
Detalhe das sobrancelhas em relevo  
Lia Sipaúba 02/04/2013

Verificamos também, na região superior do alto da cabeça de cada Cristo da Paixão, a divisão entre a máscara em chumbo e o crânio de madeira, bem como a divisão nas laterais da face e a mesma separação por detrás da barba. Todavia, a talha da orelha e o formato de cada crânio são diferentes entre os Cristos, possivelmente executados por escultores distintos.



Foto 79: Cristo da Flagelação – máscara de chumbo  
 Detalhe lateral direita e região superior da cabeça  
 Lia Sipaúba 01/04/2013

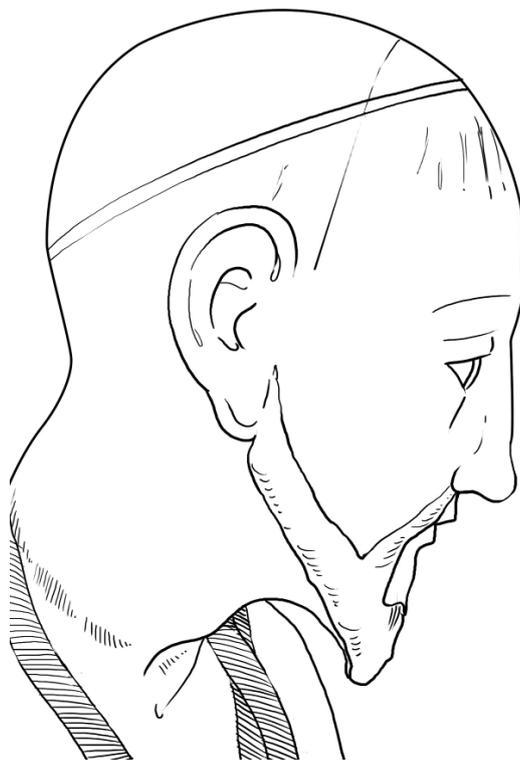


Figura 24: Cristo da flagelação – máscara de chumbo  
 Desenho gráfico  
 Mirella Spinelli 26/05/2014

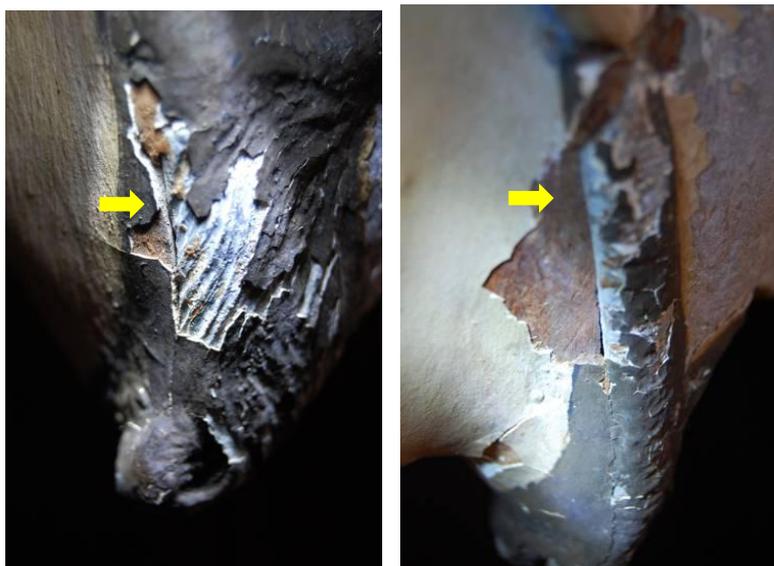


Foto 80: Cristo da Prisão e Cristo da Flagelação – máscara de chumbo  
Barba lado direito – detalhe divisão  
Lia Sipaúba 04/2013

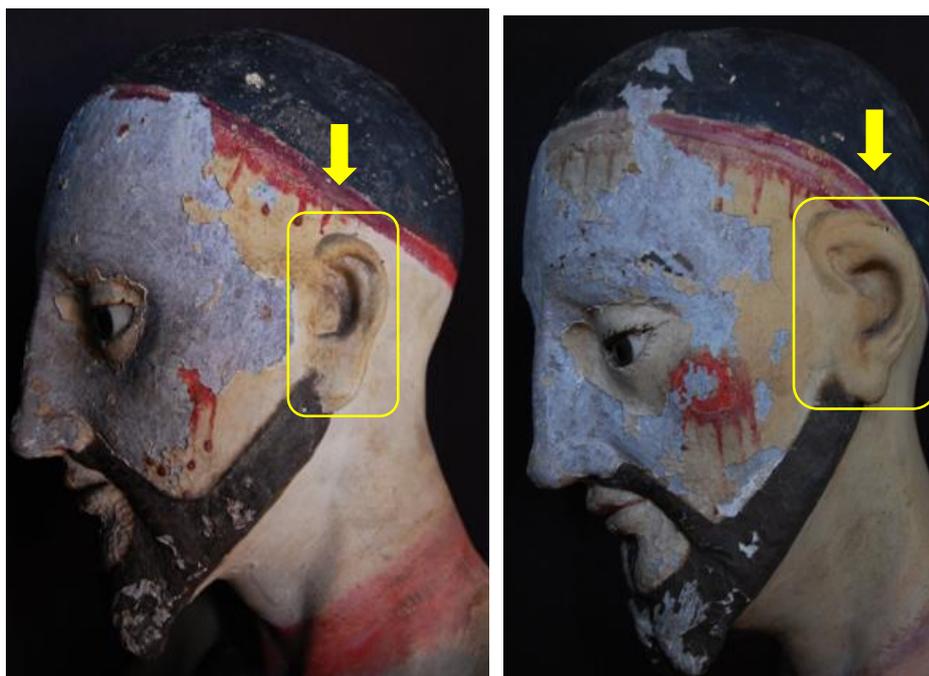


Foto 81: Cristo Coroado de Espinhos e Cristo *Ecce Homo* – máscara de chumbo  
Detalhe da talha das orelhas  
Lia Sipaúba 04/2013

Os olhos das imagens são de vidro, parece-nos que estes possuem ao seu redor uma massa, provavelmente a mesma da base de preparação, para fazer o formato das pálpebras. Isso foi notado porque essa é a região que apresenta menos desprendimento da policromia, sendo a área em chumbo a que mostrou maior perda da camada pictórica em todas as esculturas. A cavidade ocular pode ser verificada

na radiografia do Cristo Crucificado, tem formado grande e arredondado, o que demonstra a necessidade de uma massa para modelar as pálpebras e também para ajudar a fixar os olhos de vidro.

Segundo Coelho (2005), as imagens podem ter os olhos esculpidos e pintados, ou de vidro, na segunda metade do século XVIII, os olhos de vidro são encontrados na maioria das imagens, muitos foram importados de Portugal. Para a colocação dos olhos de vidro, após o término da talha, o escultor abria a cabeça da figura no sentido vertical, da direção das fibras, entre a face e o crânio, escavava internamente a região da cavidade ocular e colocava os olhos, e os prendia com uma cera. De acordo com Lucano Camacho (2010), o procedimento de colocação de olhos de vidro com a máscara metálica era bem semelhante, separava a face do crânio e encaixava os olhos com cera. O que diferenciava era que a parte da face em madeira não era esculpida, mas, sim, descartada, e agregava em seu lugar a *mascarilla* metálica para depois policromar a escultura.



Foto 82: Cristo no Horto, Cristo Coroado de Espinhos e Cristo *Ecce Homo*  
Máscara de chumbo, detalhe olhos de vidro  
Lia Sipaúba 04/2013

Outra questão interessante é que foi possível notar na face do Cristo com a Cruz às Costas, na área da boca, devido à perda de repintura e policromia, o detalhe do desenho dos dentes no metal. Tal minúcia também foi observada no Cristo

Crucificado, imagem que foi restaurada em 2009/2010, sendo realizada a remoção das repinturas e cuja restauração deixou janelas com o chumbo à amostra.

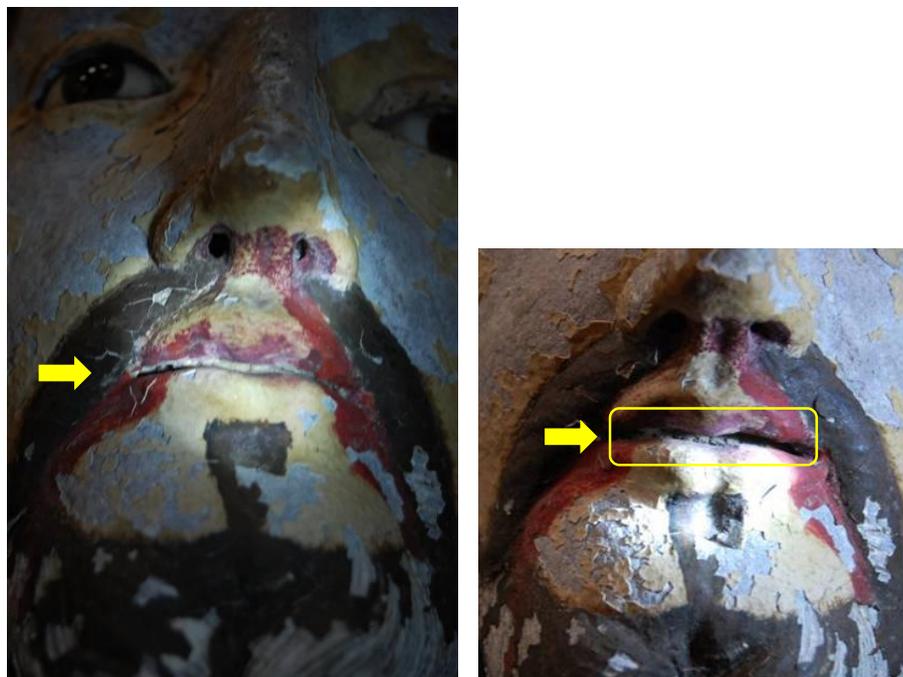


Foto 83: Cristo com a Cruz às Costas – máscara de chumbo  
 Detalhe dos dentes  
 Lia Sipaúba 04/04/2013

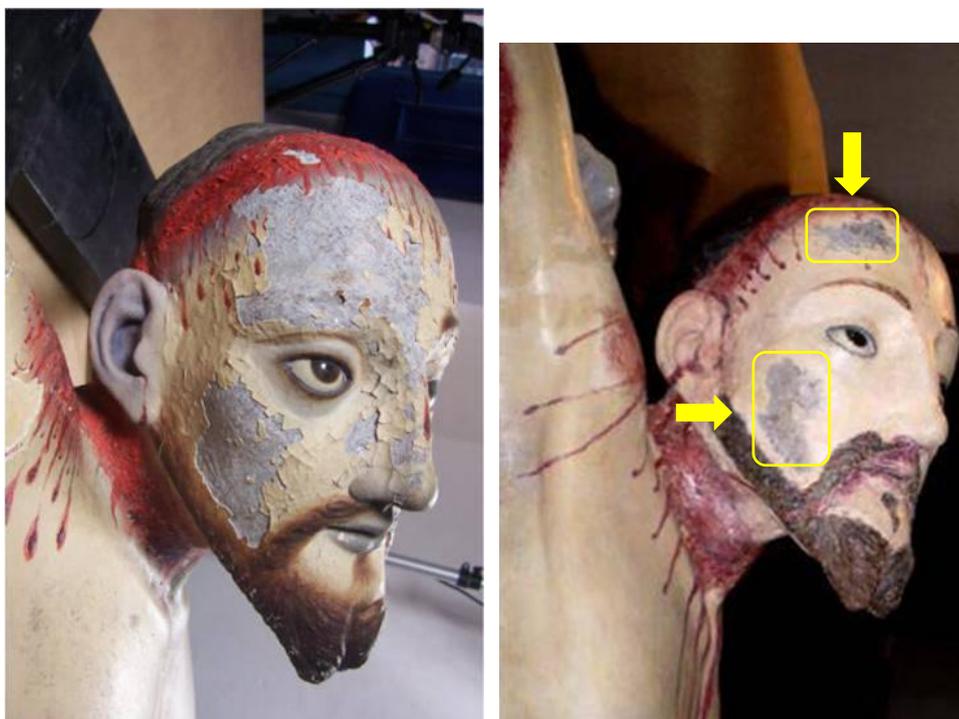


Figura 25: Cristo Crucificado antes e depois da restauração  
 Detalhe das janelas com chumbo amostra  
 Cf. Grupo Oficina do Restauro, 2010, p. 8

Dessa maneira, com esse registro fotográfico foram notadas as particularidades e principais aspectos das máscaras metálicas dos Cristos da Paixão, moldadas a partir de um único modelo. Por conseguinte, foi realizada a análise científica de seus materiais com o objetivo de um exame ainda mais profundo dessa técnica.

### **3.4. Análise Científica da Máscara de Chumbo Policromada**

A análise científica auxilia na identificação das técnicas artísticas e tecnologias de construção que contribuem para o conhecimento histórico e artístico da obra. Esse tipo de trabalho é uma maneira interdisciplinar de avaliar um objeto. Tanto a técnica como os materiais definem o aspecto visual final da obra de acordo com a execução do artista. Os materiais e técnicas são indícios da época que a obra foi produzida, no caso do objeto de nosso estudo, compreende o decorrer do século XVIII e início do século XIX, ademais, mostram as influências artísticas sobre a obra.

A metodologia empregada para a análise científica de uma obra de arte é realizada a partir da seleção de materiais a serem examinados, na presente investigação, com o objetivo de averiguar se realmente o metal das máscaras é o chumbo e que tipo de ligação metálica foi feita. Também buscamos saber quais foram os componentes usados na policromia dos Cristos, tais como: aglutinante, cargas, pigmentos, entre outros. Para a investigação científica aqui proposta, foi realizado o estudo histórico; a documentação fotográfica das obras com o uso da fotografia com luz rasante e fotografia com fluorescência de ultravioleta; a análise química das amostras coletadas e a radiografia realizadas pelo LACICOR/CECOR.

Assim, trabalhos no âmbito da análise científica exigem a colaboração de diferentes profissionais de áreas específicas do conhecimento e devem ser empreendidos em equipe tendo em vista a investigação interdisciplinar do objeto.

Devemos ressaltar, entretanto, que o trabalho de análise de materiais constitutivos de obras de arte é, na maioria das vezes, um trabalho de equipe, no qual diversos profissionais contribuem com sua especialidade para a obtenção dos resultados para os quais foram utilizados dados algumas vezes obtidos de forma isolada. São poucos os laboratórios e museus que possuem profissionais capazes de analisar em conjunto o amplo espectro de resultados obtidos em análises de pigmentos, aglutinantes, radiografias, reflectografias no

infravermelho, etc. É muito importante, portanto, como já enfatizamos nos capítulos anteriores, que o profissional tenha um conhecimento das técnicas pictóricas, de produtos naturais, análise instrumental, história da arte, e que tenha também um conhecimento prático dos materiais com que trabalha e busca identificar, porque se estes requisitos não forem preenchidos, corre-se o risco deste profissional ficar se auto-iludindo com resultados e análises mal elaboradas, as quais estarão completamente fora da realidade, apesar de parecerem embasadas cientificamente (SOUZA, 1996, p. 26).

Dessa forma, a pesquisa científica é feita da amostragem de materiais da obra para serem analisados a partir de métodos microanalíticos. Após a análise dos resultados obtidos, é realizado o cruzamento de dados históricos pesquisados anteriormente e materiais examinados (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012). Esse tipo de abordagem torna possível uma compreensão mais ampla no que tange às questões pertinentes à fatura, técnicas, matérias e periodização dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

#### **3.4.1. Luz Rasante ou Tangencial**

O primeiro e mais simples exame é o topográfico feito com luz normal ou com a ajuda de luz rasante que poderá mostrar os desníveis da policromia, indicando possibilidades de camadas posteriores executadas sobre alguma lacuna do original. A lupa binocular facilita a visão da complexa camada da policromia. Dessa forma, realizamos a análise de tais aspectos dos Cristos empregando a luz rasante ou tangencial, com o uso de uma lanterna e a fotografia dos detalhes.

