



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

CID JOSÉ DA CRUZ

**ICONOGRAFIA SACRA E COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: A RETÓRICA DOS
RETÁBULOS DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA
- BAHIA**

Salvador
2015

CID JOSÉ DA CRUZ

**ICONOGRAFIA SACRA E COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: A RETÓRICA DOS
RETÁBULOS DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA
- BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Museologia da Universidade Federal da Bahia, como requisito
para a obtenção do título de mestre em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Gilson Magno dos Santos

Salvador
2015

Cruz, Cid José da
C957 Iconografia sacra e comunicação museológica: a retórica dos retábulos da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira – Bahia. / Cid José da Cruz. – Salvador, 2015.
90 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Gilson Magno dos Santos
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

1. Retábulos. 2. Iconografia. 3. Arte sacra. 4. Museologia – Comunicação. I. Santos, Gilson Magno dos. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

ICONOGRAFIA SACRA E COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA:

A RETÓRICA DOS RETÁBULOS DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA – BAHIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 18 de dezembro de 2015

Gilson Magno dos Santos - Orientador _____

PhD em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana. Pós-doutorado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

José Cláudio Alves de Oliveira _____

PhD em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-doutorado em Comunicação e Tecnologias, pela Universidade do Minho, Portugal.

Maria Helena Ochi Flexor _____

Doutora em História Social, pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e pela inteligência, por ter possibilitado viver essa experiência de descobertas no mundo acadêmico, sobretudo, a oportunidade de dar mais um passo através do mestrado;

Aos meus pais, Anacleto Santos da Cruz e Maria José dos Santos, por terem sido instrumentos de Deus no amor, comunicando-me a vida; pelo esforço constante para que não faltasse nada na minha formação acadêmica;

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, aos professores, e, de um modo particular, à Professora Heloísa Helena Fernandes da Costa, pelo seu olhar sempre humano e sua postura acadêmica de uma verdadeira mestra.

Ao amigo, irmão e orientador, Prof. Gilson Magno pela aceitação desse múnus, pela confiança e motivação constantes, bem como pelos conselhos e indicações que ao longo deste tempo me transmitiu; pelo incentivo, pela confiança, por sempre me mostrar que eu podia ir além;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo patrocínio de um ano e um mês de bolsa;

Agradeço a todos os meus colegas do mestrado, especialmente, às nobres colegas Joana Flores e Genivalda Cândido, as quais, no decorrer do tempo, tornaram-se mais que meras colegas, mas verdadeiras amigas;

Ao amigo Jomar Lima da Conceição pelos momentos de partilha de assuntos referentes ao tema estudado e pelas fotografias cedidas de seu acervo pessoal, as quais compuseram o *corpus* imagético do trabalho.

“Não se desanime se você não consegue fazer tudo como gostaria”.
(São Pio de Pietrelcina).

RESUMO

Esta dissertação tem como fulcro a análise da retórica dos retábulos da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia. O estudo volta-se para o patrimônio sacro que orna o interior desse templo, visando à análise e decodificação simbólica dos elementos iconográficos presentes nos retábulos. Na interface entre a Iconografia sacra e a Comunicação museológica, busca-se identificar as informações de cunho devocionais contidas nas representações iconográficas e, com base em aportes da Comunicação Museológica, apontar caminhos para a extroversão da mensagem. O estudo teve como método principal de abordagem o analítico-descritivo, além disso, foram utilizados os métodos formal e iconográfico-iconológico, os quais desempenharam um papel fundamental no ato de identificar as representações, bem como para abordar os temas específicos codificados por meio dos elementos iconográficos figurados nos retábulos. Em um primeiro momento, foram explanados aspectos históricos relacionados à memória cristã, para justificar o uso dos elementos iconográficos desde o cristianismo nascente. Após a contextualização, procedeu-se a apresentação, análise e decodificação dos elementos iconográficos presentes nos retábulos. E, por fim, apresentou-se uma proposta, a partir de aportes da comunicação museológica, como um caminho para a extroversão da retórica codificada por meio de elementos formais.

PALAVRAS-CHAVE: Iconografia sacra, Comunicação museológica, Ordem Terceira do Carmo, Retábulos.

ABSTRACT

This research has the fulcrum analyzing the rhetoric of altarpieces of the Chapel of the Third Order of Carmo Waterfall, Bahia. The study turns thus to the sacred heritage that adorns the interior of this temple, aiming at the analysis and decoding of symbolic iconographic elements present in altarpieces. At the interface between the Sacred Iconography and Museological Communication seeks to identify the devotional nature of information contained in the iconographic representations and, based on inputs from the Museology Communication, point the way for the message of extroversion. The study had as its main method of approach analytical and descriptive, in addition, the formal and iconographic-iconological methods were used, which played a key role in the act of identifying the representations and to address specific issues encrypted through iconographic elements figured in altarpieces. At first, it has been described historical aspects related to the Christian memory, to justify the use of iconographic elements from the early Christianity. After the contextualization, we proceeded to the presentation, analysis and decoding of iconographic elements present in altarpieces. And finally, it presented a proposal from contributions of museum communication, as a way to extroversion of coded rhetoric through formal elements.

KEYWORDS: Religious iconography, Museological Communication, Third Order of Carmel, altarpieces.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O lugar do santo dos Santos.....	22
Figura 2 - Cordeiro.....	24
Figura 3 - Pães e Peixe.....	24
Figura 4 - Bom Pastor.....	25
Figura 5 - Orante.....	25
Figura 6 - Mapa de localização do Igreja.....	38
Figura 7 - Frontispício da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira	39
Figura 8 - Interior da. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.....	41
Figura 9 - Armário da Sacristia.....	44
Figura 10 - Sacrário.....	51
Figura 11 - Altar-mor.....	53
Figura 12 - Pomba.....	53
Figura 13 - Senhor dos Passos.....	54
Figura 14 - Pelicano.....	54
Figura 15 - Nossa Senhora das Dores.....	55
Figura 16 - Fênix.....	55
Figura 17 - Representação geométrica.....	58
Figura 18 - Circuito Expositivo.....	74
Figura 19 - Catacumba paleocristã.....	75
Figura 20 - Lápides Tumulares Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.....	75
Figura 21 - Lápide Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.....	76
Figura 22 - Representação Paleocristã.....	76
Figura 23 - Iconografia e Inscrição epigráfica.....	77

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

2Cor - Segunda Carta de São Paulo aos Coríntios

CIC – Catecismo da Igreja Católica

Cr - Livro das Crônicas

Ex - Livro do Êxodo

FLICA - Feira Literária Internacional de Cachoeira

Gn - Livro do Gênesis

ICHTHUS IesusChristosTheouYiosSoter - Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador

ICOM - Conselho Internacional de Museus

Jn - Livro de Jonas

Lc - Evangelho de Lucas

Mt - Evangelho de Mateus

COTCC - Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFRB - Universidade Federal do Recôncavo Baiano

Sumário

1 INTRODUÇÃO	11
2 CAPÍTULO I – SAGRADO, ARTE PALEOCRISTÃ E MEMÓRIA	16
2.1O sagrado: estudo preliminar	16
2.2 O sagrado cristão e a aliança.....	21
2.3 A ARTE PALEOCRISTÃ.....	23
2.4 O templo cristão, o lugar do altar e do retábulo	26
2.5 O PATRIMÔNIO CRISTÃO E A MEMÓRIA	29
3 CAPÍTULO II - A IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA: PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS	35
3.1 HISTÓRICO	35
3.2Descrição espacial do conjunto arquitetônico	37
3.3 DESCRIÇÃO ESPACIAL DO REPERTÓRIO ORNAMENTAL	40
3.4O MÉTODO EPISTEMOLÓGICO E ANÁLISE ICONOGRÁFICA DOS RETÁBULOS	45
3.4.1 O método epistemológico de Erwin Panofsky	45
3.4.2 As fontes para o estudo da iconografia cristã	47
3.4.3 ANÁLISE ICONOGRÁFICA DO CONJUNTO ORNAMENTAL	49
3.4.4 ANÁLISE ICONOGRÁFICA DOS PRINCIPAIS ELEMENTOS DOS RETÁBULOS	52
3.4.5 ANTECEDENTES HISTÓRICOS	55
3.4.6 Análise iconológica dos retábulos	58
4 CAPÍTULO III - UMA PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO MUSEOLÓGICA	64
4.1 IGREJA OU MUSEU?.....	66
4.2 O patrimônio hoje	68
4.3 Trinômio museológico: Investigação, Preservação e Comunicação	69
4.4A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA E SEU PAPEL FORMADOR	71
4.5 Um modelo de comunicação para o templo.....	73
4.6 CIRCUITO EXPOSITIVO	73
5 CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	83
GLOSSÁRIO.....	87

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo apresentar uma análise concernente aos retábulos que integram o repertório ornamental do interior da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia. O estudo volta-se, portanto, para o patrimônio sacro que orna o interior desse templo e reserva-se ao estudo dos elementos iconográficos que compõem os respectivos retábulos. Em seu *corpus*, intenta-se compreender, de forma sistematizada, o programa iconográfico utilizado na composição desse repertório ornamental, por meio de uma leitura iconográfica, para propor, posteriormente, uma interpretação iconológica, no intuito de discernir os seus conteúdos, uma vez que estes se apresentam impregnados de signos, cuja decodificação possibilitará a compreensão do significado simbólico de cada elemento presente no todo retabular. Posteriormente, esses elementos iconográficos serão compreendidos numa perspectiva museológica e apontar-se-ão aportes da comunicação museológica em vista da extroversão da retórica presente nesses retábulos.

A gênese do tema desta dissertação, a escolha do tema e do objeto de estudo advém, primordialmente, do interesse pessoal pela temática abordada. Fundamenta-se, sobretudo, em pesquisas anteriormente realizadas, a exemplo da monografia do trabalho de conclusão do Curso de Bacharelado em Museologia,¹ em 2012, da Universidade Federal do Recôncavo (UFRB). Nessa pesquisa, buscou-se delimitar o estudo aos retábulos colaterais ao arco triunfal desta capela, por meio do qual foi apresentado um estudo iconográfico dos principais elementos que compõem a talha, bem como o conjunto escultórico que alberga os nichos dos respectivos retábulos, resultando numa unidade de discurso.

Para o desenvolvimento deste trabalho de mestrado, tomou-se como base o mesmo objeto de estudo, no entanto, com um enfoque diferenciado. Deste modo, a proposta consistiu em ampliar a investigação, com vistas a contemplar o altar-mor, uma vez que este constitui, dentro da concepção do espaço litúrgico, o centro principal das igrejas. A justificativa dessa concepção deve-se a duas razões que estão, intimamente, interligadas: a primeira é o fato de que nele fica localizada a mesa de celebração, local onde se repete o sacrifício de Cristo, por meio da santa missa, que constitui o ato principal da liturgia cristã; e a segunda por albergar o sacrário, onde são depositadas as hóstias consagradas na missa, destinadas ao viático. O altar-mor também alberga a imagem de Cristo e da Virgem Maria (no caso, a Padroeira da Ordem), conforme determinações dos cânones tridentinos. Deste modo, devido à primazia desses

¹ O trabalho tem como título “Análise iconográfica dos retábulos do arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia”.

elementos na composição ornamental do templo, eles adquirem particular relevância perante os demais símbolos compositivos e, portanto, são considerados catalisadores da retórica que emana de todo o repertório ornamental. Desse modo, do altar-mor emanam as principais chaves de leitura para a análise e interpretação das diversas representações presentes na composição.

A Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira é uma construção setecentista carmelita na cidade de Cachoeira, que integra, juntamente com o Convento e a Igreja da Ordem Primeira, o conjunto arquitetônico denominado Conjunto do Carmo. Devido à sua relevância histórica, artística e religiosa, muitos estudos já foram desenvolvidos com enfoque ornamentação do interior desse templo, a qual conjuga talha, silhares de azulejo, além de um vasto repertório escultórico e pictórico. No entanto, esses estudos sempre foram desenvolvidos numa análise conjunta dos elementos ornamentais, sem uma análise minuciosa do conteúdo simbólico específico de cada ornato. Este trabalho torna-se relevante na medida em que se configura como uma proposta de investigação centrada nos retábulos do altar-mor e dos altares colaterais ao arco triunfal. É claro que se deve considerar que, por se tratar de um templo de estilo barroco, contém muitas informações concentradas no mesmo espaço, o que demanda recortes específicos em vista de estudos pormenorizados. Em vista disso, sem desviar a atenção da totalidade do repertório ornamental, este estudo teve como ponto fulcral a investigação das representações iconográficas, figuradas nos retábulos anteriormente evidenciados, no intuito de dissecar os significantes simbólicos nelas contidos e desvelar a retórica teológica que decorre dos respectivos retábulos. O estudo torna-se importante, ainda, na medida em que pensa a questão artístico-religiosa não apenas na ótica devocional, mas, sobretudo, na ótica memorialística e comunicacional, por isso se propõe caminhos que visem fomentar a extroversão e a comunicação.

O interior do templo é definido por estudiosos de arte sacra como sendo uma das construções baianas do período colonial fora da cidade de Salvador, de maior relevância artística, em virtude de seus elementos decorativos, os quais constituem um inestimável patrimônio sacro. Segundo alguns estudiosos da história da arte baiana, a exemplo de Germain Bazin (1983), Valentim Calderón (1976) e Carlos Ott (1989), são unânimes ao afirmar que a beleza da capela dos terceiros carmelitas de Cachoeira pode ser perfeitamente comparada com a igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, Bahia. Bazin (1956 apud Calderón, 1978, p. 47), afirmou que o mais belo conjunto de talha existente no Estado da Bahia, depois do que se pode ver no convento franciscano de Salvador, decora a capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.

Deste modo, as metas específicas deste trabalho foram: analisar a relação do ser humano com o sagrado; Analisar o sagrado segundo a experiência do cristianismo nascente, bem como o uso das primeiras simbologias cristãs; Compreender os lugares de culto dos primeiros cristãos e a influência dos símbolos cristãos na ornamentação das basílicas; analisar aspectos históricos relacionados à memória cristã, para justificar o uso dos elementos iconográficos desde o cristianismo nascente; investigar os aspectos artísticos e religiosos que influenciaram na elaboração do programa iconográfico dos retábulos; proceder à apresentação, análise e decodificação dos elementos iconográficos figurados nos retábulos; apresentar uma proposta, a partir de aportes da comunicação museológica, como um caminho para a extroversão da retórica codificada por meio de elementos formais.

A metodologia a ser utilizada nesse estudo é basicamente o método analítico-descritivo. Além disso, serão utilizados os métodos de leitura iconográfica, sobretudo, com o uso da análise estilísticas, a qual possibilitará a identificação do período artístico correspondente, expondo os elementos iconográficos presentes na estrutura retábulística e a análise iconográfico-iconológica, a qual possibilitará a definição das temáticas e dos símbolos, além da interpretação das imagens e a descrição dos significados convencionais e o conteúdo simbólico, visando à análise formal dos elementos iconográficos figurados nos retábulos. Para tanto, este estudo será embasado no método iconográfico proposto pelo historiador alemão Erwin Panofsky (1991). Segundo este autor, imagem como texto visual é reveladora de cultura, por isso a necessidade de aprender a observar e interpretar culturas visuais.

O trabalho desenvolve-se em torno da seguinte problemática: tendo conhecimento da existência do aspecto simbólico, presente nos objetos iconográficos, bem como um discurso de cunho teológico, o qual justifica cada elemento, como possibilitar a decodificação e, conseqüentemente, a extroversão das informações presentes no interior do templo, de modo que a retórica teológica dos retábulos torne-se acessível aos fiéis e aos visitantes deste templo?

A partir disso, foram formuladas as seguintes hipóteses: um estudo acurado, buscando compreender o valor simbólico de cada elemento iconográfico e o papel que cada símbolo desempenha no todo simbólico do repertório ornamental litúrgico possibilitará a decodificação das cenas iconográficas dos retábulos em questão. O uso de aportes da comunicação museológica poderá viabilizar a extroversão das informações presentes nos elementos iconográficos que compõem os retábulos propostos para estudo, de modo que o

cenário litúrgico do templo comunique as intenções artísticas e as mensagens histórico-cristãs aos fiéis e aos visitantes.

O primeiro capítulo desta dissertação tem caráter histórico e contextual. Discorre sobre a formação dos símbolos cristãos no período embrionário da arte cristã, também conhecida como arte paleocristã. Partiu-se, portanto, das raízes do cristianismo, analisou-se os primeiros símbolos cunhados, a prática de ornamentar os lugares de culto, as construções das primeiras basílicas, a passagem da simplicidade vivenciada nas igrejas domésticas para a opulência das primeiras basílicas construídas, influenciadas pela mentalidade do império romano. Compreendeu-se o legado deixado pelos primeiros cristãos como a memória cristã, a qual influenciou a mentalidade e a arte cristãs nos séculos posteriores. Com o intuito de propor um recuo cronológico tão denso não se cogitou a ideia de apresentar uma análise acurada acerca da arte cristã desde o período paleocristão, mas, a título de contextualização, demonstrar que esta não é apenas uma especificidade do século XVIII, ou uma peculiaridade do período barroco. Deste modo, intentou-se buscar as origens da prática do uso de elementos simbólicos, de ornamentar os lugares de culto, o desenvolvimento de tal prática no decorrer dos séculos e, sem anacronismos, partir para uma análise no contexto do século XVIII, período em que foi concebido o templo estudado. Portanto, esta parte introdutória servirá de embasamento e oferecerá subsídios contextuais e conceituais para uma posterior análise dos símbolos figurados nos retábulos proposto para estudo.