Segundo Rosado (2011), o exame com luz rasante/tangencial deve ser feito: “em uma sala escura e consiste em incidir tangencialmente, sobre a superfície de um objeto, uma fonte de iluminação visível o mais homogênea possível (formando um ângulo que varie entre 5° a 30° num plano em relação à obra)” (p. 101). O emprego da luz rasante auxilia na macrofotografia possibilitando a documentação e apreciação de detalhes minuciosos de cada peça, melhora a visibilidade do detalhe ampliado e permitindo assim uma leitura precisa. No caso, em relação à máscara, a luz rasante possibilitou a leitura da superfície da policromia e do metal. Também foram identificadas deteriorações, como a do olho de vidro esquerdo do Cristo no Horto, este tem uma pequena rachadura no canto inferior direito.



Foto 84: Cristo da Flagelação – detalhe da máscara  
Luz Rasante ou Tangencial  
Lia Sipaúba 01/04/2013



Foto 85: Cristo no Horto – detalhe olhos de vidro  
Luz Rasante ou Tangencial  
Lia Sipaúba 03/04/2013

### 3.4.2. Fotografia com Fluorescência de Ultravioleta

A fotografia com fluorescência de ultravioleta ajuda a identificar intervenções feitas no decorrer da existência da obra de arte. A fonte de luz UV tem a propriedade de provocar os fenômenos de fluorescência em certos materiais, como vernizes, aglutinantes e pigmentos, ao excitar sua fosforescência. Dessa maneira, este exame auxilia na identificação de determinados elementos utilizados na concepção do objeto e permite mostrar o estado de conservação da superfície de uma obra de

arte. Ao utilizarmos a luz UV, procuramos averiguar a presença de vernizes, pigmentos e de repolicromias e repinturas, ou seja, intervenções posteriores à fatura das esculturas.

**Fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV):** Da mesma forma que ocorre com a luz visível, um objeto incidido por radiações ultravioletas (invisíveis ao olho humano) pode refleti-las, absorvê-las ou transmiti-las de diferentes formas em função das suas composições moleculares (PERUZINI, 1994; GONZALEZ, 1994). A natureza desse fenômeno recebe o nome de luminescência e pode apresentar-se como uma fluorescência quando sua duração é praticamente instantânea ou como uma fosforescência quando persiste por um tempo, após ter cessado a ação das radiações de excitação. No emprego da luz ultravioleta como fonte de radiação excitante, a fluorescência se manifesta em grande parte na faixa do espectro visível ao olho humano (MATTEINI; MOLES, 2001, p. 174). Essa fluorescência visível pode ser registrada através da fotografia digital. Para a realização desse exame é utilizada a Lâmpada Wood (como fonte de emissão radiação ultravioleta) que é projetada sobre a obra, numa sala escura (ressalta-se que durante a realização dos exames com radiação UV, é necessário utilização de óculos com filtros UV para a proteção dos olhos) (ROSADO, 2011, p. 102).

Nos Cristos da Paixão já havia sido notado a olho nu a presença de intervenções na camada pictórica, isso foi observado nas lacunas existentes ao longo de todas as esculturas. Empregamos a luz UV no Cristo Coroado de Espinhos, na área do braço esquerdo, e foi possível visualizar a fluorescência de alguns elementos, provavelmente vernizes ou pigmentos antigos, além das intervenções já constatadas, de forma irregular sobre a camada pictórica.



Foto 86: Cristo da Coroação de Espinhos – braço esquerdo  
Fotografia com Fluorescência de Ultravioleta  
Maria Regina Quites 05/04/2013

### 3.4.3. Coleta e Análise de Amostras

As análises laboratoriais com retirada de amostras também recebem a denominação de procedimento técnico de amostragem. Conforme Rosado (2011), esse processo de retirada de amostragem deve ser todo documentado com o uso de câmeras fotográficas. A remoção da amostra é feita com bisturi, é preciso documentar a área onde ela foi removida e fazer a descrição no caderno de laboratório. Essa amostra é armazenada em tubos (plástico ou vidro) de *Eppendorf* etiquetados com número de registro, esses devem estar cuidadosamente limpos. Assim, é feito o mapeamento sobre a cópia de uma fotografia da obra, cujos locais da coleta das amostras devem ser marcados. A autora ressalta que é imprescindível a montagem de um banco de dados com as informações e resultados obtidos com as análises realizadas.

A validade de todas as etapas subsequentes de análises depende da qualidade de amostras e do grau de representatividade que elas possuem da estrutura do material sob investigação. Por isso, a retirada das mesmas deve ser feita de modo que garanta a manutenção de suas propriedades e a sua não contaminação. Um dos passos mais importantes de qualquer análise é, portanto, a remoção, armazenamento e o preparo de uma amostra (DERRICK, 1999).

O processo de seleção do local onde as amostras serão removidas é precedido por um estudo da obra para um mapeamento dos locais de amostragem em potencial, que atenda os objetivos das análises e não coloque em risco a obra em questão. Pragmaticamente as regiões escolhidas para a remoção mecânica das amostras são as bordas da tela, craquelês e áreas onde existem perdas, considerando a possibilidade e/ou necessidade da amostragem ser feita em outras áreas menos acessíveis (ROSADO, 2011, p. 112).

A análise da amostra do Cristo Coroado de Espinhos, retirada durante nossa pesquisa *in loco*, juntamente com as outras amostras do Cristo Crucificado coletadas pelo Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza foram realizadas no LACICOR, Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR, Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. O Relatório de Análises dos Cristos ficou sob a responsabilidade técnica do Prof. Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior e de Selma Otília Gonçalves.

O principal objetivo da análise científica dessas amostras foi a identificação dos materiais constituintes das obras. A metodologia aplicada foi a coleta de amostras de pontos específicos da obra para a solução de questões referentes à mesma, através da análise de materiais constituintes e identificação de pigmentos presentes. Os métodos analíticos utilizados foram os seguintes:

- Estudo por Microscopia de Luz Polarizada (PLM): permite a identificação de materiais através da caracterização de suas propriedades óticas, tais como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção, dentre outras.
- Espectroscopia por Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR): consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas infravermelho. A análise do espectro de infravermelho permite, então, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões.
- Montagem e estudo de cortes estratigráficos: os cortes estratigráficos são pequenos blocos sólidos de um polímero acrílico utilizado para imobilizar fragmentos de pintura. Uma vez montados, a sequência é observada sob microscópio de luz polarizada.
- Testes microquímicos: consistem em ensaios analíticos de caracterização de espécies químicas através de reações de precipitação, complexação e formação de compostos. Os ensaios são realizados em microamostras.
- Fluorescência de Raios X: permite identificar e determinar a concentração de vários elementos em uma matriz. Para este trabalho, foi utilizado o espectrômetro KeyMaster XRF TRACER III – V da BRUKER<sup>38</sup>.

Os locais da coleta de amostras das esculturas do Cristo Crucificado e do Cristo Coroado de Espinhos foram os seguintes:

- AM 2102T – Amostra da camada marrom, abaixo da base de preparação, retirada do lado superior da cabeça do Cristo Crucificado.
- AM 2102T – Amostra da base de preparação retirada do lado superior da cabeça do Cristo Crucificado.

---

<sup>38</sup> Todos esses dados foram retirados do Relatório de Análises do LACICOR/CECOR.



Figura 26: Ponto de retirada da amostra 2102T  
Cristo Crucificado  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 4

- AM 2103T – Amostra da base de preparação retirada da carnação atual do lado esquerdo da obra.

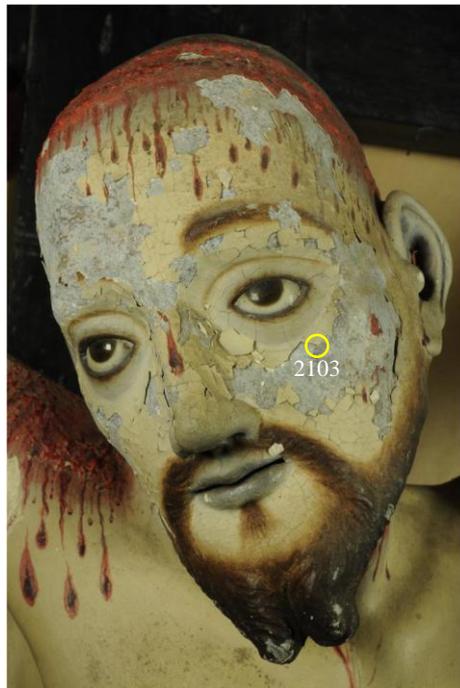


Figura 27: Ponto de retirada da amostra 2103T  
Cristo Crucificado  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 4.

- AM 2663T – Amostra da máscara do Cristo Coroado de Espinhos retirada da face, no lado esquerdo da região da bochecha, próximo a orelha.



Foto 87: Ponto de retirada da amostra 2663T  
Cristo Coroado de Espinhos  
Lia Sipaúba 05/04/2013

A relação dos resultados das amostras retiradas e materiais identificados foram os dados abaixo:

- AM 2102T – Carga: Caolim confirmado por FTIR; Aglutinante: cera confirmada por FTIR; Estratigrafia: 1- marrom escuro (cera)/ 2- base de preparação branca/ 3- verde/ 4- marrom claro/ 5- branco/ 6- branco/ 7- amarelo claro/ 8-verde.
- AM 2102T – Pigmento: branco de chumbo e carbonato de cálcio confirmado por FTIR; Aglutinante: óleo confirmado por FTIR.

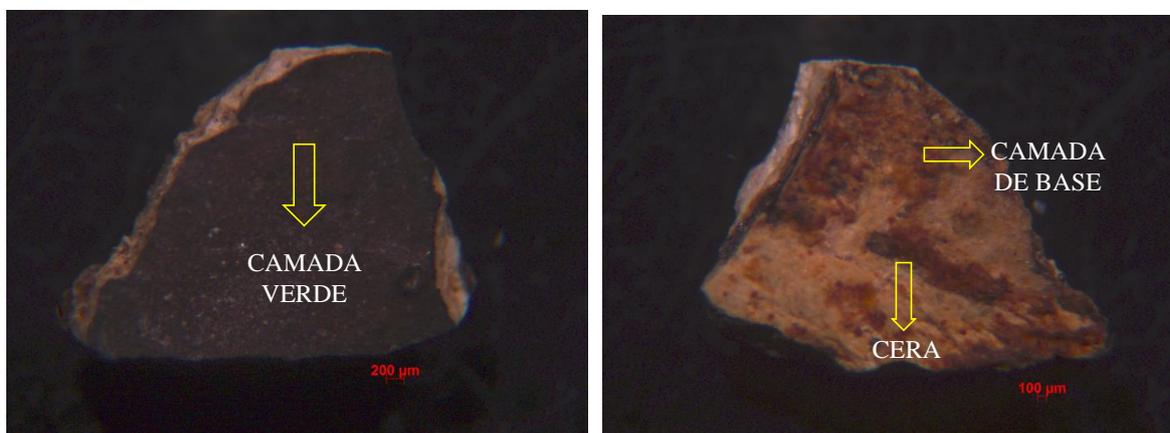


Figura 28: AM 2102T referente ao lado superior da cabeça do Cristo Crucificado-Frente-aumento 25x  
AM 2102T referente ao lado superior da cabeça do Cristo Crucificado-Verso-aumento 25x  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES – LACICOR/CECOR, 2014, p. 6

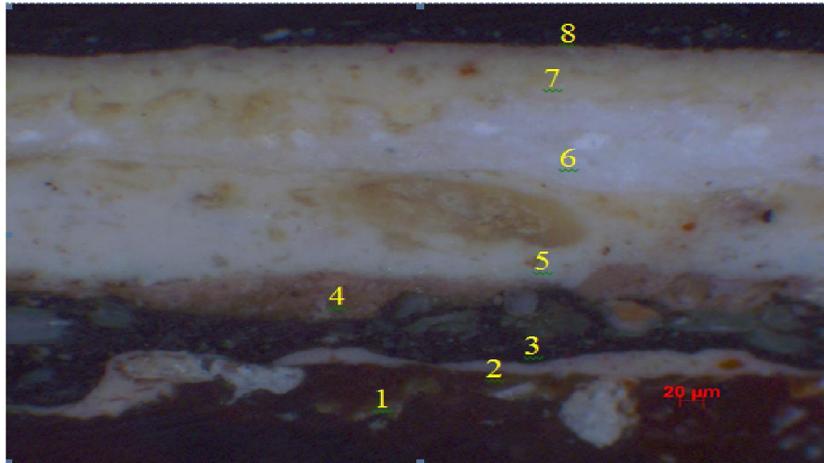


Figura 29: Corte estratigráfico da amostra 2102T  
Referente ao lado superior da cabeça do Cristo Crucificado – aumento 33x  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 6

File # 1 = 05081402	Mode = 2 (Mid-IR)	07/04/98 20:03
Sample Description: Am 2102T Camada marrom abaixo da base-Lia Sipaubá		
Scans = 200	Res = 4 cm <sup>-1</sup> 50 scans/min	Apod = Cosine

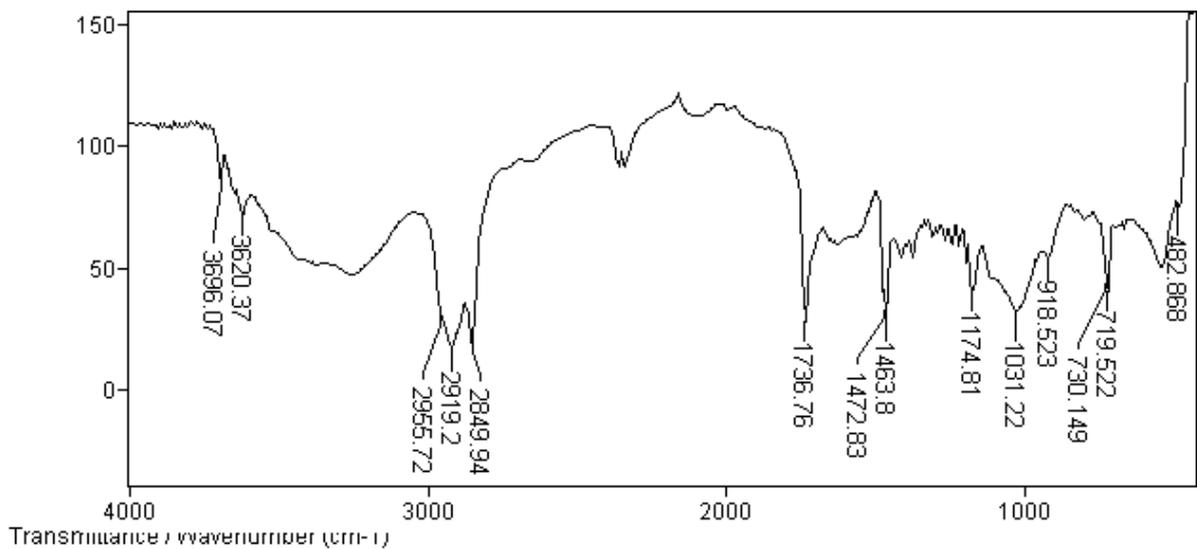
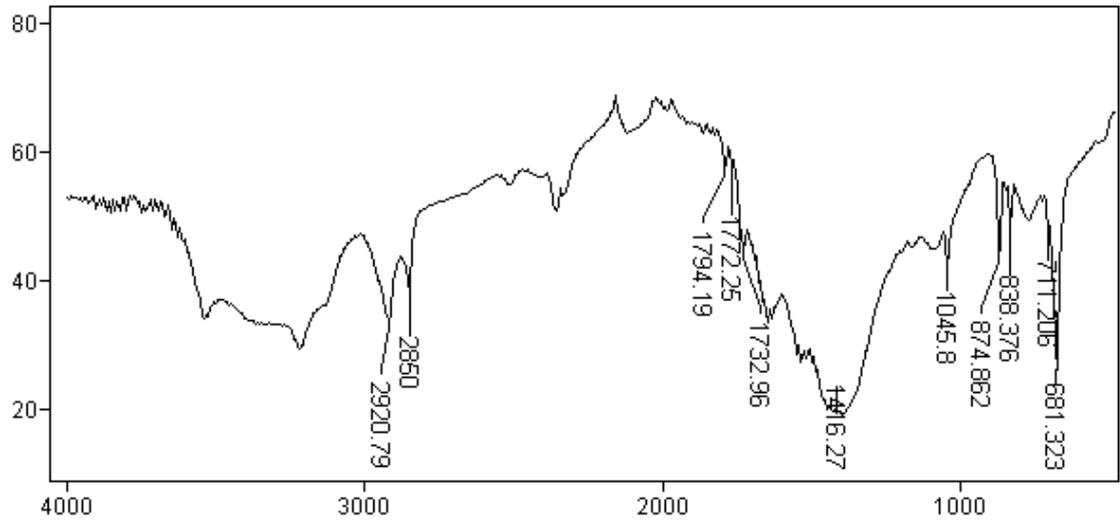


Figura 30: Espectro de infravermelho da AM 2102T referente a camada marrom abaixo da base  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 10.

File # 1 = 05131404	Mode = 2 (Mid-IR)	12/04/98 15:57
Sample Description: Am 2102T Base preparacao-Lia Sipaubá Reamostragem	Res = 4 cm-1 46 scans/min	Apod = Cosine
Scans = 200		



Transmittance / Wavenumber (cm-1)

Figura 31: Espectro de infravermelho da AM 2102T referente a Base de preparação com a presença de branco de chumbo, carbonato e aglutinante óleo  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 10

- AM 2103T – Carga: Sulfato de Cálcio hidratado confirmado por FTIR;  
Estratigrafia: 1- base branca/ 2- branco/ 3- marrom/ 4- branco/ 5- branco/ 6- branco/ 7- rosa/ 8- vermelho. Obs: foi observado branco de zinco nas camadas 6 e 7 por fluorescência ultravioleta.

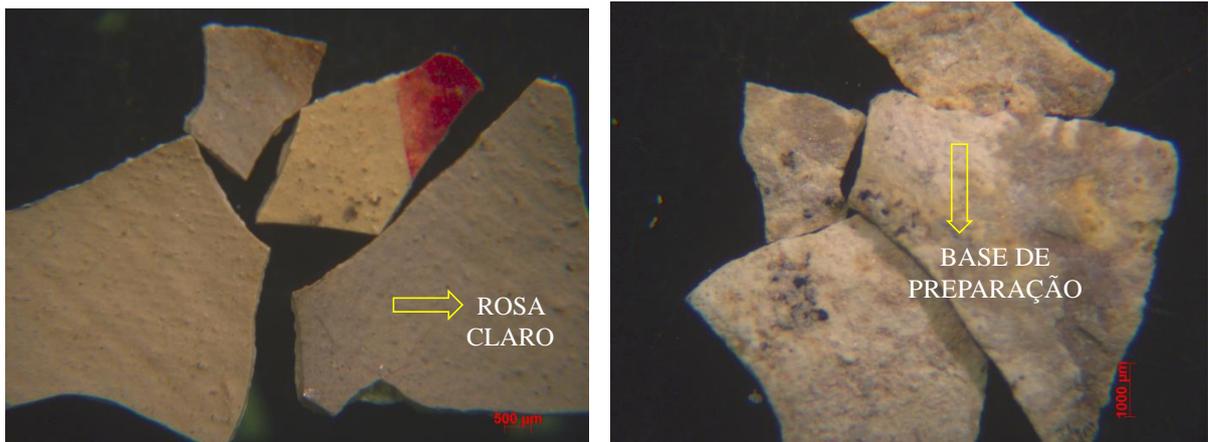


Figura 32: AM 2103T referente a carnação atual-Frente-aumento 18x  
AM 2103T referente a carnação atual-Verso-aumento 18x  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 7.

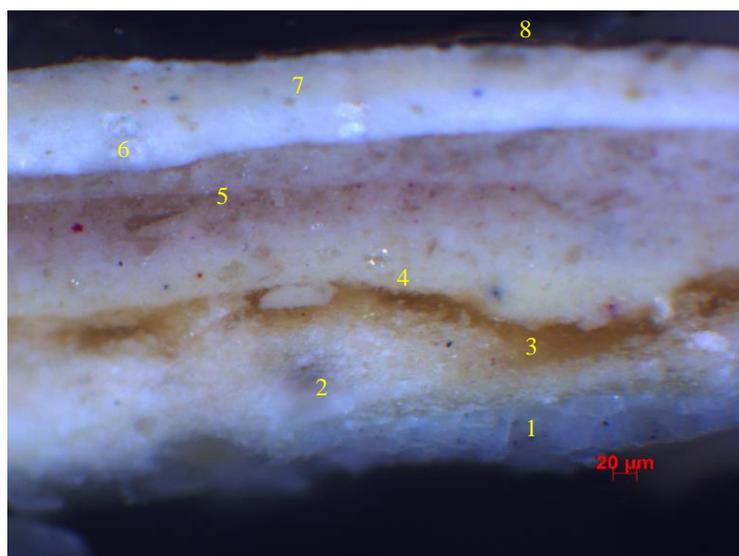


Figura 33: Corte estratigráfico da amostra 2103T referente a carnação atual – aumento 33x  
A camada vermelha encontra-se no extremo do lado direito do corte que não foi possível visualizar  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 7

File # 1 = 05081403	Mode = 2 (Mid-IR)	07/04/98 20:37
Sample Description: Am 2103T Camada base Branca-Lia Sipaubá		
Scans = 200	Res = 4 cm <sup>-1</sup> 46 scans/min	Apod = Cosine

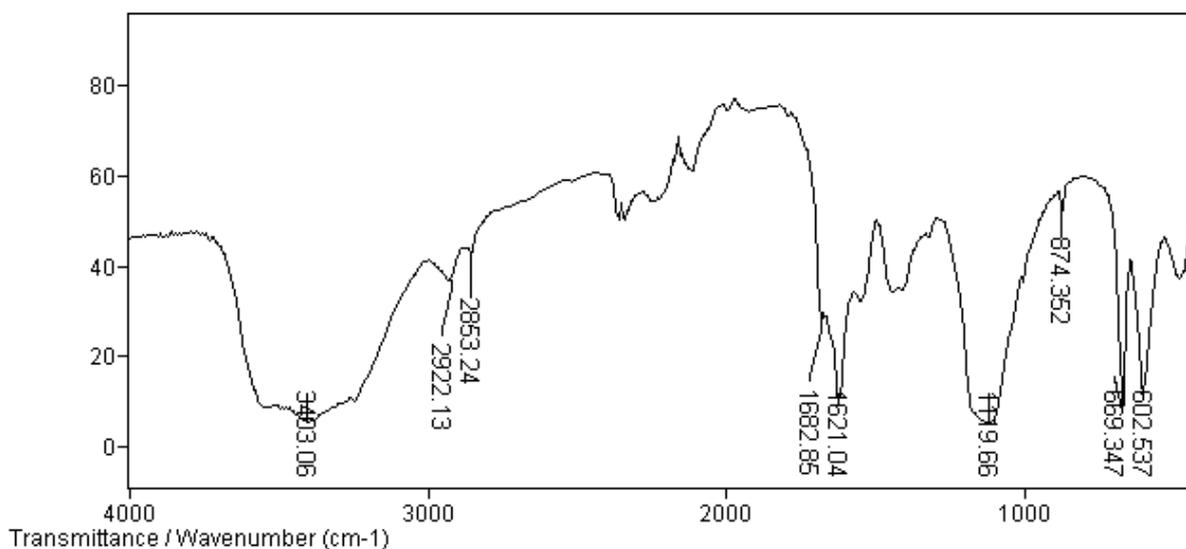


Figura 34: Espectro de infravermelho da AM 2103T referente a camada branca da base  
Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 11

- AM 2663T – Pigmentos: branco fixo, carbonato de cálcio, sulfato de cálcio hidratado confirmado por FTIR. O branco de chumbo foi identificado por fluorescência de raios x e teste microquímico. Aglutinante: óleo confirmado por FTIR.

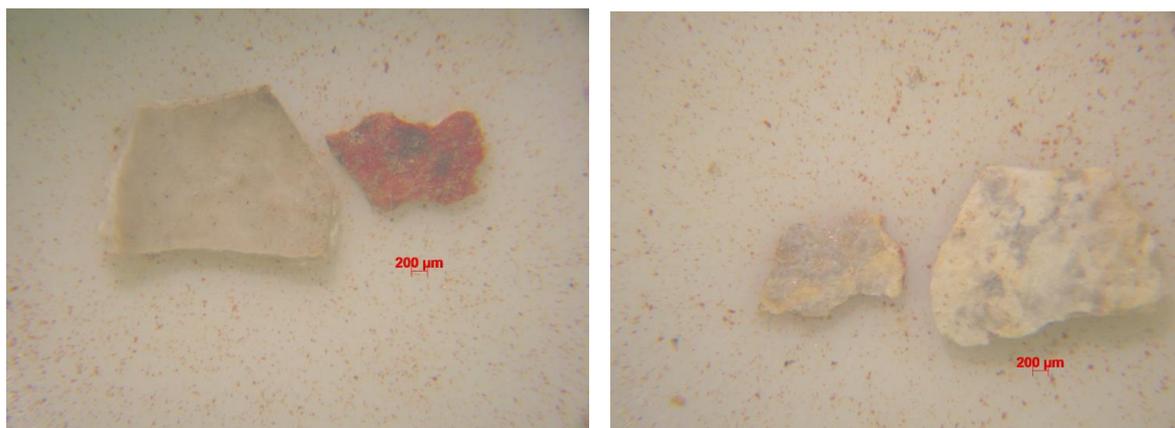


Figura 35: Amostra 2663T referente a máscara do Cristo – Frente – aumento 25x  
 Amostra 2663T referente a máscara do Cristo – Verso – aumento 25x  
 Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 9

File # 1 = 05131406	Mode = 2 (Mid-IR)	12/04/98 19:34
Sample Description: Am 2663T Mascara chumbo- Lia Sipauba fragmento completo		
Scans = 200	Res = 4 cm-1 46 scans/min	Apod = Cosine

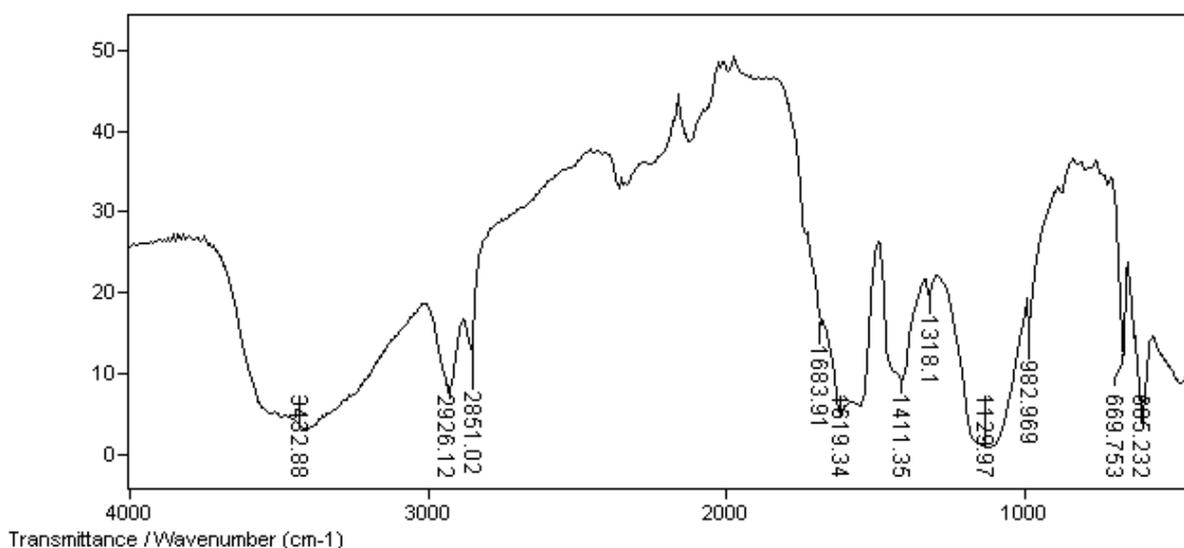


Figura 36: Espectro de infravermelho da AM 2663T referente a máscara do Cristo  
 Cf. RELATÓRIO DE ANÁLISES LACICOR/CECOR, 2014, p. 11

Ainda temos a análise de fluorescência de raios X<sup>39</sup> da amostra retirada da máscara do Cristo Coroado de Espinhos para a identificação do metal e das ligas metálicas. Com esse exame os elementos identificados foram: Zn (zinco); Pb (chumbo); traços de Fe (ferro), e Hg (mercúrio). Foi concluído que a liga do suporte em metal é de chumbo com zinco.

Desse modo, realizamos o cruzamento entre os resultados obtidos com as análises científicas e dados da pesquisa histórica a respeito das máscaras metálicas.

<sup>39</sup> De acordo com o Relatório de Análises do LACICOR/CECOR, a análise da Fluorescência de Raios X não é seletiva e pode analisar mais de uma camada.

Conforme a pesquisa histórica sobre as *mascarillas*, constatamos que o chumbo foi o metal mais usado para confeccionar o molde, geralmente fazia ligação com outros metais, já que o chumbo 100% é muito maleável e a liga com outros metais lhe proporcionaria maior rigidez. As ligações mais eficazes e empregadas foram as seguintes composições: Chumbo-estanho; Prata-chumbo; Chumbo-cobre; Chumbo-zinco (ligação conhecida como Latão). Normalmente as proporções eram de 60% de chumbo e 40% da outra variedade de metal, ou de também poderia ser de 50:50 % (LUCANO CAMACHO, 2010). Como foi citado acima, com a análise de fluorescência de raios X constatou-se que a máscara é composta pela liga metálica entre o chumbo e o zinco.

Outra questão a respeito da composição material das *mascarillas* ressaltada por Lucano Camacho (2010) refere-se aos componentes da base de preparação. A autora destaca que a preparação aplicada ao metal tinha um tratamento diferente da que iria ser empregada na madeira. Para melhor aderência da preparação ao metal, deixava-se uma textura levemente áspera com carga de serragem ou pedra-pome, finamente moídas numa solução de 5:1 de álcool e goma laca. Em seguida, aplicava-se uma camada de cola e água e, por fim, a base de preparação. Após a secagem, a base de preparação era polida e recebia a policromia.

De acordo com as pesquisas de Coelho (2005) relacionadas aos materiais empregados nas esculturas em madeira policromada, a autora trata das etapas e dos materiais da preparação. Assim, no suporte entalhado, o pintor e/ou dourador normalmente aplicava uma camada de cola animal, a encolagem e, depois de seca, colocava a preparação. Na escultura, a base de preparação era sempre branca e constituída por cola animal mais a carga, geralmente em duas camadas principais que recebiam várias demãos. A primeira, próxima ao suporte, ajudava a corrigir as imperfeições da talha e apresentava impurezas; era composta por carbonato de cálcio ( $\text{CaCO}_3$ ), sulfato de cálcio ( $\text{CaSO}_4$ ), ou caolim (silicato de alumínio bihidratado  $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ), componentes encontrados em esculturas de Minas Gerais. A segunda camada de preparação era mais fina, sem impurezas, poderia ser composta por carbonato de cálcio, ou por “gesso sotille” ou gesso mate, o sulfato de cálcio bi-hidratado ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ).

A autora ainda menciona os elementos mais utilizados para o preparo da carnação, a região das carnes de uma escultura. A policromia da carnação era feita em muitas demãos e camadas, comumente a óleo ou em têmpera oleosa. Utilizava-

se o branco de chumbo, que era o carbonato básico de chumbo,  $2\text{PbCO}_3\text{Pb(OH)}_2$ , conhecido também por alvaiade, este dava luminosidade; e o vermelhão, vermelho puro, brilhante e muito opaco, sulfeto de mercúrio,  $\text{HgS}$ , para dar cor.