O segundo capítulo concentrou-se na análise e decodificação dos elementos iconográficos. Neste sentido, considerou-se a demanda de informações contidas na ornamentação interna do templo e, a título de delimitação, elegeu-se a análise dos elementos que integram os retábulos mor e colaterais ao arco cruzeiro. Uma vez circunscrito o objeto de análise deste estudo, procede-se a descrição da edificação e da decoração interna dos elementos iconográficos. Posteriormente, iniciou-se uma descrição mais minuciosa e pormenorizada centrada no *corpus* imagético formado, começando pelos elementos iconográficos que integram o altar-mor. A escolha de iniciar o estudo, tomando como ponto de partida a capela mor não se deu apenas por uma iniciativa aleatória, mas por questão metodológica, uma vez que ela abriga, conforme mencionado anteriormente, os principais elementos da composição ornamental do templo: altar, sacrário, imagem de Cristo e da Virgem Maria. Posteriormente, procede-se a análise das representações iconográficas figuradas nos altares colaterais ao arco cruzeiro.

Depois destes dois capítulos mais que necessários, colocadas as bases fundantes deste estudo, o terceiro capítulo abriga o ápice da pesquisa, uma vez que apresenta uma proposta de

um programa museológico com vista da extroversão das informações codificadas nos referidos retábulos. Considera-se que a igreja, na atualidade, não exerce apenas a função de espaço litúrgico, mas, sobretudo, um espaço propício ao turismo cultural. Essa evidência reforça a necessidade de desenvolver uma forma de extroversão das informações contidas no interior do templo, de modo que comunique as informações para os devotos, moradores locais ou visitantes, e não devotos, turistas e interessados em arte sacra. Assim, estabelece-se a relação e complementaridade entre iconografia sacra e comunicação museológica, partindo da noção da arte sacra como fonte de comunicação museológica. Deste modo, busca-se estabelecer um paralelo entre programa iconográfico e programa museológico, numa perspectiva de compreender o processo inverso que é dado entre ambos, ou seja, um processo de codificação e decodificação. Enquanto, na arte sacra, por meio de um programa iconográfico, intenta-se transcender para um plano formal uma mensagem religiosa, contrapondo o programa museológico, num processo inverso, promoverá a extroversão desta mensagem codificada.

A título de possibilitar a compreensão do conteúdo apresentado, a pesquisa disponibiliza um glossário de termos técnicos e artísticos, bem como ilustrações iconográficas, sobretudo fotografias, no intuito de possibilitar a percepção visual dos principais detalhes ornamentais que são mencionados ao longo do trabalho.

2 CAPÍTULO I – SAGRADO, ARTE PALEOCRISTÃ E MEMÓRIA

Para desenvolvimento inicial desta dissertação, considerou-se necessário partir de algumas terminologias, a saber, sagrado, arte paleocristã e memória, as quais podem ser consideradas fundamentais no tocante àquilo que se quer alcançar como ponto fulcral neste estudo. Neste sentido, elas serão vistas numa perspectiva de complementariedade, quando concebidas como evidência do desencadear de um mesmo processo. Assim, pode-se vislumbrar a partir delas uma ideia de universalidade, a experiência do Sagrado como uma realidade presente nas mais diversas civilizações e culturas, de particularidade, as formas tangíveis que os cristãos materializaram e expressaram esta experiência, e de especificidade uma forma analítica de se conceber o valor atribuído ao legado deixado pelos primeiros cristãos em sentido comunicacional.

Este capítulo, portanto, contém as bases fundantes desta dissertação. Apresenta a fase embrionária das simbologias cristãs, bem como do uso dessas simbologias nos lugares de culto e a influência dessa prática nas construções de templos nos séculos posteriores. Deste modo, essa exposição visa possibilitar a compreensão e análise do templo proposto para estudo, não como um fato histórico isolado, mas como resultado do desenvolvimento de uma experiência inicial. Será feita, portanto, uma análise desses aspectos num âmbito geral, para depois orientá-la para o universo e período específicos do templo estudado.

2.1 O sagrado: estudo preliminar

As mais diversas áreas do conhecimento científico, como a História, a Teologia, a Psicologia, a Fenomenologia, a Psicanálise e a Sociologia debruçaram sobre a tarefa de elaborar um estudo acerca do fenômeno religioso. Além disso

Todas essas ciências estudam metodicamente a consciência religiosa e suas múltiplas objetivações na história. A antropologia da religião tenta esclarecer a possibilidade e a essência formal da religião na existência humana. Noutros termos, estuda a consciência do homem e sua autocompreensão a partir do sagrado enquanto atingível pela inteligência humana. Portanto, a antropologia da religião seria uma reflexão realizada com a única ajuda da razão, sendo seu objeto a religião e as condições de sua possibilidade (NASCIMENTO, 2008, p. 17).

Deste modo, muitos estudos foram desenvolvidos acerca do sagrado ou do divino, principalmente a partir do século XIX, com a instituição da Ciência da Religião como disciplina autônoma. A antropologia da religião muito contribuiu por meio de suas indagações

críticas no tocante a relação Homem-Religião, por meio de questões que exigiriam respostas filosóficas ou crítico-históricas, tais como: Existe Deus? Se Ele existe, pode revelar-se? Se ele se revela, quando e de que forma o faz? Se houve uma revelação, esta chegou até nós? Os que deixaram para nós a palavra de Deus eram fidedignos? Até que ponto os dados históricos podem ajudar nessas questões? Sua função, portanto, seria um estudo numa perspectiva crítica dos aspectos humanos do fenômeno religioso. É claro que, com esta demanda de questões propostas pela antropologia da religião, as mais diversas denominações religiosas buscaram aprofundar e fundamentar a sua doutrina, em vista de acercar-se de argumentos plausíveis como respostas a tais questões.

Dentre os pensadores que propuseram teses no intuito de explicar o fenômeno religioso, os que ganharam maior relevância, ao longo da história, foram: Friedrich Schleiermacher (1768 – 1834), pai da teologia moderna, cujo pensamento entendia que o âmbito da religião não compreende a metafísica e a moral, mas o sentimento absoluto de dependência; Friedrich Max Müller (1823-1900) considerado pai da Ciência da Religião e estruturador da filologia comparada; Gerardus van der Leeuw (1890-1950), estudioso que entendia a experiência religiosa como poder transcendente que busca sua realização; Émile Durkheim (1858-1917), autor que considerou o fato religioso como uma das bases essenciais da sociedade, sendo um dos fundadores da chamada antropologia da religião. Seguindo a linha teórica de Durkheim, tornaram-se célebres também os seguintes estudiosos: Rudolf Otto (1869-1937) que analisou a realidade apriorista do Numinoso, ou sagrado, através de elementos racionais e irracionais; e Mircea Eliade (1907-1986), autor que compreendeu a experiência do sagrado como hierofania, isto é, manifestação².

Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos revela*. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações de realidades sagradas (ELIADE, 2010, p. 17, grifos do autor).

Portanto, o sagrado remete sempre a ideia de universalidade, bem como uma realidade intrínseca a condição humana. Assim:

² Sobre a produção intelectual de MirceaEliade cf. SANT'ANNA, Sabrina Mara; PEREIRA, Andreza Cristina Ivo. MirceaEliade entre a Fenomenologia e a História das Religiões. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA, 3., 2009, Mariana. *Anais do III Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?*.Ouro Preto: Edufop, 2009. p. 1-9.

A evidência do sagrado ou do divino é um fenômeno arcaico, ubíquo e persistente, tornando verossímil que noção de transcendência seja intrínseca à condição humana, ainda que aceite e compreendida em formulações conceptuais distintas que oscilam entre a aceitação e a recusa, a convicção e a dúvida, a afirmação e a negação. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religious* crê sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, mas que se manifesta neste mundo, e, por este facto, o santifica e o torna real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana actualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, que quer dizer: participa da realidade (ROQUE, 2011, p. 165).

A estudiosa fundamenta seus argumentos acerca da religião no pensamento de Eliade, o qual, por sua vez, se fundamenta no pensamento a partir do postulado do *homo religious*,³ o mais ancestral e fundamental dos tipos humanos, dado que a religião é inerente à realidade humana e à sociedade na qual ele está inserido e existem elementos constantes e transversais a todos os registros religiosos, por mais peculiares que estes sejam (ROQUE, 2012).