A partir dessas duas referências a respeito da base de preparação em esculturas policromadas em madeira, com a análise das amostras encontramos indicativos de muitos dos elementos citados pelas autoras acima. Na AM 2102T, a amostra da camada marrom e da base de preparação do Cristo Crucificado, foi confirmada a presença das seguintes cargas: caulim, carbonato de cálcio; os aglutinantes: óleo e cera; e também pigmentos como o branco de chumbo. Já na AM 2103T, referente à base de preparação atual (antes da restauração de 2009/10) do Cristo Crucificado, foram comprovadas as seguintes cargas: sulfato de cálcio hidratado e o branco de zinco como pigmento, como na amostra anterior, apresentou diferentes cores na sua estratigrafia. Na última amostragem, a AM 2663T, da máscara junto à base de preparação do Cristo Coroado de Espinhos, foi identificado o pigmento branco de chumbo, além do carbonato de cálcio e sulfato de cálcio hidratado enquanto cargas, e o óleo como aglutinante; os traços de mercúrio encontrados poderiam estar relacionados com o vermelhão usados nas carnações.

Portanto, foi confirmado, a partir dos resultados obtidos com as análises das amostras, a presença de cargas, aglutinantes e pigmentos característicos das esculturas devocionais do século XVIII. Esses materiais eram usados para proporcionar a essa imaginária as mais brilhantes carnações, criando, assim, um aspecto da pele humana.

#### **3.4.4. Radiografias**

Conforme Rosado (2011), o exame radiográfico a partir da correta interpretação da radiografia evidencia informações que contribuem para determinar a técnica construtiva (tipo, número e disposição da ensablagem e conformação do suporte) e estabelecer patologias ocultas. De acordo com a autora, Radiografia X é: “o exame através da radiografia consiste em expor o objeto a um feixe de raios X e registrar a sua imagem em um filme radiográfico, que é colocado atrás dele (GONZÁLEZ, 1994; GILARDONI, 1977)” (p. 100 - 101).

As radiografias do Cristo Crucificado foram feitas e cedidas pelo Prof. Dr. Alexandre Leão, da Escola de Belas Artes da UFMG. A leitura do exame de raios X em uma escultura em madeira deve ser compreendida da seguinte maneira: a região das áreas escuras corresponde ao raio que passa livremente, pois não há nenhuma barreira sólida que o impeça; a região das áreas acinzentadas condiz com o raio que passa com alguma barreira, no caso, a área da madeira; já as áreas claras, são locais onde o raio não passa, visto que, há algum material de alta densidade, como um metal. O chumbo é um metal denso ficando difícil sua visualização. Na radiografia do Cristo Crucificado foi possível observar a divisão entre a máscara (face) e a madeira (crânio), alguns detalhes da talha, como as orelhas, e também os orifícios arredondados das cavidades oculares. Além disso, a presença de alguns cravos entre a máscara e o pescoço da imagem, bem como entre o ombro e o braço direito.

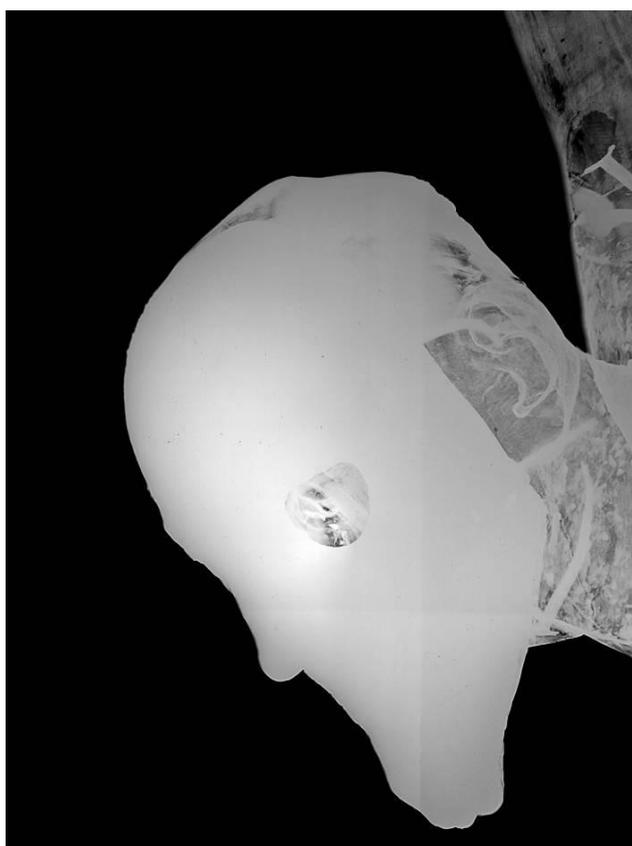


Figura 37: Cristo Crucificado – lateral esquerdo  
Radiografia  
Alexandre Leão, 2009

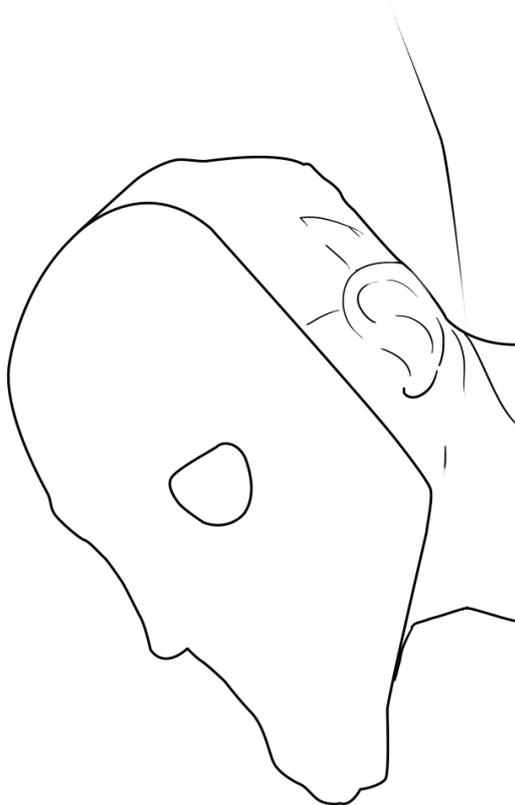


Figura 38: Cristo Crucificado - Radiografia  
Desenho gráfico  
Mirella Spinelli 26/05/2014

Logo, com a análise dessas amostras coletadas e o uso dos recursos da luz rasante, fotografia com fluorescência de ultravioleta e as Radiografias X, procuramos realizar uma documentação das técnicas e materiais empregados nas esculturas do Cristo Crucificado e do Cristo Coroado de Espinhos, a partir de um estudo comparativo entre as imagens dos Cristos da Paixão. Assim, com os resultados obtidos, foi efetuada a ficha catalográfica de cada imagem para a formação de um banco de dados com o objetivo da realização de estudos futuros correlatos a esse tema e, também, de meios que facilitem a sua preservação.

Diante disso, não podemos afirmar que as imagens dos Cristos da Paixão presentes hoje nos retábulos da nave e no retábulo do consistório são as mesmas mencionadas no Inventário de 1754 e nos Estatutos de 1755 da Ordem Terceira do Carmo. Estes foram os primeiros documentos a citar as sete representações iconográficas da Paixão de Cristo, haja vista que não foi encontrada nenhuma referência da aquisição ou doação, procedência e nem data de fatura das imagens. Todavia, a partir da análise dos documentos da Ordem, podemos nos questionar se algumas partes que compõem essas esculturas são mais antigas, da época da

construção da Igreja dessa Ordem e da procissão do Triunfo, como as máscaras de chumbo, as quais são uma técnica característica do século XVIII.

A imaginária devocional ao longo de sua existência perpassa por muitas intervenções, como foi notado, inúmeros gastos com reparos, vernizes e pinturas para que as esculturas estivessem bem apresentadas. Ainda se tinha os custos com acessórios como cabeleiras e vestimenta, além de jóias, diademas e coroas de ouro ou de prata. Por sua vez, os indícios mencionados com a pesquisa documental, como as sete iconografias, atributos, vestes, terminologia do tipo escultórico da época, nos levam a crer que os Cristos da Paixão em questão, foram concebidos a partir da segunda metade do século XVIII e início do XIX.

Tendo em vista a revisão documental, a reflexão que fazemos a respeito das técnicas adotadas nas imagens dos Cristos da Paixão como um todo é que, apesar das muitas intervenções sofridas e certas modificações na sua estruturação formal, as técnicas construtivas empregadas nos Cristos correspondem ao que era executado em outras esculturas naquela época, no reino e na colônia. As técnicas refletem, como já foi estudado por Quites (2006), que tais imagens devocionais possuíam diferentes funções no ritual litúrgico, sendo processionais e retabulares ao mesmo tempo.

Todas as imagens são em madeira com máscara de chumbo policromadas, apresentam olhos de vidro e cabeleira. O que diverge entre elas é a talha das formas do corpo, como orelhas, mãos, pés, e perizônio, sendo entalhadas por escultores diferentes. Fundamentados no decoro e cuidado com as coisas sagradas, tanto no uso de determinada técnica quanto no emprego de acessórios e outros tipos de materiais, os artífices buscaram prover um realismo nas imagens dos Cristos da Paixão, para compor o teatro místico barroco. A tecnologia construtiva variou entre as Imagens de Vestir e as Imagens de Talha Inteira e suas derivações. Nesse sentido, como já foi abordado por Quites (2006), nenhuma classificação é estanque, através de pesquisas em diferentes tipos de acervos podemos encontrar elementos formativos particulares, os quais se tornam novos objetos de estudo.

A partir da investigação histórica da técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas, encontramos alguns dados que suprem as lacunas a respeito das imagens dos Cristos da Paixão. Foi constatado que o uso de máscaras metálicas em esculturas devocionais é originário da Espanha, durante o século XVII e XVIII, sendo estas máscaras importadas pelas colônias americanas,

para posteriormente serem confeccionadas por artistas locais ou reinóis radicados aqui. A técnica construtiva da face, máscara, em molde com chumbo e policromia tinha a função de definir as feições iconográficas, em que representa um mesmo personagem, como Jesus Cristo, ou apresentava fisionomia andrógena podendo compor santos e santas.

Os estudos relacionados à Escola de Quito de Imaginária apresentam duas vertentes relacionadas à utilização dessas máscaras metálicas. A primeira argumenta que o uso das *mascarillas* foi uma espécie de “industrialização” da manipulação dos processos produtivos, em que os artistas criaram “atalhos” por meio de uma produção em série e em grande quantidade, para suprir a demanda local e a externa, sendo as *mascarillas* um desses recursos. A outra vertente afirma que as *mascarillas* seriam uma solução encontrada pelos artífices para possibilitar um acabamento delicado e brilhante no rosto das imagens, especialmente em Virgens. No entanto, ambas vertentes defendem que as máscaras metálicas proporcionavam uma policromia extraordinária às imagens, desse modo, não é uma técnica rudimentar, mas sim, que visava acabamentos perfeitos e de um realismo impressionante.

Buscando por referências nacionais relacionadas às *mascarillas*, encontramos somente alguns estudos que mencionam exatamente o nosso objeto em análise, os Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, visto que não podemos afirmar ainda que existem imagens com essa técnica em Minas ou em outras regiões do Brasil. Assim, procuramos por indícios de uma imaginária mineira feita totalmente ou possuindo parte em chumbo, e possíveis lugares de sua fabricação, como as Casas de Fundição, implantadas na Capitania de Minas no início dos setecentos.

Em Ouro Preto encontramos a imagem de São Jorge, atribuída a Aleijadinho, com a mão direita em chumbo policromado, um crucificado todo em chumbo policromado de Caeté, ambas do século XVIII, e as imagens em miniatura do acervo do Museu do Oratório, do século XIX e XX. Em Salvador, na Bahia, localizamos um busto-relicário do Frei Agostinho da Piedade com a cabeça em chumbo policromado e o corpo em prata cinzelada e repuchada. Estas obras são indicativos para uma pesquisa mais aprofundada sobre o chumbo na imaginária devocional brasileira.

Através da pesquisa científica foi possível averiguar detalhes da técnica construtiva da máscara de chumbo, de como essa face de metal foi fixada ao crânio de madeira dos Cristos, além de constatarmos que são realmente feitas de chumbo.

Com a fotografia usando a luz rasante e com a fotografia com fluorescência ultravioleta foi possível observar detalhes da superfície do metal, da policromia e as intervenções feitas nas obras. As Radiografias X permitiram a visualização da delimitação entre a madeira e o metal, os cravos em metal usados para encaixe, as cavidades oculares grandes, cujos olhos de vidro necessitam de massa para modelar as pálpebras, e alguns aspectos da talha.

As análises das amostras recolhidas do Cristo Coroado de Espinhos e do Cristo Crucificado permitiram a comprovação da liga entre chumbo e zinco, para conferir maior rigidez ao chumbo; ainda, que foi usado caolim, carbonato de cálcio, sulfato de cálcio hidratado como cargas para a base de preparação; a cera e o óleo como aglutinantes; ademais, como pigmentos foram confirmados o branco de chumbo e o branco de zinco. Estes materiais condizem com os mesmos empregados na imaginária devocional do século XVIII, nas metrópoles e nas suas colônias.

O estudo da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas é inédito no Brasil. A hipótese que levantamos é que essas *maskarillas* foram importadas e as esculturas montadas aqui na colônia, para que assim as imagens dos Cristos saíssem em cortejo, como era tradição a iconografia da Paixão e a procissão do Triunfo entre os terceiros carmelitas. Acreditamos que o uso das máscaras de chumbo visava a um acabamento impressionante da policromia, apesar disso não poder ser notado hoje devido às intervenções e deterioração do acervo, foi o artifício utilizado na busca de um realismo que comovesse os fiéis. Portanto, o estudo da escultura em madeira policromada é amplo e interdisciplinar, esse tipo de investigação ajuda na compreensão e preservação do patrimônio brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A finalidade deste estudo foi a tentativa de compreender a imaginária das ordens terceiras, mais especificamente dos terceiros carmelitas de Vila Rica, como fontes de pesquisa documental. Tais imagens têm o mesmo valor que os documentos escritos, sendo, portanto, mais um subsídio para o pesquisador analisar aquelas comunidades religiosas dos setecentos. As imagens sacras esclarecem a existência de um programa iconográfico comum entre os irmãos terceiros, suas devoções, tipos de ornamentação, custos e gastos; além das festividades e os cortejos que realizavam. Ainda, proporcionam-nos o contato real com técnicas, materiais e artifícios utilizados pelos artistas no passado.

Nessa perspectiva, foi nosso objetivo principal de estudo os Cristos da Paixão e a técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas. Estas esculturas são encontradas nos retábulos laterais da nave e no retábulo do consistório da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). Essas imagens foram itens de investigação através de uma abordagem histórica, artística, iconográfica, material e técnica. A partir disso, foi traçado um panorama de hipóteses para preencher algumas lacunas da história dos Cristos da Paixão.

A nossa primeira questão referente ao tema apresentado foi se esses retábulos foram construídos para abrigar em seus camarins as imagens dos Cristos da Paixão, ou seja, se estes retábulos foram consagrados para as mesmas. Encontramos o estudo de Alves (2005; 2007), o qual afirma que originalmente esses retábulos da Igreja do Carmo de Ouro Preto foram dedicados a outras invocações e não para os Cristos da Paixão que os compõem. Outro estudo, de Oliveira e Campos (2010), ressalta que esses altares são conhecidos pelos santos presentes na base acima do sacrário, os quais são invocações populares do final da Idade Média. Isso ocorreria por motivos de culto e devoção, já que as imagens dos Cristos não teriam grande apelo devocional.

Tendo em vista essas discussões levantamos a hipótese de que os retábulos laterais e o retábulo do consistório foram confeccionados para as imagens dos Cristos da Paixão pelo fato delas terem sido objetos sacros de devoção e de culto religioso da ordem terceira carmelita da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto. E, ainda, que tais móveis apresentam elementos ornamentais correspondentes a Paixão de

Cristo, além desse tipo de invocação fazer parte do repertório iconográfico das ordens terceiras carmelitas brasileira, bem como das ibéricas.

A Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica se estabeleceu de fato na Capitania de Minas, no ano da eleição da primeira Mesa Administrativa, em 1752. Essa associação de leigos surgiu dentro da Capela de Santa Quitéria, filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, no morro de mesmo nome. A edificação do templo carmelita da antiga Vila Rica iniciou-se na segunda metade do século XVIII, a primeira referência à construção é o documento de 1766, o risco de Manoel Francisco Lisboa, só sendo finalizada em meados do século seguinte, aproximadamente em 1840. Tanto a concepção arquitetônica quanto a decoração interna apresentaram como estilo predominante o rococó.

Entre os anos de 1782 - 84, os seis altares laterais, foram arrematados por Manuel Francisco Araújo. De acordo com Neves (2011), o testamento de Araújo inclui os seus dois escravos carpinteiros que trabalharam nas obras da Igreja do Carmo, Pedro e Paulo, aos quais atribui o entalhe desses retábulos. Em 1799, foi contratado José de Camponeses para a fatura dos altares seguintes. Todavia, esses altares, só foram finalizados mais tarde, pelo Mestre Aleijadinho em 1808, a Mesa também o contratou para modificar os primeiros, de forma que imitassem os feitos por ele e também para acrescentar guarda-pós e camarins (BAZIN, 1956). Os dois últimos altares foram feitos pelo discípulo de Aleijadinho, Justino Ferreira de Andrade, em 1812. O retábulo do consistório foi o último a ser faturado, também foi obra de Justino, conforme documento datado do ano de 1819.

Uma particularidade da história da constituição da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica foi o acordo entre os terceiros carmelitas e a exigência da irmandade de Santa Quitéria, cuja imagem de Santa Quitéria deveria estar sempre localizada no trono do altar-mor, o que ainda acontece hoje. Era frequente o Cristo Crucificado entronizado no retábulo-mor das ordens terceiras do Carmo brasileiras, porém devido a esse ajuste entre ambas as agremiações, o Carmo de Ouro Preto apresenta no seu altar-mor, além da padroeira, uma devoção que não é comum para essa ordem. Acreditamos que a solução encontrada pelos irmãos terceiros para a escultura do Cristo Crucificado foi colocá-la no retábulo do consistório, completando, assim, a fatura dos retábulos dedicados aos sete Passos da Paixão de Cristo.

Tendo em vista essa cronologia da construção dos retábulos e os artífices que trabalharam nessa empreitada, tratamos dos elementos ornamentais como

meios decisivos para verificarmos que esses retábulos foram construídos para os Cristos. O primeiro foi a tarja, esta foi um elemento obrigatório para a composição e construção dos retábulos colaterais da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, conforme as deliberações de 1784, as tarjas deveriam ser postas na cimalha e representar a imagem que estivesse no camarim. Assim os retábulos laterais da nave e do consistório possuem a tarja com a inscrição em latim da passagem bíblica, identificando o momento da cena da Paixão que cada escultura de Jesus Cristo representa, essa é a única igreja na cidade que apresenta tal característica.

Outro elemento ornamental foram os *putti*, localizados no coroamento dos retábulos da nave, encontrados somente nos retábulos adjacentes ao arco-cruzeiro e nos próximos a porta de entrada. Os *putti* são figuras infantis que seguram os atributos que retratam e simbolizam Paixão de Cristo. Além das tarjas, eles são mais uma maneira de demonstrar como esses retábulos foram planejados e dedicados às esculturas dos Cristos.

É sabido que a iconografia das igrejas das Ordens Terceiras é mais fácil de decifrar, cada Ordem possui um programa iconográfico particular que se refere apenas à vida religiosa de um grupo social, como no caso dos carmelitas, e não de toda a comunidade como ocorre com as matrizes (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010). As ordens terceiras eram ao mesmo tempo universais e locais, as quais são aprovadas pela igreja a todos os fiéis desde que cumpram os preceitos das regras ou dos estatutos gerais. Nas colônias brasileiras, esse programa iconográfico dos terceiros carmelitas referente à Paixão de Cristo se repete, já que os mesmos seguem as ordens primeiras instaladas no litoral, e estas seguem os reinóis. Essa iconografia da humanidade de Cristo invocava sentimentos de compaixão e piedade, abriu-se e habitou de formas diferentes nos templos das ordens terceiras do Carmo do litoral e interior do Brasil colônia.

Com isso, os artífices daquela época eram obrigados a seguir o repertório iconográfico conforme a encomenda. Ele era preparado pelas matrizes europeias, esse é o motivo de se abordar o mesmo tema em todas as edificações, alterando apenas as características próprias de cada artesão. Havia, dessa maneira, um padrão iconográfico a ser seguido, as fontes iconográficas principais eram a Bíblia Sagrada e Missais, para que o devoto pudesse identificar, pois a maioria não sabia ler. Haja vista que, a arte também tinha uma função pedagógica.

Não obstante, os retábulos laterais do Carmo de Ouro Preto, além das imagens de Jesus Cristo, também são conhecidos pelos santos que se acham na base acima do sacrário, como foi dito por Alves (2005; 2007) e por Campos e Oliveira (2010). Pressupomos que isso seria mais uma questão de tradição popular em nomear os retábulos também pelos nomes desses santos na base acima do sacrário, pelo fato deles serem devoções de procedência medieval, muito difundidas na Capitania de Minas, durante os séculos XVIII e XIX. Embora pensemos nos Cristos enquanto imagens devocionais, à medida que, com os ritos e procissões daquela comunidade, os fiéis se aproximavam das imagens e elas também compunham o culto carmelita à Paixão.

Na investigação documental realizada no Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar da cidade de Ouro Preto, encontramos no primeiro livro de Inventário da Ordem Terceira Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, ano de 1754, as sete invocações correspondentes à Paixão de Jesus Cristo, as quais condizem com as encontradas atualmente nos retábulos. Tais dados históricos, anteriores à finalização dos retábulos laterais e do consistório da Igreja do Carmo, nos levaram a pensar que esses móveis litúrgicos foram concebidos para abrigar as esculturas da Paixão de Cristo, pois já havia imagens com esse tipo de representação iconográfica.

Apresentamos também um dado apontado por Neves (2011), ano de 1780, sobre a construção de um Santuário para a colocação das imagens do Carmo, por João Luís Pereira. Essa informação demonstra a preocupação em guardar as esculturas pertencentes à Ordem, visto que os últimos retábulos da nave e também o retábulo do consistório só foram acabados na primeira metade do século XIX.

Nessa mesma direção, outra questão tratada para confirmar que os retábulos foram dedicados e confeccionados para as imagens dos Cristos da Paixão foi a tradição da comemoração da procissão do Triunfo pelos terceiros carmelitas. As esculturas eram retiradas dos retábulos e saíam a céu aberto em cortejo durante a Semana Santa. A procissão do Triunfo era a dos sete Passos da Paixão dos templos carmelitas no Brasil e nos países ibéricos. Nos Estatutos de Vila Rica de 1755, no Capítulo 33 sobre as procissões solenes da ordem, verificamos as diretrizes para a organização da festa do Triunfo, as obrigações dos irmãos terceiros, bem como as suas práticas espirituais. Dessa maneira, as esculturas de Jesus Cristo além de serem imagens retabulares, compondo os retábulos colaterais e do consistório, também são imagens processionais.

Nas pesquisas de Campos (2003) consta que, além da cidade de Ouro Preto, essa iconografia da Paixão vinculada ao Triunfo carmelita também é recorrente em templos de outras regiões do Brasil, tais como: Recife, Salvador, Cachoeira na Bahia (sacristia), Rio de Janeiro, Campos, Itu. No entanto, segundo a autora, nem todas as ordens terceiras possuíam a totalidade dos passos representativos da Paixão de Cristo, que iniciava com a Oração do Horto até o do Sepultamento de Cristo. Outro estudo, de Marquês (2007), cita a presença dessa iconografia nos terceiros carmelitas de Santos.

Na região de Minas Gerais, há indícios que o Triunfo foi celebrado por tais ordens terceiras do Carmo: no antigo Tejuco, atual Diamantina, se tem alusão à Procissão do Triunfo; o que também foi constatado no Serro (LANGE, 1979); a Igreja do Carmo de Mariana não possuía os sete Passos nos altares laterais; os carmelitas de São João del-Rei podem ter realizados tais ritos, pois possuem na sacristia imagens do Cristo da Coluna, da Prisão e o Senhor Morto (CAMPOS, 2011). Já no Triunfo dos carmelitas de Sabará, saíam dez andores compostos por santos de devoção carmelita (ÂNGELO ALVES, 1999).

Portanto, podemos alegar com certeza que os retábulos da nave foram construídos para acolher as imagens dos Cristos da Paixão, a partir dos seguintes apontamentos: tamanho e proporção dos retábulos; inscrição das tarjas em latim do momento da cena da paixão que cada escultura representa; e os *Putti* com os atributos da Paixão. Por fim, pelo fato de ser recorrente a iconografia da Paixão de Cristo nas Ordens Terceiras do Carmo, cujas esculturas de Jesus Cristo saíam na procissão do Triunfo dessa congregação. Nesse sentido, concordamos com Quites (2006) quando considera a possibilidade das imagens terem ao mesmo tempo várias funções. Isso foi abordado por Campos (2003) quando a autora analisou as Ordens Terceiras Carmelitas e a celebração da procissão do Triunfo, em que tais imagens são ao mesmo tempo retabulares e processionais.

Diante disso, foi realizada uma leitura da interface entre as imagens dos santos padroeiros e dos retábulos enquanto móveis litúrgicos, já que, para o presente estudo os retábulos são compreendidos como estruturas narrativas que dialogam com as imagens que os consagram. Assim foi feita a identificação e a análise das representações iconográficas dessas esculturas da Paixão Cristo, bem como, a decodificação dos elementos iconológicos encontrados em tais retábulos, a partir da interação imagem-retábulo.

O repertório iconográfico das imagens alocadas nos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório dessa Ordem Terceira corresponde às seguintes etapas da vida de Jesus Cristo no momento de sua Paixão: Cristo no Horto; Cristo da Prisão; Cristo da Flagelação; Cristo Coroado de Espinhos; Cristo *Ecce Homo*; Cristo com a Cruz às Costas e Cristo Crucificado. Com a identificação desse programa, foi notado que os temas iconográficos são aqueles de cunho medieval vinculados à propaganda do Concílio de Trento através da arte barroca, revelando apenas algumas alterações formais. Apesar dessas esculturas se inserirem em um cenário rococó, elas evocam elementos do Antigo Testamento, ligados a uma arte didática da Idade Média.

As inscrições em latim das tarjas e dos baixos-relevos confirmam essa iconografia. Esses seriam uma forma de superioridade intelectual ao gerar o fascínio desses escritos a toda aquela comunidade. Essas frases estão mais próximas de um latim “popular”, o tipo mais próximo da educação dos leigos letrados. Essa era outra forma de diferenciação dos membros dessa ordem terceira de leigos em relação às demais irmandades. Contudo, a iconografia dos baixos-relevos está associada com a arte religiosa do século XVII, com o simbolismo da Idade Média, cujo Antigo Testamento é a prefiguração do Novo Testamento. Apesar de seu valor artístico, tais temas eram uma demonstração com valor simbólico, em que o valor didático domina o valor estético (RÉAU,1956). São representações de homens que prefiguram Cristo, o Messias.

Concordamos com a tese de Mâle (1952) sobre os estudos na área da iconografia cristã nas artes, particularmente na pintura e na escultura, cujo século XVIII incluindo o início do XIX, são uma extensão do século XVII. Isso porque fixaram a iconografia religiosa do barroco a partir das normas emanadas do Concílio de Trento. A iconografia religiosa no período do estilo rococó continuava a combater o protestantismo, já que as novidades que surgiram foram no tratamento formal dado a esses temas. Entretanto, a iconografia da humanidade de Cristo, tem raízes medievais, como revelou Huizinga, de base popular e piedosa. O rococó religioso foi, dessa forma, uma manifestação dentro de uma cultura e mentalidade barrocas nas Minas colonial. A iconografia é recorrente e a vida é devocional, as representações das esculturas dos Cristos da Paixão expressam sentimentos de penitência e piedade, característicos do barroco.

Logo, sendo os retábulos estruturas arquitetônicas visuais narrativas, examinamos como o conjunto dessas cenas da Paixão do Carmo de Ouro Preto era permeado por esse imaginário medieval resgatado pela Contra-Reforma por meio do barroco em que a arte tinha a função de ensinar, especialmente, ensinar a ser um bom cristão. Todavia, a maior preocupação dos irmãos terceiros era com o juízo individual e com a boa morte, na medida em que praticavam penitência, participação nas missas, procissões e seguiam o exemplo dos sofrimentos de Jesus Cristo na terra. Em seus diferentes aspectos, a iconografia doutrinava bons comportamentos, porém só foi fecunda ao se misturar com imagens relacionadas à devoção e essência popular.

Dessa forma, essa composição entre escultura devocional, elementos ornamentais como as tarjas, os *putti* e os baixos-relevos mostram a mentalidade barroca da doutrinação visual configurada na piedade e na penitência. Conseqüentemente, o barroco foi além de um estilo artístico, era uma visão de mundo, o qual envolveu formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer (CAMPOS, 2006).

Tais diretrizes nos basearam para a realização da pesquisa relacionada com as técnicas e materiais dessas esculturas. Partimos das seguintes questões referentes às imagens dos Cristos: Por quem foram executadas? De onde vieram? Quem pagou por elas? E quando foram feitas? Como foi concebida a técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas? Contudo, não foi encontrada nenhuma documentação que respondesse a esses questionamentos, embora, com a pesquisa teórica, bibliográfica, documental e científica, tenhamos traçado algumas hipóteses a respeito da história das imagens dos Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

A pesquisa documental realizada no Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto abarcou documentos como Inventários, Livros de Receita/Despesa e Estatutos dessa Ordem Terceira. Como foi dito, a documentação mais antiga que cita as sete representações iconográficas é o Inventário de 1754. Além das iconografias, encontramos alusões nos inventários dos atributos e acessórios que correspondem a essas invocações, os quais muitos são vistos hoje nas imagens, embora muitos não sejam os mesmos, pelo fato de serem feitos de materiais perecíveis. Concluímos com a investigação relacionada a terminologias empregadas na época para designar o tipo escultórico, que nos inventários organizados ao longo

dos séculos XVIII ao XIX, essa nomenclatura foi condizente no que tange a visão daquele período, com a tecnologia escultórica observada durante a pesquisa *in loco* das esculturas.

Neves (2011) trouxe dados que remetem aos gastos no decorrer do tempo com concertos e cuidados com as esculturas e atributos dos Cristos Paixão, bem como de seus altares e andores. Esses custos demonstram que tais imagens eram objetos de devoção e culto, pois deveriam estar sempre bem apresentadas. Entretanto, não podemos afirmar baseados na pesquisa documental, que os Cristos da Paixão dos retábulos da nave e do retábulo do consistório atualmente são as citadas no Inventário de 1754 ou nos Estatutos de 1755.

Contudo, temos premissas para levantar a hipótese de que algumas partes que compõem essas esculturas são da época da construção do templo e da procissão do Triunfo, como as máscaras, crânio, mãos, tronco, pés, base, algumas peças de encaixe em andores, de forma variada em cada escultura, outras partes são substituições. É sabido e foi dito que esse tipo de imaginária sofreu, e ainda sofre, muitas intervenções. A despeito disso, algumas das características técnicas e certos materiais, como as máscaras de chumbo conferem com o que era usado nos setecentos e oitocentos.