Portanto, uma vez que o sobrenatural se manifesta, requer de cada indivíduo que o percebe uma resposta, constituindo, assim, uma relação humano-divina. Esta relação estabelecida entre o divino e o humano torna-se objeto de investigação e especulação da antropologia religiosa, uma vez que esta é compreendida como a investigação sistemática da relação do homem com o sobrenatural (NASCIMENTO, 2008). Dela decorrem as contraposições entre as teorias filosóficas, as quais oscilam entre a afirmação de que Deus existe (a exemplo das teorias de Agostinho e Tomás de Aquino) e aquelas que simplesmente veem Deus como um puro ato da criação humana (segundo a visão das teorias de Sigmund Freud e Claude Lévi-Strauss) ou ainda a visão de Deus como as aspirações humanas frustradas para um plano superior metafísico (como entende Karl Marx).

É lógico que, nesta pesquisa, não se pretende apresentar um tratado sobre o Sagrado, mas, apenas, de modo introdutório e a título de contextualização, apresentar alguns elementos concernentes ao tema em questão, uma vez que a tipologia do objeto proposto para esta pesquisa está inserida no universo sacro e ser, portanto, concebido como um patrimônio sacro. Portanto, antes de adentrar no cerne desta presente pesquisa, optou-se por apresentar breves considerações sobre o sagrado, que por sua vez interage com o ser humano e possibilita a criação de objetos que materializam tal relação, no caso específico do cristianismo católico, a criações de objetos destinados a devoção e ao culto.

³ Segundo Eliade o sentimento de sacralidade, presente de forma muito visível no homem primitivo, permanece ainda hoje, de modo que a nossa espécie poder-se-ia chamar de *homo religiosus*. Há um sagrado intrínseco na natureza humana, que se manifesta mesmo naqueles que são profanos, a saber, os que renunciam à visão sacralizada do mundo. Cf. ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano... op. cit.*, p. 20.

Todo estudo feito acerca do Sagrado implica tomar como ponto de partida a experiência do homem religioso. Deste modo,

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos revela*.. Poder-se-ia dizer que a histórias das religiões – desde as mais às mais elaboradas – é constituída de um número considerável de hierofanias, pelas manifestações de realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Jesus Cristo (ELIADE, 2010, p.17).

O autor argumenta que todo conhecimento que o homem pode abstrair no tocante à realidade do sagrado só é possível porque ele se manifesta, se deixa conhecer, se comunica, nas mais diversas formas. Na sequência, o próprio autor argumenta, ainda, a questão de o homem ocidental moderno experimentar um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestação do sagrado, sobretudo o fato de conceber que o sagrado se manifeste em pedras ou árvores, por exemplo. No caso do cristianismo, a maior manifestação do Sagrado na história da humanidade foi a encarnação de Jesus Cristo, o Filho de Deus, fato compreendido como plenitude da revelação de Deus.

Mas afinal, o que é o sagrado? Segundo Otto (2007) o Sagrado é entendido como o Numinoso⁴, e se manifesta como *mysterium tremendum et fascinans*, isto é, um mistério tremendo e fascinante. Segundo a sua visão, o sagrado possui em si características específicas, o que o distingue das demais realidades. Dentre essas características destaca-se a numinosidade, o misterioso, a majestade, o fascínio e, ainda, o medo, o respeito e a reverência. Deste modo, *mysterium tremendum et fascinans* remete a experiência que o homem faz diante do Sagrado a partir do duplo movimento: de um lado, o medo, o respeito, a reverência e, de outro, a fascinação, a atração, a alegria e a confiança. Portanto, o Sagrado é mistério (*mysterium*) porque se refere a uma realidade metafísica, que transcende as realidades do mundo físico; é tremendo (*tremendum*) porque incute temor, isto é, diferentemente de uma experiência de medo, o homem frente ao sagrado depara-se com uma realidade estranha e oposta a tudo aquilo que ele conhece, impondo-se de forma absoluta; e é fascinante (*fascinans*) porque o atrai como uma força maior, inspirando confiança.

⁴ Segundo a visão de Otto o Numinoso - do latim *numen*, indica ser sobrenatural (divindade) sem representação exata.

O sentimento que ele provoca pode se espalhar na alma como um calafrio. É a onda de quietude de um profundo recolhimento espiritual. Esse sentimento pode transformar-se, também, num estado de alma constantemente fluído, semelhante a uma ressonância que se prolonga por muito tempo, mas que termina por se apagar na alma que volta ao seu estado profano. Pode também surgir bruscamente na alma como choques e convulsões. Pode conduzir a estranhas excitações, a alucinações, a transportes e a êxtase (OTTO, 2007, p. 17-18).

Otto (idem) se refere ao Sagrado enquanto realidade que transcende a razão humana, como irracional. Desse modo, segundo a visão do autor, trata-se de uma categoria composta de elementos racionais e não-rationais. A irracionalidade não pode ser compreendida como uma realidade que se opõe à razão, mas, sim, algo suprarracional, ou seja, uma realidade que está acima da razão, que não pode ser compreendida justamente por se tratar de mistério. Desse modo, a religião não se esgota em seus enunciados racionais. Ela também é composta pelo enunciado irracional, isto é, pelo indizível, que foge totalmente à apreensão conceitual, uma vez que nenhum conceito esgota a ideia de divindade.

Mircea Eliade (2010) vale-se de um enorme lastro de conhecimento – decorrente de vários estudos acerca do tema – para fundamentar seu pensamento sobre o Sagrado. Baseia-se, especificamente, na fenomenologia da religião. Ele compreende o sagrado a partir de sua oposição ao profano. Segundo Eliade, a primeira condição para se entender as concepções de sagrado e profano é considerar o homem um ser essencialmente religioso – *homo religiosus* – para quem Deus não é uma ideia, uma noção abstrata, uma alegoria moral, mas um poder supremo que pode se manifestar. De acordo com a concepção de Eliade:

[...] o sagrado e o profano são duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história. Esses modos de ser no mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser ‘sagrado e profano’ dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmo, e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas, também, a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana (ELIADE, 2012, p. 20).

A partir de uma visão bipartida do mundo, o autor compreende o sagrado como uma realidade intrínseca a realidade humana. Em sua experiência com o Sagrado, o Homem busca algo que o ultrapasse, que o transcenda. Assim sendo, as realidades sagradas não existem em função de suas próprias características, mas, sim, devido à transcendência nelas manifestada.

Para Berger (1985, p. 39), “o sagrado se manifesta como algo fora do ser humano, de sua realidade (às vezes caracterizado como um poder infinitamente superior), ao mesmo tempo em que o insere num mundo especial, o inclui, o envolve”. Ele, por sua vez, cunha artifícios com o intuito de preservar essa vivência especial e que sirva de elo permanente com o sobrenatural.

Conforme foi supracitado um argumento em relação à intenção de abordar, nesta pesquisa, o universo do sagrado, é válido aqui também evidenciar as razões pelas quais se intenta centrar as reflexões e análises numa religião específica. Deste modo, sem a pretensão de preferir esta ou aquela religião, ou escolher uma e preterir as demais, é nítido que a própria tipologia do objeto proposto para estudo já delimita uma religião específica, no caso, a religião cristã católica, por meio da qual serão desenvolvidas investigações no intuito de compreender as simbologias criadas para comunicar aspectos próprios da identidade cristã.

2.2 O sagrado cristão e a aliança

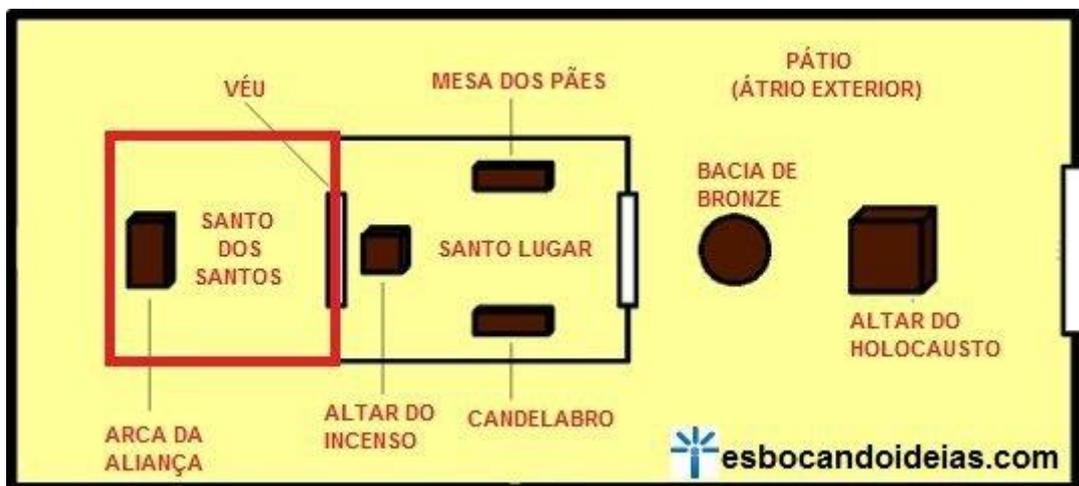
Tal como foi esboçada em linhas anteriores, segundo a visão de Eliade a manifestação do sagrado significa hierofania. A visão apresentada pelo autor constitui uma visão mais abrangente e universalizada. Contudo, para abordar a concepção do cristianismo, portanto, uma visão mais particularizada, será utilizado o termo teofania (manifestação de Deus), termo considerado cômodo e utilizado nas abordagens teológicas dos pensadores católicos.

Segundo a perspectiva cristã, a aliança constitui uma categoria fundamental para compreender a relação teofânica do ser humano com Deus. Segundo as Sagradas Escrituras, a aliança compreende dois momentos cruciais, os quais demarcam, a partir de uma compreensão histórico-cronológica, a aliança antiga (segundo uma visão veterotestamentária) e a nova aliança (segundo uma visão neotestamentária). A antiga aliança, portanto, remete ao Antigo Testamento, enquanto a nova aliança faz referência ao Novo Testamento, é claro, com algumas peculiaridades próprias.

A aliança no antigo Testamento é oficializada pela figura de Moisés: Moisés tomou o sangue (dos touros imolados em sacrifício) para aspergir com ele o povo: “Eis, disse ele, o sangue da aliança que o Senhor fez convosco, conforme tudo o que foi dito” (Ex. 24, 8). Depois, Deus indicou a Moisés o modelo do santuário, bem como as alfaias que deveriam fazer parte da composição do mesmo: Far-me-ão um santuário e habitarei no meio deles. Construireis o tabernáculo e todo o seu mobiliário exatamente segundo o modelo que vou mostrar-vos (Ex. 25,9). Este tabernáculo era a Arca da Aliança e simbolizava a ligação dos mundos material e sobrenatural: Colocarás a tampa sobre a arca e porás dentro da arca o testemunho que eu der. Ali virei ter contigo, e é de cima da tampa, do meio dos querubins que

estão sobre a arca da aliança, que te darei todas as minhas ordens para os israelitas (Ex. 25, 21-22). Posteriormente, Salomão, em atenção à vontade do Senhor, decidiu edificar um templo dedicado ao Senhor (2 Cr 2,1), onde foi fixada a arca da aliança do Senhor ao seu lugar, no santuário do templo, isto é, no Santo dos Santos (2 Cr. 5, 7). O Santo dos Santos era o lugar de destaque, segundo a concepção do tabernáculo, bem como do próprio templo, pois era considerado o lugar mais sagrado, pois ele abrigava a arca da aliança, que simbolicamente representava a presença viva de Deus no meio do povo. O sumo sacerdote entrava apenas uma vez a cada ano, na qual se fazia a expiação de todos os pecados dos israelitas (Lv. 16, 34). Neste lugar, havia um véu que separava o “santo” do “santo dos santos” (Ex. 26. 33).

Figura 01 – O lugar do Santo dos Santos



Fonte: <http://i2.wp.com/www.esbocandoideias.com/wp-content/uploads/2012/02/planta-do-tabernaculo-santo-dos-santos.jpg> (acesso em 22/10/2015)

Na arca não havia outra coisa senão duas tábuas que Moisés ali tinha colocado no monte Horeb, quando o Senhor concluiu a aliança com os israelitas que acabavam de sair do Egito (2 Cr. 5,10). A Arca da Aliança torna-se a síntese da aliança de Deus com o seu povo e ratifica a aliança feita com Noé: Eis o sinal da aliança convosco, ponho o meu arco nas nuvens, para que ele seja o sinal da aliança entre mim e a terra (Gn. 9, 13).

O Antigo Testamento e o Novo Testamento não devem ser compreendidos com ideia de oposição, mas de complementariedade. Portanto, a aliança de Deus com a humanidade, iniciada no Antigo Testamento, tem sua plenitude no Novo Testamento, com a revelação de Jesus Cristo, o Filho de Deus. Cristo torna-se sinal de ligação perene entre Deus e a humanidade, através do sacrifício redentor deixado como testamento: Pegando o cálice, deu graças e disse: Tomai este cálice e distribui-o entre vós. Tomou em seguida o pão e depois de

ter dado graças, partiu-o e deu a seus discípulos dizendo: Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim (Lc. 22, 17-19). O sinal da nova aliança, a qual, segundo o desejo do coração de Cristo, deve ser perpetuada, é concretizada na pessoa de Pedro, o apóstolo que recebe a governo da Igreja: Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja (Mt. 16, 18).

Com o sacrifício de Cristo, cessam-se os sacrifícios, pois ele se faz cordeiro imolado e, portanto, o maior dos sacrifícios por meio da sua oferta a Deus-Pai, no Calvário. Rompem-se, portanto, todas as barreiras de acesso a Deus. Jesus lançou um grande brado, e entregou a alma. E eis que o véu do templo (o véu do santuário que separava o “santo” do “santo dos santos”) se rasgou em duas partes de alto a baixo, a terra tremeu, fenderam-se as rochas. (Mt 27, 49-51).

O cristianismo tem como fundamento a aliança estabelecida entre Deus-Pai e o povo eleito, ratificada e extensiva a todos os povos através de Cristo por meio do sacrifício da paixão, morte e ressurreição e perpetuada na Igreja pela ação perene do Espírito Santo. Tais referências serão fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, sobretudo, para a análise iconológica dos retábulos, bem como a discussão que circunda os elementos que integram a composição ornamental.

2.3 A arte paleocristã

A história interligada da religião e da arte, a qual remonta aos tempos pré-históricos, revela o costume de interpretar temas artísticos de forma transcendente. No cristianismo, desde os primórdios, já havia a prática de expressar-se por meio de simbolismos.

A arte do cristianismo nascente é denominada arte paleocristã⁵. Este período é marcado por dois momentos considerados cruciais na história do cristianismo: o cristianismo clandestino e cristianismo oficializado, ou seja, o momento inicial, durante os primeiros séculos, em que os cristãos eram perseguidos por não aceitarem as imposições do imperador Constantino, e ruptura no ano 313, quando o imperador Constantino oficializa o cristianismo assinando o Edito de Milão ou Edito de Constantino.

Em meio às perseguições, os cristãos foram impelidos a elaborar um dicionário simbólico secreto. Usavam, portanto, um código visual por meio de ilustrações simbólicas

⁵ A arte paleocristã (do grego palaios, antigo), também conhecida como catacumbária, é considerada a arte do cristianismo primitivo, que se estende dos séculos II ao V. Com o culto monoteísta, os cristãos se recusavam considerar o imperador Constantino como uma divindade e, em virtude disso, o cristianismo foi por muito tempo proibido pelo Império Romano e, de modo intermitente, duramente perseguido (BROCVIELLE, 2012, p.30).

contidas em catacumbas, também conhecidas como necrópoles cristãs. Segundo Brocvielle (2012), as catacumbas não eram secretas, como por muito tempo se acreditou, salvo por ocasião das perseguições, quando algumas delas serviam de esconderijo.

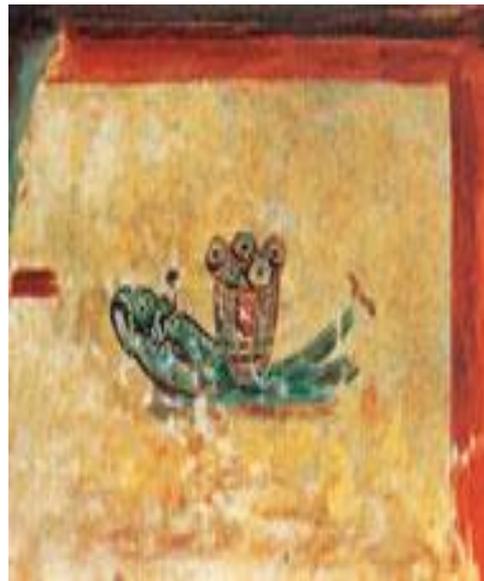
As catacumbas, no contexto desta pesquisa, merecem uma particular atenção, pois nelas foram elaboradas as primeiras formas da arte cristã, impregnadas de conteúdo simbólico e de cunho teológico. Alguns estudiosos não descartam a possibilidade da existência de obras de artes cristãs já nos séculos I da era cristã. No entanto, se acaso existiram, não foram preservadas de modo que chegassem aos nossos dias atuais. Os registros de evidências de arte paleocristã remontam o século II.

É importante evidenciar que na fase paleocristã ou catacumbária (até 313 d.C.) os principais símbolos do cristianismo que faziam referência a Cristo eram basicamente o Cordeiro, o Pão e o Peixe (Fig. 2 e 3). A partir do século V, portanto, já na fase basilical, o simbolismo da cruz passa a ser mais evidenciado, a cruz passa a ser venerada como símbolo cristão. A devoção da cruz como símbolo cristão tem início mediante a Lenda da *Invenção da Santa Cruz*, atribuída a Santa Helena (mãe do Imperador Constantino) no monte Calvário a 03 de maio de 326 (VOGARINE, 2004, p. 276).