A pesquisa *in loco* objetivou o registro fotográfico de todas as esculturas e a averiguação das principais características de cada uma, desse modo, foram elaborados fichas catalográficas e um banco de dados. Assim, apuramos que todas as esculturas dos Cristos da Paixão são imagens de vulto, de madeira policromada, possuem máscara de chumbo também policromada, além de apresentarem olhos de vidro e cabeleiras naturais. Foi notado que o entalhe de orelhas, crânio, mãos, braços, pés, tronco, perizônio era distinto entre os Cristos, provavelmente foram esculpidos por artífices diferentes. Observou-se a presença de muitas intervenções na madeira, na policromia e acréscimo de peças metálicas como meios de junção. Isso é mais um fator que mostra como essas esculturas eram objetos de devoção e que participavam dos rituais para litúrgicos, à medida que tinham que ser funcionais e estar bem apresentadas.

Com relação às máscaras metálicas, acreditamos que foi utilizado o mesmo molde para a sua confecção, pois todas as imagens possuem a mesma feição e representam o mesmo personagem iconográfico, isto é, Jesus Cristo. Dessa

maneira, constatamos traços semelhantes de: nariz, boca, barba, o detalhe da sobrelha em relevo em todas as imagens.

Cada imagem dos Cristos da Paixão foi qualificada de acordo com a classificação geral da escultura policromada em madeira de Quites (2006), e acrescentamos outras categorias relacionadas a elementos particulares encontrados nesse acervo escultórico. A tecnologia construtiva variou entre as imagens de Talha Inteira e Imagens de Vestir e suas subdivisões. O Cristo Coroado de Espinhos e o Cristo *Ecce Homo* foram classificados como Imagem de Talha Inteira Com Complementação de Vestes e/ou Cabeleira e Cordas. O Cristo Flagelado e Cristo Crucificado como Imagem de Talha Inteira Sem Complementação de Vestes Com Complementação de/ou Cabeleira e Cordas. Já o Cristo no Horto se enquadra na categoria das Imagens de Vestir do tipo de Roca. O Cristo da Prisão e o Cristo com a Cruz às Costas como Imagens de Vestir do tipo Corpo Inteiro/Roca.

Sejam essas imagens de talha inteira ou sejam imagem de vestir são ao mesmo tempo imagens processionais e retabulares, desempenhando diferentes funções no ritual religioso. As técnicas empregadas eram parecidas com as usadas nas metrópoles europeias, foram reflexos da engenhosidade dos artistas e tinham a finalidade de um realismo e naturalismo no teatro sacro barroco. Porém, o mais importante para essa arte religiosa era que as esculturas fossem dignamente feitas, conforme a decência e o decoro das coisas sagradas. Para o devoto, o essencial era que as imagens estivessem apropriadas e bem apresentadas para o culto religioso.

Nessa mesma direção, a partir da investigação histórica da técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas foi constatado que o uso de máscaras metálicas em esculturas devocionais é originário da Espanha, entre os séculos XVII e XVIII. Primeiramente as máscaras metálicas foram importadas e depois executadas por artífices locais ou europeus nas colônias americanas. Essa técnica com a função de modelar a fisionomia poderia ter a finalidade de representar um mesmo personagem, ou ainda, ter a fisionomia andrógena para compor santos e santas, As imagens sempre apresentavam brilhantes encarnes nas faces.

Nos estudos relacionados à Escola de Quito de Imaginária, no Equador, encontramos duas vertentes ligadas à utilização dessas máscaras metálicas. A primeira afirma que o uso das *mascarillas* foi uma espécie de “industrialização” da manipulação em série dos processos produtivos, essas máscaras metálicas eram

“atalhos” para o abastecimento da demanda local e de exportação (KENNEDY-TROYA, 1998; VALLIN, 1987). A segunda vertente diz que as *mascarillas* seriam um artifício que proporcionava um rosto de porcelana para as imagens, com uma policromia brilhante (VÁSCONEZ MORÁLES, 2006; LUCANO CAMACHO, 2010). Essas duas vertentes são equivalentes ao dizer que as máscaras metálicas possibilitavam à policromia da face das imagens um acabamento extraordinário, visto que essa técnica não era básica, com pouco desenvolvimento e sem nenhum aperfeiçoamento, mas sim, ela era empregada para comover e impressionar os fiéis.

No Brasil, a respeito dessa técnica, deparamos-nos somente com alusões aos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, haja vista que não podemos afirmar da existência de esculturas policromadas em madeira com a técnica da máscara em molde chumbo policromado em Minas ou em outras regiões do país. Não obstante, encontramos em Ouro Preto a imagem de São Jorge, de Aleijadinho, com a mão direita e a ponta da lança em chumbo policromado, um crucificado feito todo em chumbo policromado de Caeté, ambas são do século XVIII, temos as imagens em miniatura do acervo do Museu do Oratório, datando dos séculos XIX e XX. Na Bahia, achamos um busto-relicário, do século XVII, do Frei Agostinho da Piedade, com a cabeça em chumbo policromado. Tais obras são sinais para uma pesquisa sobre o chumbo na imaginária devocional brasileira. Mencionamos também, as Casas de Fundação setecentistas, como ambiente com trabalhadores propícios para fatura de imagens em chumbo, como no caso da Casa dos Contos de Ouro Preto, no entanto, não sabemos o local onde tais imagens foram concebidas.

Por sua vez, nas análises científicas, o emprego da fotografia com luz rasante e da fotografia com fluorescência ultravioleta foi possível verificar detalhes da superfície do metal, da madeira, da policromia e notar as intervenções. A radiografia da máscara do Cristo Crucificado permitiu verificar a divisão entre a madeira e o metal, além dos cravos de metal usados para encaixe da cabeça ao crânio, próximos ao pescoço, e, também, do braço direito; por fim, as cavidades oculares para a colocação de olhos de vidro, os orifícios para os olhos são grandes, daí a necessidade de massa, provavelmente a mesma da preparação, para modelar as pálpebras. O resultado das análises das amostragens coletadas do Cristo Coroado de Espinhos e do Cristo Crucificado comprovou a identificação da liga entre Chumbo-zinco. E que na base de preparação foi usado materiais como o caolim, carbonato de cálcio, sulfato de cálcio hidratado; e também a presença dos

aglutinantes cera e óleo. Os pigmentos encontrados foram o branco de chumbo e o branco de zinco. De acordo com a pesquisa histórica e teórica, todos esses materiais se enquadram com os aplicados na imaginária devocional do século XVIII e início do século XIX, usados inicialmente pelas coroas ibéricas e depois transplantados para as colônias americanas.

Esse trabalho se encerra com várias hipóteses a respeito dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Primeiramente, acreditamos que alguns elementos que compõem as imagens dos Cristos, tais como as máscaras, mãos, tronco, braços, pés, base e peças de encaixe em andor, em algumas das esculturas, são contemporâneos à construção do templo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, ou seja, são de meados do século XVIII, conforme a periodização abordada, a qual se instituiu na Capitania de Minas em 1752.

A segunda hipótese é que devido ao programa iconográfico da Paixão recorrente nas ordens terceiras carmelitas brasileiras e ibéricas e, ainda, pelo tamanho dos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório e os elementos ornamentais que os compõem, como tarjas, *putti* e baixos-relevos, esses móveis litúrgicos foram concebidos para abrigar os Cristos. Outro fator verificado na documentação da ordem foi a menção às sete iconografias da Paixão de Cristo, no primeiro livro de Inventários das Alfaias de 1754 e nos Estatutos de 1755, este último referente a procissão do Triunfo.

Os últimos retábulos laterais da nave executados e o do consistório só foram terminados em fins do século XVIII e o outro no início do XIX. Desse modo, os retábulos foram encomendados, planejados e feitos para as esculturas dos Cristos da Paixão, elas eram retiradas de seus retábulos e saíam em cortejo, sendo ao mesmo tempo imagens processionais e retabulares. Essa iconografia do drama da paixão de Cristo evocava sentimentos de piedade e penitência entre os fiéis carmelitas na busca da redenção individual.

A propósito das máscaras de chumbo, a nossa hipótese é que elas foram importadas e as esculturas ensambladas e policromadas na colônia brasileira, possivelmente na Capitania de Minas ou no Rio de Janeiro, capital do vice-reinado na época. O uso das máscaras de chumbo para essas esculturas buscava um acabamento excepcional do encarne das faces, porém isso não poder ser visto por causa das intervenções e deterioração desse acervo. Além disso, a técnica da

escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas facilitou a representação de um mesmo personagem iconográfico, isto é, retratar a imagem de Jesus Cristo. Por conseguinte, tanto em seus retábulos quanto na procissão do Triunfo, essas imagens tinham a finalidade de impressionar toda aquela comunidade dos setecentos e oitocentos.

O estudo da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas é inédito no Brasil, cremos que essas informações são apenas contribuições para pesquisas posteriores, visando outras regiões do Brasil e, aspectos particulares das colônias americanas e das metrópoles ibéricas nos séculos XVIII e XIX. Quites (2006) estudou as ordens terceiras franciscanas mineiras e as do litoral, comparou a iconografia, o acervo escultórico, materiais/técnicas e, ainda, o caráter devocional e as funções para litúrgicas. A metodologia dessa pesquisa foi nossa principal referência.

Na presente dissertação analisamos os aspectos vinculados ao acervo escultórico da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, para após ser feito um estudo comparativo entre as ordens carmelitas do litoral com as de Minas Gerais. Encontramos estudos que tratam de uma homogeneidade iconográfica com poucas variações das imagens da Paixão Cristo ao longo dos templos carmelitas brasileiros. A partir disso, almejamos investigar as similaridades e particularidades entre as representações iconográficas, materiais e técnicas do acervo escultórico da Paixão de Cristo dos templos carmelitas dessas regiões brasileiras, já que não há em relação a Ordem Terceira do Carmo um estudo com essas diretrizes e metodologia.

O universo das imagens é muito amplo e ainda está por ser estudado em outras ordens terceiras, irmandades e confrarias. As esculturas devocionais tiveram papel social e religioso fundamental na vivência do século XVIII e início do século XIX. Esses objetos são fortes evidências dos processos que transformam um templo religioso, ao expressarem os valores das práticas que aconteciam naqueles lugares. Portanto, as imagens sacras devem ser percebidas como documento artístico, histórico e social da concepção da identidade cultural brasileira e, por isso, devem ser preservadas e conservadas.

## REFERÊNCIAS CONSULTADAS

### Fontes Manuscritas:

Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto – MG:

Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: ano 1755 (maço/estatutos – documento completo).

Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Imperial cidade de Ouro Preto: ano 1879 (livro/estatutos – documento completo).

Livro da Receita por Lembrança dos Irmãos falecidos que deixaram esmolas e para os que devem promessas da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1754 a 1837 (livros/receita e despesa – documento completo).

Livro para a Receita e Despesa e todo Rendimento da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1753 a 1843 (livros receita/despesa – documento completo).

Livro de Receita e Despesa dos Testamentos dos Irmãos defuntos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1756 a 1780 (livro/receita e despesa – documento completo).

Livro 3º de Receita e Despesa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1795 a 1815 (livro/receita e despesa – documento completo).

Livro 1º de Inventário das Alfaias da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1754 a 1806 (livro/inventário – documento completo).

Livro 2º de Inventário das Alfaias da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1810 a 1862 (livro/inventário – documento completo).

Livro para o Inventário das Alfaias e mais objetos pertencentes à Capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Ouro Preto: 1889 a 1939 (livro/inventário – documento completo).

Inventário de Alfaias da Ordem Terceira do Monte do Carmo: anos 1770 – 1841 a 1869 – 1900 – 1909 (inventários).

Inventário das jóias avulsas pertencentes à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo desta cidade em portes do respectivo Thesouro: anos 1923 a 1941 (livro/inventário – documento completo).

### Fontes Impressas:

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

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728 (8 v). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 25/04/2014.

Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia Feitas e ordenadas pelo Illustrissimo, e reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de sua Magestade, propostas e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Lisboa, Miguel Rodrigues, MDCCLXV.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Círculo do Ouro, s/d (Vol. I e II).

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho (org). **Visões do Rio de Janeiro Colonial**: antologia de textos, 1531-1800. Rio de Janeiro: EdUERJ: J. Olympio, 1999.

GRUPO OFICINA DO RESTAURO, Relatório da Restauração do Cristo do Retábulo Consistório da Igreja de Nossa senhora do Carmo Ouro Preto/MG. Período Correspondente a Maio e Dezembro de 2009. Belo Horizonte, 22 de abril de 2010, Rosangela Reis Costa.

Inventário do Acervo da Paróquia do Pilar, Inventário Básico de Arte Sacra, Ouro Preto – MG, 1984 (Vol. 10; Igreja de N. Sra do Carmo (02)).

Inventário Analítico do Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, Ministério da Fazenda, Escola de Administração Fazendária, Centro de Estudos do Ciclo do Ouro, Casa dos Contos, Ouro Preto – MG, 2000.

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

M.E.S., DPHAN, 3º Distrito, Estado Minas Gerais, Município Ouro Preto, Distrito Cidade, Designação Igreja de N. Sra. Do Carmo, Data 25 julho 1949, Inventário nº, FOLHA 1

MUSEU DO ORATÓRIO. Instituto Cultural Flávio Gutierrez. Ficha do Objeto – Dados Gerais. Escritura de Doação, 9-Oratório bala, Ângela Gutierrez. Escritura Pública de Doação, com Reserva de Usufruto. Serviço Notarial do 8º Ofício de Belo Horizonte Felício dos Santos. 29/10/1998. Inventário Coleção Ângela Gutierrez/Museu do Oratório. Inventário inicial do acervo feito por Cristina Ávila e Rosângela Reis Costa, 18/01/1997.

MUSEU DO ORATÓRIO. Instituto Cultural Flávio Gutierrez. Ficha do Objeto – Dados Gerais. Escritura de Doação, 4-Oratório bala, Ângela Gutierrez. Escritura Pública de

Doação, com Reserva de Usufruto. Serviço Notarial do 8º Ofício de Belo Horizonte Felício dos Santos. 29/10/1998.

MUSEU DO ORATÓRIO. Instituto Cultural Flávio Gutierrez. Ficha do Objeto – Dados Gerais. Escritura de Doação, 73-Oratório afro-brasileiro, Ângela Gutierrez. Escritura Pública de Doação, com Reserva de Usufruto. Serviço Notarial do 8º Ofício de Belo Horizonte Felício dos Santos. 29/10/1998. Inventário Coleção Ângela Gutierrez/Museu do Oratório. Inventário inicial do acervo feito por Cristina Ávila e Rosângela Reis Costa, 08/09/1997.

MUSEU DA INCONFIDENCIA (IBRAM) – Ouro Preto Minas, Gerais, SCAM – Sistema de Controle do Acervo Museológico, Ficha de Catalogação, N° Inventário 362, data de catalogação 01/03/1999 e data da revisão: 24/06/2004.

RELATÓRIO DE ANÁLISES, Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR), Centro de Conservação de Bens Culturais Móveis (CECOR), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Cristo Crucificado e Cristo Coroado de Espinhos. Responsabilidade técnica João Cura D’Ars de Figueiredo Junior, Belo Horizonte, 02/07/2014.

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

### **Bibliográficas:**

AINSWORTH, Mary W. From connoisseurship to technical Art History: the evolution of the interdisciplinary study of art. In: **The Getty Conservation Institute Newsletter**, 2005 (V. 20, n.1).

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

\_\_\_\_\_. A imaginária religiosa setecentista em Minas Gerais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2).

ANDRADE, Mário de. **A arte religiosa no Brasil**. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.

ÂNGELO ALVES, Rosana de Figueiredo. **A Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo do Sabará: Pompa Barroca, Manifestações Artísticas e as Cerimônias da Semana Santa (Séculos XVIII a meados do século XIX)**. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1999.