Figura 2– Cordeiro
Catacumba de São Calixto, Roma
(Sec. II)



Figura 3 – Pães e Peixe
Catacumba de São Calixto, Roma
(Sec. II)



Fonte: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/arte-paleocrista-arte-das-catacumbas.htm>
(acesso em 23/10/2015)

Segundo Proença (2003), no início do cristianismo as pinturas que adornavam as catacumbas se limitavam a representações de símbolos cristãos, a exemplo da cruz – símbolo do sacrifício de Cristo; a palma – símbolo do martírio; a âncora – símbolo da salvação; e o peixe, ICHTHUS⁶, considerado elemento essencial da primeira simbologia cristã.

Notam-se, ainda, cenas bíblicas como a pomba com um ramo de oliveira no bico, a qual prefigura, segundo a narrativa bíblica (Gn. 8,11), o anúncio do fim do dilúvio a Noé; Adão e Eva escondendo a nudez (Gn. 3,10); Jonas sendo vomitado pelo peixe por ordem do Senhor (Jn. 2,11); e, ainda, temas que representam a figura de Cristo, a exemplo do e do Pastor (Fig. 4) e o Orante (Fig. 5), considerados temas clássicos na da pintura romana. A representação do Pastor, simboliza a figura de Jesus, o Bom Pastor, que traz sobre os ombros uma ovelha, simbolizando o cuidado e proteção por suas ovelhas (humanidade), por quem expõem a sua própria vida (Jo10,11). Encontra-se ainda a representação de Maria com o Menino Jesus, cena encontrada nas catacumbas de Priscila, em Roma, datada do século II, considerada uma das primeiras representações da Virgem Maria.

Figura 4 – Bom Pastor
Catacumba de Priscila, Roma (Sec. II)

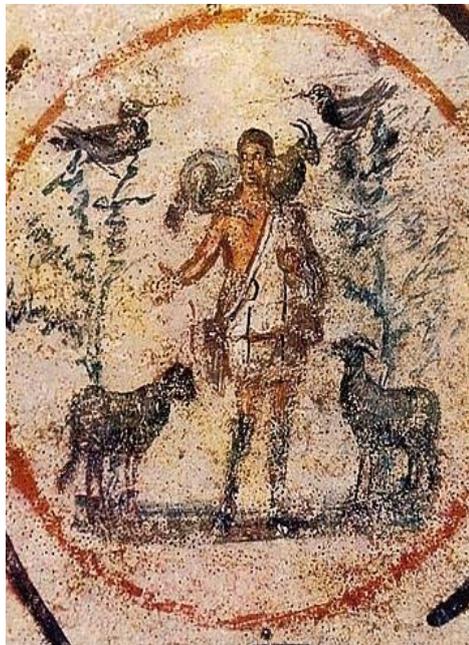


Figura 5 – Orante (detalhe)
Catacumba de Priscila (Sec. III)



Fonte: <<http://lealuciaarte.blogspot.com.br/2013/01/arte-crista-primitiva.html>> (acesso em 23/10/2015).

⁶ O peixe passou a ser um dos símbolos preferidos dos artistas cristãos, pois as letras da palavra “peixe”, em grego (ichtys), coincidem com a letra inicial de cada uma das palavras da expressão Iesus Christos, Theou Yios Soter, que significa “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador (Proença, 2003, p.45).

A maioria dos símbolos utilizados pelos artistas cristãos, exceto as representações de cenas e figuras do Antigo e do Novo Testamento, era de origem pagã. Eram, portanto, resignificados e passavam a integrar o código cristão, como o Pavão, a Fênix, a Âncora, o Navio. Por meio destes códigos, a comunidade se identificava e realizava seus ritos culturais. É claro que essa arte cristã primitiva não era executada por artistas no sentido restrito do termo, mas por homens simples do povo que se convertiam ao cristianismo. Isso justifica a forma simples e rude da expressão de cada representação.

Assim, os símbolos cristãos, desde a sua origem, são utilizados com um caráter pedagógico, ou seja, para ensinar e apresentar as verdades da fé cristã. Por exemplo, o cordeiro, para quem não conhece o simbolismo cristão, será apenas um animal sacrificado, diferentemente de quem conhece o simbolismo cristão, logo intuirá a relação com o sacrifício redentor de Jesus Cristo, bem como a sua associação direta com a eucaristia. Da mesma forma, o peixe era utilizado pelos primeiros cristãos como sinal para apontar a direção que dava acesso a lugares secretos de reuniões, bem como era facilmente reconhecido pelos novos adeptos da fé.

2.4 O templo cristão, o lugar do altar e do retábulo

Em todas as civilizações e culturas, a prática de se construir templos ou dedicar altares, como lugares específicos para os momentos de cultos sagrados, tornou-se uma necessidade. Como forte expressão de templos erguidos para cultos sagrados, não se pode deixar de mencionar as antigas civilizações incas e egípcias e as suas construções arquitetônicas, dedicadas às divindades.

É de suma importância evidenciar que, desde os escritos veterotestamentários, já existe referência a um lugar específico e teofânico, a exemplo do episódio da sarça ardente, quando o Senhor ordena a Moisés que retire as sandálias dos pés, porque o lugar que te encontra é uma terra santa (Ex. 3,5). No cristianismo, conforme fora supracitado, esta prática começa desde os primórdios. Inicialmente, os cristãos se reuniam nas casas dos próprios membros, as chamadas igrejas domésticas (*Domus Ecclesia*). Posteriormente no século IV, o Imperador romano Constantino oficializa o cristianismo com o Edito de Milão. Os cristãos, portanto, saem das sombras da clandestinidade, e daí então, iniciam as construções das Igrejas e Basílicas (a exemplo da Basílica de São João de Latrão, em Roma).

Com as construções dos templos cristãos, mantem-se a mesma prática que se tinha de decorar as catacumbas com pinturas, fazendo uso de elementos simbólicos. Segundo Ávila:

O uso da ilustração simbólica dentro dos templos católicos é uma tradição advinda ainda do período paleocristã, pois, desde os primórdios da arte cristã, a presença de decoração nos lugares santos ou templos a estes relacionados é uma constante. O costume de se decorar com pinturas as catacumbas, mesmo sendo estas subterrâneas e escuras, é antiquíssimo. Assim, foram aparecendo ao lado de outros [temas] cristãos de teor pagão (ÁVILA, 2013, p. 491).

Deste modo, percebe-se que, desde a sua origem, o cristianismo começa a expressar-se por meio de simbolismos presentes nos elementos artísticos, na concepção arquitetônica, na iconografia e na decoração ornamental dos templos. A intenção era, portanto, para além do sentido de ornamentar paredes com pinturas e mosaicos, ensinar o mistério da fé aos crentes e oferecer uma contribuição no tocante ao aprimoramento da espiritualidade cristã. É válido salientar que o espaço interno de cada templo era organizado de acordo com as exigências do culto. Portanto, concebiam-se amplos espaços internos, os quais visavam oferecer ao crente uma dimensão mística que o levasse a uma profunda experiência espiritual. Por esta razão, as construções dos primeiros templos não privilegiavam uma profusão na fachada dos templos, mas toda atenção era dada a parte interna. Esta preocupação será mais latente em séculos posteriores, sobretudo, nas arquiteturas góticas e renascentistas.

Durante o período bizantino, para a decoração do interior dos templos era utilizado o mosaico, com pedras de cores intensas, sobretudo douradas, as quais revestiam as paredes e abóbodas dos templos. Já no período da arte românica, usa-se a técnica do “a fresco”. Estes são, apenas, alguns exemplos para demonstrar o processo evolutivo dos templos cristão, no entanto, em todos os tempos, a concepção destes é marcada pela arte de cariz pedagógico e comunicacional, por meio da qual se intenta formar os cristãos segundo as verdades da fé através de realidades simbólicas.

É claro que, através do símbolo o homem religioso busca representar aquilo que ele acredita e compreender a realidade imagética como um eficiente instrumento de ligação entre ele e o Sagrado. Desse modo, ao longo da história, foram surgindo maneiras específicas do homem se relacionar com o Sagrado. Na Igreja Católica, o patrimônio sacro produzido ao longo de sua história tinha como objetivo primordial “o culto, isto é, para a proclamar a grandeza de Deus, a catequese, a cultura, a caridade”. As criações artísticas, portanto, serviam para o louvor do divino e para instruir o povo no caminho do Senhor.

Em suma, a arte cristã encontrada nas catacumbas em Roma não se trata de obras produzidas por grandes artistas romanos, mas advindas de simples artesões, não podendo,

assim, ser comparada em natureza estética em relação à arte pagã. Conforme Proença (2013, p. 46), “as pinturas encontradas nas catacumbas já são indicadoras do comprometimento entre arte e doutrina cristã, que será cada vez maior e se firmará na Idade Média”.