AQUINO, São Tomás de. Suma teológica, ed. Do texto latino in Sancti Thomae Aquinatis, Summa Theologiae, Madrid, Biblioteca de Autores Cristãos, 1956, II, questão 94, art. 2, pp. 623-4; III, questão 25, art.3, pp. 202-3. In: LICHTENSTEIN,

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

ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha de. Das Artes Plásticas no Brasil em Geral e no Rio de Janeiro em Particular. **Revista do Instituto Histórico Brasileiro (IHGB)**. Rio de Janeiro, 1840 (t.78).

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.

AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.). **História Religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Portugal: Círculo de Leitores, 2000 (Volume 2; Humanismo e Reforma).

BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. **Conservation of Woods Objects**. Preprints de la Conferencia del IIC realizado en el año 1970 en Nueva York sobre la Conservación de Objetos de Piedra y Madera, segunda edición, 1970 (V.2).

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

BARBOSA, Antonio da Cunha. Aspectos da Arte Brasileira Colonial. **Revista do Instituto Histórico Brasileiro (IHGB)**. Rio de Janeiro, 1898 (t. 61).

BASTOS, Rodrigo Almeida. Memorial de Minas – O Barroco, Sagrado e Profano. Disciplina de História da Arquitetura. Especialização de Cultura e Arte Barroca, IFAC-UFOP, 2012.

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, 1956, (V. II – Repertório Monumental. Documentação Fotográfica. Índice Geral).

\_\_\_\_\_. 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). Navarra: Círculo de Leitores, 1998 (Volume III).

BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

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

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.

\_\_\_\_\_. Ordens Religiosas, Clero Secular e Missionaç o no Brasil. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (dir.). **História da Expansão Portuguesa**. O Brasil na Balança do Império (1697-1808) Navarra: Círculo de Leitores, 1998 (Volume III).

\_\_\_\_\_. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2).

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRUSADIN, Leandro Benedini. **A dinâmica do patrimônio cultural e o Museu da Inconfidência em Ouro Preto (MG)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Direito, História e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2011.

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. O acervo dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto (MG): um estudo sobre a representação, iconografia e a técnica da imagem do Senhor Morto, Anais do SEIC, publicado no XXI encontro de Saberes da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), 06 a 08 de Novembro de 2013.

\_\_\_\_\_. **O Cristo da Prisão e o Ecce Homo do Carmo De Ouro Preto**: Leituras Iconográficas e Iconológicas. 2013. Monografia (Monografia de Especialização em Cultura e Arte Barroca) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), 2013.

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. Quaresma e Tríduo Sacro nas Minas Setecentistas: Cultura Material e Liturgia. In: **Revista Barroco**, Belo Horizonte, 1993/6 (N. 17).

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

\_\_\_\_\_. Comentário sobre “A imagem religiosa no Brasil” de Myriam Ribeiro R. de Oliveira. In: **Boletim do CEIB** – Centro de Estudos da Imagem Brasileira, Belo Horizonte, setembro, 2000 (V. 4, nº 16).

\_\_\_\_\_. 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, 2005 (v. 19).

\_\_\_\_\_.(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.

\_\_\_\_\_. Introdução: Artes, Religiosidade, Iconografia. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2).

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

\_\_\_\_\_. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2).

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

\_\_\_\_\_. A Ordem Carmelita. In: **Arte Sacra no Brasil Colonial**. História e Arte. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2011.

\_\_\_\_\_. O Mecenato dos Leigos: Cultura Artística e religiosa. In: **Arte Sacra no Brasil Colonial**. História e Arte. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. Iconografia e História. In: **Revista Resgate**, Campinas: Unicamp, 1990 (v. 1, n. 1).

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. São Paulo: Cortez, 2003 (vol. 99).

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.

CHAHON, Sérgio. **Os Convidados para a Ceia do Senhor**: As Missas e a Vivência Leiga do Catolicismo na Cidade do Rio de Janeiro e Arredores (1750 – 1820). 2001. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista de Franca (UNESP), 2001.

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.

CHUMBO. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/elementos-quimicos/chumbo/>>. Acesso em 14/05/2014.

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

\_\_\_\_\_. Metodologia de estudo sobre esculturas policromadas de Minas Gerais. In: Congresso da ABRACOR, 12, Anais, Fortaleza, 28 a 01 de setembro de 2006.

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

CONCÍLIO DE TRENTO, edição do texto latino in J. G. Wesselad (ed.), *Sacrosancti oecumenici concilii Tridentini cânones et decreta*, Regensburg, Georg Joseph Manz, 1860, 3ª ed., pp. 206-7 e 208-9. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: textos essenciais**. São Paulo: Ed. 34, 2005 (Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura).

Coroação de Cristo Van Dyck. Disponível em: <[http://:wikipedia.org/wiki/Pintura\\_do\\_Barroco](http://:wikipedia.org/wiki/Pintura_do_Barroco)>. Acesso em: 22/04/13.

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.

DANNEMANN, João Carlos Silveira. **Coleção de Bustos-Relicários da Antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador da Bahia: Preservação de 30 Esculturas do Século XVII**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) 2003 – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2003.

\_\_\_\_\_. Estudo de Esculturas Douradas e Policromadas: Preservação da Coleção de Bustos-Relicários da Antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Transversalidades nas Artes Visuais. Bahia, 2009.

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.

DÍAZ ARNIDO, Antonio. Restauracion integral de “Niño Jesus”, escultura de madera y plomo policromados (s. XVIII). Disponível em: <<http://:arnidoyrestauracion.blogspot.com.br/2012/06/restauracion-integral-de-nino-jesus.html>>. Acesso em: 24/04/2013.

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, 2000 (n. 28).

- ECO, Umberto. **Como Se Faz Uma Tese**. Perspectiva: São Paulo, 2006.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ENCICLOPÉDIA DO ESTUDANTE. **Enciclopédia do Estudante Química Pura e aplicada**: propriedades, estruturas e reações da matéria. São Paulo: Moderna, 2008.
- EUGÈNE, Emmanuel Viollet-le-Duc. **Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D' Ars de. **Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais**: uma introdução. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- 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.
- FRONER, Y.A.; ROSADO, A; SOUZA, L.A. **Tópicos em conservação preventiva**. Belo Horizonte: LACICOR-EBA-UFMG, 2008.
- 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.
- GOUVEIA, António Camões. As Artes e o Sagrado. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.). **História Religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Portugal: Círculo de Leitores, 2000 (Volume 2; Humanismo e Reforma).

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**, 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.

\_\_\_\_\_. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. In: **Boletim do CEIB** – Centro de Estudos da Imagem Brasileira, Belo Horizonte, julho, 2012 (V. 16, nº 52).

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

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

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

KENNEDY-TROYA, Alexandra. Circuitos Artísticos Interregionales de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX. **Historia**, 1998 (Vol. 31).

\_\_\_\_\_. (ed.). **Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX**. España: Editorial Nerea, 2002.

\_\_\_\_\_. Arte y Artistas Quiteños de Expostación. In: VVAA. **Arte quiteño más Allá de Quito**. Memorias del Simposio, Quito, FONSAL, 2009.

LANGE, Francisco Curt. **História da Música nas irmandades de Vila Rica: freguesia do Pilar de Ouro Preto**. Belo Horizonte: APM, 1979.

LE GOFF, Jacques. **O Nascimento do Purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

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**. São Paulo: Editora 34, 2005 (Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura).

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

LÓPEZ, María José González. Metodología. In: SERUYA, Ana Isabel. Policromia, A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII, Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica, Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30, 31 de Outubro de 2002.

LUCANO CAMACHO, María Fernanda. **Bernardo de Legarda**: Una Mirada Científica a su Obra Escultórica. 2010. Tesis Previa a la Obtención del Título de Licenciada en Restauración y Museología – Facultad de Arquitectura Artes y Diseño Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE), Quito, Ecuador, 2010.

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 XVI y de los siglos XVII y XVIII. Madrid: Ed. Encuentro, 2001.

\_\_\_\_\_. L'art religieux après de Concile de Trent, Paris, 1932; A. Pigler, Barock-Themen, Budapest, 1974. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura**: textos essenciais. São Paulo: Ed. 34, 2005 (Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura).

MARQUES, Elizabeth Gonçalves. **História e Arte Sacra do Conjunto Carmelita de Santos – SP**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), 2007.

MARQUES, João Francisco. O Teatro Religioso e Litúrgico. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.). **História Religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Portugal: Círculo de Leitores, 2000 (Volume 2; Humanismo e Reforma).

\_\_\_\_\_. Rituais e Manifestações de Culto. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir.). **História Religiosa de Portugal**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Portugal: Círculo de Leitores, 2000 (Volume 2; Humanismo e Reforma).

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.

MARTINS, William de Souza. **Membros do Corpo Místico**: Ordens Terceiras no Rio de Janeiro (C. 1700 – 1822). São Paulo: Edusp, 2009.

MAURO, Frédéric (coord.). **Nova História da Expansão Portuguesa**: o império luso-brasileiro 1620 – 1750. Lisboa: Estampa, 1991(vol.VII).

MAXWELL, Kenneth R. **A Devassa da Devassa**. A Inconfidência Mineira: Brasil-Portugal – 1750-1808. Tradução João Maria. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista de Técnicas e Materiais**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MENEZES, Furtado de. **Igrejas e Irmandades de Ouro Preto** (A Religião em Ouro Preto. Publicação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, nº 1, Notas de Ivo Porto de Menezes, Belo Horizonte, 1975.

\_\_\_\_\_. 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: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

MEULEN, Jan. Histoire des images et peintures saints, trad. Da ed. Latina (revisada) de 1574, in Les images, l'Église et les arts visuels, Paris, Éditions Du Cerf, 1991. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura**: textos essenciais. São Paulo: Ed. 34, 2005 (Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura).

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. Monografia (Monografia em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista de Franca (UNESP), 2008.

\_\_\_\_\_. O Dinamismo Cultural na Capital do Vice-Reinado Português (1763-1800): A Representatividade e o Legado de Mestre Valentim. In: **História e-História**. 12/10/2011, ISSN 1807-1783.

MORALES VÁSCONEZ, Julio César. **Técnica y Materiales Empleados en la Policromía de la Escultura Colonial Quiteña y su Aplicación con Miras a la Restauración**. 2006. Tesis Previa a la Obtención del Título de Licenciado en Restauración y Museología – Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño, Escuela de Restauración y Museología Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE) Quito, Ecuador, 2006.

MORÁN PROAÑO, Nancy. **Guión Unificado Quito Español**. Texto guia para actualizacion a miembros de la red metropolitana de museos de Quito. Quito: Arte y Cultura, s/d.

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

MOURA, Carlos Alberto. A Escultura Religiosa em Portugal nos séculos XVII e XVIII: um breve relance. In: **Imagem Brasileira** – Centro de Estudos da Imagem Brasileira – CEIB, Belo Horizonte, 2001 (nº 1).

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

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.

O Museu da Inconfidência. São Paulo: Banco Safra, 1995, Vários Colaboradores.

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

\_\_\_\_\_. A Arquitetura e a Escultura no Brasil Colonial. In: **História da Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

\_\_\_\_\_. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2008 (Roteiros do Patrimônio; V1 e V2).

\_\_\_\_\_; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2010 (Roteiros do Patrimônio; V1).

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

PACHECO, Francisco. Arte de la pintura, edição, introdução e notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, livro III, cap. 10, pp. 556-8. Parte deste texto é citação de um escrito do jesuíta Feliciano de Figueroa. In: LICHTENSTEIN,

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

PALEOTTI, Gabriele. Discours sur les images, tradução da edição italiana de 1582 in *Les images, l'Église et les arts visuales*, Paris, Éditions Du Cerf, 1991. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: textos essenciais**. São Paulo: Ed. 34, 2005 (Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura).

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. In: **A pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2005 (Vol. 8: descrição e interpretação).

PASSOS, Zoroastro Vianna. **Em torno da historia do Sabará**. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 1940.

PAULA, João Antonio de. A mineração de ouro em Minas Gerais do século XVIII. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 1).

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

\_\_\_\_\_. Imaginária processional: classificação e tipos de articulações. In: **Imagem Brasileira – Centro de Estudos da Imagem Brasileira – CEIB**, nº 1, Belo Horizonte, 2001.

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

RAMOS-SOSA, Rafael. Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas em Bolivia y Peru, siglos XVI y XVII. **Barroco Andino**. Memoria del I Encuentro Internacional, Pamplona, Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.

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

\_\_\_\_\_. Iconografia da arte cristã. In: **A Pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2005 (vol 8: Descrição e interpretação).

\_\_\_\_\_. Cesare Ripa. In: **A Pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2005 (vol 8: Descrição e interpretação).

RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 1 e 2).

REZENDE, Leandro Gonçalves de. As representações iconográficas do Profeta Elias nas Ordens Terceiras do Carmo de Minas Gerais: um modelo de santidade. In: I Encontro de Pesquisa em História da UFMG. Anais Eletrônicos do I EPHIS. Belo Horizonte: UFMG, 2012 (V.3).

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

ROSADO, Alessandra. **História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. 2011. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2011.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

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.

SAMARA, Eni de Mesquita, TUPY, Ismênia Spínola Silveira Truzzi. **História & Documento e metodologia de pesquisa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SANTOS, Benedito José dos. A Geologia do Município de 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.

SCHENONE, Hector H. **Iconografia 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.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures. Bulletin do IRPA – Institut Royal Du Patrimoine Artistique. Bruxelles, 199/1998 (n. 27). Tradução para o português por Beatriz Coelho, In: **Boletim do CEIB** – Centro de Estudos da Imaginária brasileira, jul. 2005 (v. 9, n. 31).

SERUYA, Ana Isabel. Policromia, A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII, Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica, Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30, 31 de Outubro de 2002.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Nova História da Expansão Portuguesa**: O império luso-brasileiro 1750-1822. Lisboa: Estampa, 1986 (vol. III).

\_\_\_\_\_. A Coroa e a remuneração dos vassallos. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 1).

SILVEIRA, Felipe Augusto Bernardi da. A Ordem terceira do Carmo e a Vivência da Morte no Século XIX. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **De Vila Rica à Imperial Ouro Preto**: aspectos históricos, artísticos e devocionais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

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.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Evolução da Tecnologia de policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII**: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. 1996. Tese (Doutorado em Ciências – Química) - Departamento de Química do Instituto de Ciências Exatas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1996.

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.

VALLIN, Rodolfo. Agustín de Chinchilla Cañizares, maestro escultor en yeso. **Boletín Cultural y Bibliográfico**, Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia – Bogotá, 1987 (Número 12, Volumen XXIV).

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.

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

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

VILLALTA, Luiz Carlos. A Igreja, a sociedade e o clero. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2).

VVAA. La Escultura Barroca Policromada y su conservación. Estudio comparativo de Alteraciones. In: SERUYA, Ana Isabel. Policromia, A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII, Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica, Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30, 31 de Outubro de 2002.

ZALAMA, Miguel Angel. La Escultura Española: aproximación a su estudio al filo del siglo XXI. In: **Imagem Brasileira** – Centro de Estudos da Imagem Brasileira – CEIB, Belo Horizonte, 2001 (nº 1).

## GLOSSÁRIO DE TERMOS ELEMENTARES

**Aglutinante.** Substância que junta, reúne, cola.

**Alfaias.** Peças de uso em missas e em outros cultos religiosos. Paramentos.

**Alta-mor.** Altar ou retábulo principal destinado às relíquias, orago ou santo padroeiro.

**Andor.** Suporte de madeira com varas para segurar, geralmente é ornamentado. Usado para levar as imagens nas procissões.

**Arco-cruzeiro.** Ogiva, arco triunfal, separa a nave da capela-mor.

**Atributo.** Símbolo, insígnia ou outro elemento que numa escultura, pintura, ou gravura, serve para identificar o santo.

**Cabeleira.** Cabelos postiços.

**Camarrim.** Vão ou parte interna dos altares ou retábulos para a exposição do Santíssimo ou das imagens de um santo. Tribuna ou Trono.

**Capela.** Construção religiosa de pequeno porte. Na nomenclatura eclesiástica qualquer templo que não sejam as igrejas matrizes.

**Capitel.** Parte superior ou remate da coluna, geralmente é esculpido.

**Carmelo.** Jardim.

**Carnação.** Pintura cor de carne aplicada nas partes desnudas do corpo.

**Cartela.** Motivo ornamental com a parte central para a inscrição de datas ou emblemas, envolvida por guirlandas, laços, flores e folhagens. Tarja.

**Cenáculo.** Sala onde Jesus Cristo reuniu os discípulos para a Última Ceia.

**Coluna.** Poste ou pilar composto por base, fuste e capitel.

**Consistório.** Sala geralmente localizada no piso superior das igrejas, acima da sacristia, onde se faz reuniões.

**Coroamento.** Todo motivo ornamental que arremata no ápice de um conjunto.

**Diadema.** Ornato em forma circular ou de coroa.

**Dogma.** É a doutrina sustentada por uma religião ou outra organização de autoridade e que não admite réplica.

**Douramento.** Processo de revestimento em ouro de peças ornamentais, altares ou retábulos e imaginária.

**Emblema.** Ornamento simbólico ou heráldico que, na ornamentação, passou de insígnia a elemento convencional estilizado.

**Encarnar.** Dar cor de carne a pinturas e esculturas.

**Ensamblar.** Processo de ligação de estruturas ou peças em madeira ou outro material, por meio de entalhe ou encaixe.

**Escapulário.** Faixa de pano que frades e freiras trazem sobre o peito. É um dos símbolos da Ordem Carmelita.

**Farricocos.** Homens encapuzados que carregavam os andores nas procissões de penitência e tocavam trombetas.

**Fitomórfico.** Que tem forma ou aparência de vegetal.

**Florais.** São motivos florais de ornamentação encontrados nas igrejas.

**Forro.** Teto ou revestimento interno da parte superior de uma construção.

**Freguesia.** Jurisdição religiosa, civil e administrativa. Paróquia.

**Frontal.** A parte da frente da mesa do altar, geralmente ornamentada.

**Fuste.** Parte principal da coluna. Tronco. Fica entre o capitel e a base.

**Guarda-corpo.** Proteção de meia altura feita na beira de escadas, varandas, sacadas, patamares, púlpitos, etc., podem ser cheios ou vazios.

**Guarda-pó.** Peça de cobertura protetora ou simplesmente ornamental colocada acima de alguns retábulos.

**Iconografia.** Ciência auxiliar da História da Arte, a iconografia estuda os temas representados nas artes figurativas. Na arte ocidental, esses temas derivam de duas fontes principais: a tradição clássica e a tradição cristã.

**Imaginária.** Arte de esculpir ou talhar imagens religiosas, conjunto de imagens religiosas.

**Lado da Epístola.** Lado direito do interior da igreja, visto da entrada principal em direção ao altar-mor.

**Lado do Evangelho.** Lado esquerdo do interior da igreja, visto da entrada principal em direção ao altar-mor.

**Monte Carmelo.** Cadeia de montanhas localizadas em Israel na cidade de Haifa.

**Nave.** Corpo da igreja reservado aos fiéis.

**Nicho.** Abertura praticada em parede para conter esculturas e objetos.

**Passo.** Pequena capela que abriga esculturas ou pinturas representando a Paixão de Cristo.

**Policromia.** Se entende por policromia a camada ou camadas, com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas pictóricas e decorativas que recobre, total ou parcialmente, esculturas e certos elementos arquitetônicos ou ornamentais, com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração. A policromia é indissociável aos mesmos e faz parte da sua concepção e da imagem.

**Púlpito.** Pequena tribuna elevada na igreja para a pregação.

**Putti.** Elemento ornamental recorrente na decoração rococó. Crianças que se diferenciam dos anjos por não possuírem asas.

**Relevo.** Qualquer trabalho de escultura ou talha mais ou menos saliente.

**Relicário.** Obra artística destinada a guardar relíquias da igreja.

**Repintura.** Se entende por repintura toda intervenção, total ou parcial, realizada com somente a intenção de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia, imitando ou transformando-a. Normalmente não respeita os limites da lacuna e não hesita em mudar ou atualizar a decoração do objeto.

**Resplendor.** Círculo ou auréola com raios de metal que se põe nas imagens de santos ou em crucifixos. Custódia.

**Retábulo.** Estrutura ornamental em pedra ou talha de madeira colocada sobre o altar ou adossada na parede fundo por cima deste.

**Rocalha.** Decoração feita à base de motivos concheados.

**Sacrário.** Caixa ou vão com porta, quase sempre no centro do altar, onde se guardam as hóstias.

**Tarja.** Cartela.

**Trono.** Base no Camarim, situado atrás do alta-mor, onde é exposto a imagem de santo ou crucifixo. Tribuna.

## APÊNDICES

### Apêndice I: Ficha Catalográfica Cristo no Horto

<b>Código</b>	1
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP01
<b>Título</b>	Cristo no Horto
<b>Autor</b>	Não ident/
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,22X70X33
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Imagem de Vestir – Roca
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – definição do peito
<b>Braços</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Roca – 6 ripas do quadril à base
<b>Pés</b>	Sem os pés
<b>Artic/ombro</b>	m/f simplif
<b>Artic/cotovelo</b>	m/f simplif
<b>Túnica</b>	Púrpura
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Sem periz
<b>Posição</b>	Ajoelhado
<b>Atributos</b>	Auréola, corda e anjo c/ cálice
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP 00037 e 02. 037. 001



<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada
<b>Referências Bibliográficas</b>	

## Apêndice II: Ficha Catalográfica Cristo da Prisão

<b>Código</b>	2
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP02
<b>Título</b>	Cristo da Prisão
<b>Autor</b>	Não ident/
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,79X46X40
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Imagem de Vestir – Corpo Inteiro/Roca
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – definido
<b>Braços</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Corpo Inteiro/Roca – 3 ripas do quadril aos joelhos – definidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	m/f simplif
<b>Artic/cotovelo</b>	m/f simplif
<b>Túnica</b>	púrpura
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Sem periz.
<b>Posição</b>	De pé
<b>Atributos</b>	Auréola e corda
<b>Inscrições</b>	ORD III NS CARMO OP 00009



<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada
<b>Referências Bibliográficas</b>	

### Apêndice III: Ficha Catalográfica Cristo da Flagelação

<b>Código</b>	3
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP03
<b>Título</b>	Cristo da Flagelação
<b>Autor</b>	Não ident/
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,65X50X54
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Talha Inteira Com complementação cabeleira e cordas
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – definição do tronco
<b>Braços</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Esculpidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	Sem artic/
<b>Artic/cotovelo</b>	Sem artic/
<b>Túnica</b>	Sem túnica
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Esculpido
<b>Posição</b>	De pé
<b>Atributos</b>	Auréola, corda e coluna
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP 00011



<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada
<b>Referências Bibliográficas</b>	

#### Apêndice IV: Ficha Catalográfica Cristo Coroado de Espinhos

<b>Código</b>	4
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP04
<b>Título</b>	Cristo da Coroação de Espinhos
<b>Autor</b>	Não ident/
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,31X41X51
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Talha Inteira Com complementação vestes, cabeleira e cordas
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – definição do tronco
<b>Braços</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Esculpidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	Sem artic/
<b>Artic/cotovelo</b>	Sem artic/
<b>Túnica</b>	Sem túnica
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Vermelha
<b>Perizônio</b>	Esculpido
<b>Posição</b>	Sentado
<b>Atributos</b>	Auréola, cana verde e corda
<b>Inscrições</b>	02. 016. 001



<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada
<b>Referências Bibliográficas</b>	

### Apêndice V: Ficha Catalográfica Cristo *Ecce Homo*

<b>Código</b>	5
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP05
<b>Título</b>	<i>Ecce Homo</i>
<b>Autor</b>	Não ident/
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,69X41X40
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Talha Inteira Com complementação vestes, cabeleiras e cordas
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Peruca
<b>Tronco</b>	Esculpido – definição do tronco
<b>Braços</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Esculpidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	Sem artic/
<b>Artic/cotovelo</b>	Sem artic/
<b>Túnica</b>	Sem túnica
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Vermelha
<b>Perizônio</b>	Esculpido
<b>Posição</b>	De pé
<b>Atributos</b>	Auréola, corda, cana verde e guarda corpo
<b>Inscrições</b>	ORD III N. S. CARMO OP 0015 e 02. 015. 001



<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada
<b>Referências Bibliográficas</b>	

## Apêndice VI: Ficha Catalográfica Cristo com a Cruz às Costas

<b>Código</b>	6
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP06
<b>Título</b>	Cristo com à cruz às costas
<b>Autor</b>	Não ident/
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,87X63X76
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Imagem de Vestir – Corpo Inteiro/Roca
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Peruca
<b>Tronco</b>	Esculpido – definido
<b>Braços</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Roca – 6 ripas quadril à base - def
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	m/f simplif
<b>Artic/cotovelo</b>	m/f simplif
<b>Túnica</b>	Púrpura
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Sem periz
<b>Posição</b>	Genuflexa
<b>Atributos</b>	Resplendor, coroa de espinhos, corda e cruz
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP 00037 e 02. 037. 001



<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada
<b>Referências Bibliográficas</b>	

## Apêndice VII: Ficha Catalográfica Cristo Crucificado

<b>Código</b>	7
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP07
<b>Título</b>	Cristo Crucificado
<b>Autor</b>	Não ident/
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,84X1,25X32
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo do Consistório
<b>Classificação</b>	Talha Inteira Com complementação cabeleira
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Peruca
<b>Tronco</b>	Esculpido – definição do tronco
<b>Braços</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Esculpidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	Sem artic/
<b>Artic/cotovelo</b>	Sem artic/
<b>Túnica</b>	Sem túnica
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Esculpido
<b>Posição</b>	Crucificado
<b>Atributos</b>	Resplendor, coroa de espinhos e cruz
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP



<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada
<b>Referências Bibliográficas</b>	

**ANEXOS**

## **Anexo I: Termo de Cooperação Mútua**

A **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO**, associação civil, portadora do CNPJ 05.598.174/0001-11, sediada na Rua Brigadeiro Musqueira, s/n, Centro, Ouro Preto/MG, representada pela sua Priora, e **LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN**, brasileira, casada, professora da Fundação de Arte de Ouro Preto - FAOP, Identidade 43 584 427-1 e CPF 311.753.218-85, residente e domiciliada na Rua Vereador Edmundo José Vieira, nº 121, Bairro Nossa Senhora de Lourdes, Ouro Preto/MG, doravante denominada **PESQUISADORA**, celebram o presente **TERMO DE COOPERAÇÃO MÚTUA**, mediante as seguintes cláusulas e condições:

### **CLÁUSULA PRIMEIRA – Do objeto**

O objeto deste Termo é a cooperação mútua entre os partícipes, em que a **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO** autoriza a realização de pesquisa acadêmica a ser apresentada no Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais nas imagens dos Cristos da Paixão presentes nos retábulos laterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, e **LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN**, responsável pela pesquisa, se compromete a realizar a higienização de tais imagens, observando todos os procedimentos técnicos aplicáveis ao caso.

### **CLÁUSULA SEGUNDA – Da pertinência**

A pertinência da presente Cooperação Mútua reside no fato de que há indícios de que a técnica construtiva das imagens dos Cristos da Paixão presentes nos retábulos laterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto é única no Brasil, o que apenas pode ser confirmado com a realização da pesquisa autorizada pela **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO**. Por outro lado, a **PESQUISADORA**, independentemente do resultado de sua pesquisa, se coloca à disposição para realizar a limpeza das imagens objetos de estudo, contribuindo com a conservação do acervo religioso, artístico e cultural da **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO**.

### **CLÁUSULA TERCEIRA – Das obrigações**

Para a consecução dos objetivos expressos na Cláusula Primeira competirá:

#### **3.1.- À VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO:**

- I.- permitir o acesso da **PESQUISADORA** na Igreja de Nossa Senhora do Carmo Igreja durante a realização das pesquisas, no horário de visitação do templo religioso;
- II.- autorizar a montagem de andaime para acesso aos altares em questão, de acordo com especificações previamente informadas à **PESQUISADORA**;
- III.- fornecer informações que lhe estejam ao alcance para contribuir com a pesquisa realizada.

### 3.2. À PESQUISADORA:

- I.- realizar pesquisa a respeito da técnica construtiva das imagens dos Cristos da Paixão presentes nos retábulos laterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, mantendo a **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO** informada a respeito de suas atividades;
- II.- ceder à **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO** cópia digital de todas as fotografias tiradas no interior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo;
- III.- ceder à **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO** 02 (duas) cópias de sua dissertação de Mestrado, com os resultados da pesquisa realizada;
- IV.- realizar, sob a sua responsabilidade técnica, a higienização das imagens dos Cristos da Paixão presentes nos retábulos laterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, para a remoção da sujidade acumulada;
- V.- fornecer à **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO** laudo com as intervenções feitas nas imagens, com registro fotográfico de todo o processo;
- VI.- obrigar-se a não retirar as imagens dos altares, salvo mediante autorização expressa da **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO**;
- VII.- providenciar todo o material a ser utilizado na realização da pesquisa, bem como na execução da higienização das imagens;
- VIII. responsabilizar-se por qualquer contratação de terceiros, eximindo a **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO** de qualquer responsabilidade Civil, Criminal ou Trabalhista perante estes terceiros contratados;
- IX. zelar para a sua segurança e dos terceiros por ela contratados, com a utilização de todos os equipamentos de proteção individual exigidos por lei, não se responsabilizando a **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO** por qualquer acidente que venha a ocorrer durante a realização da pesquisa e higienização das imagens;
- X. informar por escrito à **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO**, do início ao término das atividades, qualquer ocorrência ou irregularidade que venha afetar a perfeição da higienização das imagens sacras, devendo a comunicação ser feita no prazo máximo de 24 (vinte e quatro) horas seguintes ao conhecimento do fato;
- XI. prestar todos os serviços complementares ao objeto do presente Convênio, além da montagem e desmontagem de andaimes e escadas, de acordo com as especificações da **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO**, e limpeza do local da realização das pesquisas e higienização das imagens, depositando nos locais apropriados as sobras de materiais e sucatas;
- XII. responsabilizar-se por danos, perdas ou desaparecimento de materiais, instrumentos e equipamentos utilizados nos serviços, bem como por todo e qualquer dano causado por seus empregados ou terceiros que trabalhem a seu favor, nos bens móveis ou imóveis, pertencentes a terceiros ou à **VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO DE OURO PRETO**.

#### **CLÁUSULA QUARTA – Da vigência**

O presente Convênio terá duração de 90 (noventa) dias, a partir da assinatura do presente Termo, podendo ser prorrogado de acordo com o interesse das partes.

#### **CLÁUSULA QUINTA – Da negativa de relação de emprego**

O presente Convênio não guarda qualquer relação com vinculação empregatícia, significando tão somente cooperação mútua.

**CLÁUSULA SEXTA – Da denúncia e da rescisão**

Os partícipes poderão denunciar este Termo a qualquer tempo, mediante comunicação escrita com antecedência mínima de 07 (sete) dias e formalização do respectivo Termo de Distrato, bem como rescindi-lo no caso de descumprimento de qualquer uma de suas cláusulas e condições, sem prejuízo das providências cabíveis.

**CLÁUSULA SÉTIMA – Do foro**

Fica eleito o Foro da Comarca de Ouro Preto/MG, com exclusão de qualquer outro, por mais privilegiado que seja, para dirimir as dúvidas que possam surgir na execução do presente contrato.

Por estarem assim justos e contratados, firmam o presente instrumento, em duas vias de igual teor, juntamente com testemunhas regulamentares.

Ouro Preto, 14 de janeiro de 2013.

Venerável Ordem Terceira de N. S. do Carmo  
CNPJ 05.598.174/0001-11

Lia Sipaúba Proença Brusadin  
CPF 311.753.218-85

Testemunha: \_\_\_\_\_  
CPF: \_\_\_\_\_

Testemunha: \_\_\_\_\_  
CPF: \_\_\_\_\_