É importante lembrar que, desde a arte paleocristã até o início da construção dos templos cristãos, há uma grande evolução, tanto na forma de se conceber o espaço para o culto, como também na forma de executar a arte cristã. No entanto, tal evolução não é uma particularidade desse período inicial do cristianismo, mas, no decorrer dos séculos, continua em pleno desenvolvimento. Assim, de acordo a cada contexto histórico, vão surgindo formas diferentes de se conceber o templo cristão, influenciado por um estilo artístico da época, pela teologia vigente e a espiritualidade daqueles que o idealizavam. Para a concepção de cada templo era elaborado um programa iconográfico, o qual deveria ter como centro Cristo e seus mistérios celebrados no culto.

Neste contexto, a concepção do altar, em relação aos demais elementos compositivos dos templos, ganha uma conotação particular. Conforme Maia (1987), dentro da concepção da liturgia católica, a celebração do culto eucarístico (a Missa) é o ato principal e o altar o lugar ideal e mais sagrado das igrejas, pois nele se repete o sacrifício de Cristo. No sacrifício do culto eucarístico, atualiza-se o mandato de Cristo: Fazei isto em memória de mim (Lc. 22,19). Recordar-se e fazer presente o mistério instituído por Cristo na Última Ceia.

No período paleocristã, o altar cristão era móvel e constituído de material mais simples. Com as construções das basílicas, após o Edito de Milão, o altar cristão passa a ser fixo e constituído de pedra. O espaço sagrado era integrado por um único altar. Somente na Idade Média é que se multiplicará o número de altares, principalmente por causa do costume de se construir altares e dedica-los aos santos, voltando-se a mesma concepção inicial de um único altar, com o Concílio Vaticano II, em época mais recente. Assim, desde os primórdios do cristianismo, até o Concílio de Trento⁷, muitas mudanças aconteceram e o altar cristão, percorrendo vários lugares dentro de um mesmo espaço sagrado.

Com a evolução da concepção do altar e o aumento do número de altares em cada igreja, desenvolve-se, ainda, a noção de retábulo – do latim *retro tabulam*, que significa “atrás da mesa (do altar) – tábuas ornadas com pinturas ou esculturas, a qual irá aparecer nos séculos

⁷ Refere-se ao Concílio que aconteceu na cidade de Trento (1545-1563), o qual unificou a prática litúrgica na Igreja Ocidental. O Papa São Pio V alcançou esta meta em 1570 quando emitiu a restauração do Missal Romano após o Concílio. A Missa Tridentina foi baseada nas mais antigas e veneráveis fontes litúrgicas Ocidentais. São Pio V decretou na Bula Papal conhecida como Quo Primum que seu único rito de Missa fosse usado por todos na Santa Igreja. No entanto, exceções foram feitas para os ritos que tinham estado em uso contínuo por pelo menos 200 anos.

XI-XII, recebendo grande desenvolvimento com a arte gótica, nos séculos imediatamente posteriores” (MAIA, 1987, p.24).

Cada elemento compositivo na ornamentação dos templos cristãos tem um sentido próprio, sofrem influências de cada cultura, contexto histórico e período artístico da época. Com o altar e o retábulo, tal questão não se dá de modo diferente. Faz-se necessário mencionar o altar e o retábulo italianos do Renascimento e do Barroco, feitos de mármore e ornamentados com pinturas e esculturas também feitos de mármore. Por outro lado, os altares e os retábulos portugueses e brasileiros, são feitos de madeira dourada, comumente o carvalho e o cedro, adornados com esculturas de santos douradas e policromadas, como se pode conferir nos retábulos propostos para estudo.

2.5 Patrimônio cristão e a Memória

Ao longo do tempo, desenvolveu-se de forma significativa o conceito de patrimônio e de memória. Segundo uma concepção antiga, falar em patrimônio, automaticamente, faz-se referência ao tema preservação, um universo muito limitado e muito bem selecionado de bens culturais, que trazem em si uma aura de memória. A memória, por sua vez, é vista como uma realidade inacessível e intocável pelo presente. No entanto, ao longo do tempo, desenvolveu-se de forma significativa a visão acerca do patrimônio e da memória. Ampliou-se, portanto, a noção dos bens culturais a serem preservados, bem como, uma vez preservados, estes não são vistos apenas em caráter preservacionista, mas, a partir de uma visão polissêmica, são vistos em função do seu valor inaugural, documental, simbólico e, sobretudo, memorialístico.

Leite (2009), referindo-se à especificidade da arte, afirma que todas as obras trazem, de alguma maneira, questões relacionadas a memórias sociais, religiosas e políticas de sua época. Os elementos simbólicos do cristianismo ora analisados são portadores da memória cristã, oriunda da experiência vivida pelos primeiros cristãos e pelos vestígios simbólicos por eles deixados nos lugares de cultos. Segundo o pensamento de Oliveira (2008, p. 141) “tais símbolos cristãos podem ser compreendidos como portadores de significados, dão suporte à memória coletiva e são fonte de história dos cristãos”. No decorrer dos séculos, devido o papel que tais lugares exercem na história do cristianismo, surge a necessidade de preservá-los em vista de perpetuar a memória neles presente. Desse modo, tais lugares podem ser compreendidos como lugares de memória.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. (...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p.12 - 13).

Com base no conceito apresentado por Nora (1993), constitui-se um fundamento cabal para a compreensão dos lugares de culto cristão como lugares de memória cristã. É claro que, com a possibilidade de se realizar certas analogias no presente, é preciso sempre levar em consideração que a existência de todos os elementos simbólicos criados pelos cristãos era mais importante que qualquer outra possibilidade de serem vistos ou preservadas posteriormente. Neste sentido, os cristãos da era paleocristã, ao adotarem símbolos e rabiscá-los nos lugares de culto, viam tais símbolos como um instrumento que lhes remetia ao sagrado, ainda que os homens contemporâneos os vejam como a fase embrionária da arte cristã ou lugar de memória cristã, segundo a ótica do pensamento de Pierre Nora (*ibidem*).

Segundo Pelegrini (2006), as noções de patrimônio cultural estão vinculadas as de lembrança e de memória, que são fundamentais no que diz respeito a ações patrimonialistas, uma vez que os bens culturais são preservados em função da relação que mantêm com as identidades culturais. Segundo Alberti (2004, p. 15) “o passado só permanece vivo através de trabalhos de síntese da memória, que nos dão a oportunidade de revivê-lo a partir do momento em que o indivíduo passa a compartilhar suas experiências, tornando com isso a memória viva”.

Frente ao exposto, justifica-se a importância do estudo e da extroversão do conhecimento adquirido a partir destes lugares de memória cristã, viabilizando, assim, a sua preservação. Por outro lado, torna-se mais evidente a necessidade que se impõe de um estudo da arte cristã, partindo-se da origem. Compreender o patrimônio cristão requer também uma compreensão a partir da memória cristã constituída ao longo dos séculos. Por outro lado, a memória não pode ser compreendida de forma fragmentada, mas a partir de um processo histórico.

2.6 A preservação da memória cristã

Ao longo da história, portanto, a partir das mais diversas culturas e, conseqüentemente, dos mais diversos modos do Homem se relacionar com o Sagrado, foram surgindo as mais ricas expressões de arte sacra. Segundo Costa (2011, p.7) “a arte sacra cristã integra uma categoria própria da produção artística, enquanto evidência material do Homem e da sua relação com o Sagrado caracterizada quer pela temática e simbologia, quer pela peculiar aplicação ritual”.

O cristianismo, por exemplo, o qual tem como característica primordial o anúncio do evangelho, no presente de cada geração e, ainda, a fidelidade à Tradição, serviu-se de diferentes modos de expressão cultural em vista da transmissão da mensagem cristã. Desse modo,

A Igreja, ao longo de sua história, ‘serviu-se das diferentes culturas para difundir e explicar a mensagem cristã’. Como consequência, a fé tende, por natureza, a expressar-se em formas artísticas e em testemunhos históricos que possuem uma intrínseca força evangelizadora e um valor cultural perante os quais a Igreja deve prestar máxima atenção. Por este motivo, [...] tem-se acumulado um abundante patrimônio de bens culturais, caracterizados por um valor particular, no âmbito da sua finalidade eclesial (IGREJA CATÓLICA – A Função do Museu eclesiástico 2001, p. 5.6).

Com isso, a Igreja sempre trouxe consigo um enorme empenho em relação a seu patrimônio. Pode-se perceber tal expressão por meio do mecenato de obras de arte sacra destinadas, principalmente, ao culto e à ornamentação dos lugares sagrados, bem como a sua tutela e conservação. Portanto, para tal conservação, a conciliação de medidas por parte da Igreja, em consonância com ações de instituições museais, seja pela salvaguarda *in loco*, seja pela própria musealização do bem cultural tem sido uma prática recorrente.

A grande questão no tocante a musealização do bem cultural, de um modo particular o bem cultural de cariz sacro, é a problemática da descontextualização. Entende-se, portanto, que o objeto seja erradicado de seu contexto, o qual certifica a sua identidade, para ser introduzido numa realidade museal, a qual poderá desmerecer a identidade original do objeto. Neste sentido, em vista de objetivar a musealização do patrimônio religioso, Roque (2011, p. 233) “propõe três situações nos quais estes podem ser globalmente enquadrados, cada um com lógicas, estratégias e a objetivos específicos: tesouros eclesiásticos, museus de arte sacra ou museus de arte com coleções de arte sacra e museus eclesiásticos”.

Segundo a autora, mediante uma visão histórica, a existência do tesouro da igreja antecede em muito a realidade museológica. Conforme foi explicitado, a fase basilical foi

responsável pela constituição dos primeiros tesouros eclesiásticos. Os museus de arte sacra estão associados ao surgimento das instituições museais no século XVIII e o confisco dos bens eclesiásticos devido à extinção das ordens religiosas, o que gera a formação de um acervo sacro, propício à preservação, a conservação e a fruição, sujeito à perda ou ao esquecimento. O museu eclesiástico caracteriza-se pela iniciativa da própria igreja como principal responsável pela conservação e comunicação do patrimônio sacro. Difere do museu de arte sacra na medida em que é confessional.

Deste modo, segundo a análise museológica apresentada por Roque (2011), a Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira poderá ser enquadrada segundo a tipologia de museu eclesiástico, uma vez que se encontra sob a tutela dos irmãos terceiros carmelitas, em vista da salvaguarda e divulgação do patrimônio. Pode-se atribuir-lhes a função atualmente discutida na museologia, que é a ideia de museus de sociedade e de território. Desse modo,

A apresentação do objeto litúrgico ou devocional como documento do culto é tardia no contexto da história da museologia de iniciativa civil, mas foi determinante ao longo da evolução dos tesouros eclesiásticos. Sem descurarem a antiga funcionalidade devocional, os tesouros eclesiásticos começaram, desde os finais do século XIX, a aplicar normas de conservação, segurança e exposição museográfica, que podem ser paralelamente definidas como museus de religião (ROQUE, 2011. p.13)

Portanto, existem controvérsias no tocante a ideia de inserção da obra de arte sacra no museu. Segundo Benjamin (2012, p.16), “a obra de arte pode ser recepcionada de maneiras muito distintas, que, grosso modo, oscilam entre dois polos: seu valor de culto e o seu valor de exposição”. Em relação aos objetos sacros que são criados especificamente para o culto, que, por sua vez, remetem a uma realidade sagrada, torna-se mais delicado pensar na exposição desses objetos.

A transferência de objetos sacros do seu espaço original para o museu depende do processo de dessacralização a que foram submetidos. Contudo, esse não é o caso do objeto proposto para estudo desta pesquisa, pois o conjunto retablistico que optou-se analisar encontra-se no seu ambiente original – no interior da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira – e, portanto, não se enquadra no aspecto da descontextualização ou dessacralização da arte. Pelo contrário, a arquitetura do templo e os elementos que compõem seu cenário litúrgico não só auxiliam, mas, sobretudo, convergem para a transmissão eficiente da mensagem que o conjunto de objetos artísticos expostos busca comunicar.

A Igreja, ao longo da história, consciente de seu rico patrimônio, tem demonstrado um enorme interesse no que tange a salvaguarda de seus bens culturais. Para Maria Isabel Roque

(2011), essa preocupação não é recente, mas data um longo percurso, plasmada em diversos atos pontifícios e conciliares.

Citem-se a título de exemplo, as constituições apostólicas de Martinho V, *Constitutio Apostolica Etsi in Cunctarum Orbis Provinciarum*, em 1425, e de Sixto IV, *Constitutio Apostolica Etsi in Cunctarum Civitatum*, em 1480, o édito do cardeal Bartolomeo Pacca, de 7 de Abril de 1820, diploma paradigmático para a subseqüente legislação no âmbito das belas-artes, ou a carta circular do cardeal Merry del Val, de 10 de dezembro de 1907, que instituiu os comissariados diocesanos para os monumentos custodiados pela Igreja, responsáveis pela valorização dos objetos de arte, pela guarda sobre a sua conservação e análise dos projetos de restauro e construção (ROQUE, 2011, p. 45-46).

Tal interesse de preservação dos bens faz parte, portanto, do caminhar da Igreja. O Código de Direito Canônico, promulgado em 1917, já evidenciava a urgência do inventário, da preservação dos bens da Igreja de valor histórico e artístico. Neste mesmo sentido, o Código de Direito Canônico de 1983 apresentava diversos cânones, fazendo referência aos bens culturais da Igreja. Ainda, o Concílio Ecumênico Vaticano II, especificamente no documento conciliar a *Sacro sanctum Concilium*, alertava: Além da Comissão de Liturgia Sacra, instituíam-se em cada Diocese, se possível, também Comissões de Música Sacra e de Arte Sacra (CIC, 1997, p. 259).

É válido salientar que o Concílio Ecumênico Vaticano II representou um significativo marco na história da Igreja, impulsionando profundas mudanças no seio da vivência eclesial (inclusive no que se refere ao modo de uso do espaço litúrgico). Isso acarretou uma forte ameaça aos bens integrados das igrejas por causa das intervenções indevidas realizadas. Devido à busca de adaptação das intervenções favorecia que fosse desfigurado o conjunto. Com isso, posteriormente, não se podia fazer uma leitura adequada do espaço, uma vez que este foi idealizado a partir de um plano iconográfico.

Deste modo, tendo como objetivo presidir a tutela do patrimônio histórico e artístico de toda a Igreja, a *Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja* vem corroborando, atualmente, para que a Igreja alcance tal fim. Duas cartas circulares são um forte exemplo disso: a *Necessidade e Urgência da Inventariação e Catalogação do Patrimônio Cultural da Igreja*, de 8 de dezembro de 1999, e *A Função Pastoral dos Museus Eclesiástico*, de 15 de agosto de 2001. Centradas sob o mesmo propósito, a primeira acentua o aspecto da documentação dos bens culturais da Igreja, enquanto a segunda está mais voltada para o papel dos museus eclesiásticos no contexto e na vida social e eclesial.

Na verdade, no decorrer da história, o Magistério da Igreja já trouxe à tona essa questão por meio de muitos outros documentos. No entanto, não cabe aqui enumerá-los, pois, além de tornar-se exaustivo, não é pretensão deste trabalho. O que desejamos é pontuar a grandiosa missão da Igreja na salvaguarda de seus bens sacros.

De fato, enquanto expressão da memória histórica, os bens culturais permitem redescobrir o caminho da fé através das obras de diversas gerações. Pelo seu valor artístico, manifestam a capacidade criativa dos artistas, artesãos e mestres locais que souberam exprimir nas coisas simples o próprio sentido religioso e a devoção da comunidade cristã. Pelo seu conteúdo cultural, transmitem à sociedade atual a história individual e comunitária da sabedoria humana e cristã, no âmbito de um território concreto e de um determinado período histórico. Pelo seu significado litúrgico, estão dirigidos especialmente para o culto divino. Pelo seu destino universal, permitem que cada um possa usufruir os mesmos, sem se tornar um seu proprietário exclusivo (IGREJA CATÓLICA – A Função do Museu eclesialístico, 2001, p.9).

Como afirma a estudiosa Roque (2011), o patrimônio sacro é gerado num contexto litúrgico ou salvífico, existindo, portanto, uma dimensão artística, histórica e cultural que importa preservar, sem prejuízo do seu referencial religioso. Por isso, embora com ritmos diferentes, as diversas entidades, que custodiam esses bens, têm promovido ações para a sua salvaguarda e valorização, cada uma a seu jeito, isoladamente ou em parceria, e mediante os recursos de que dispõem ou conseguem granjear.

3 CAPÍTULO II - A IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA: PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

3.1 Histórico

Para conhecer e aprofundar a história da cidade de Cachoeira, faz-se necessário rememorar alguns marcos basilares da história do Brasil. Tais informações servirão de subsídios para a compreensão da formação da aldeia que deu origem a esta cidade, o seu desenvolvimento social, econômico e religioso, bem como o interesse dos religiosos carmelitas de desenvolver um trabalho de evangelização e de se instalar naquele local.

Inicialmente, é válido evidenciar a chegada dos colonizadores portugueses às terras brasileiras e a iniciativa da Coroa Portuguesa, motivada por questões políticas, de colonizar as novas terras. Neste sentido, na primeira metade do século XVI, foi implantado no Brasil, pela Coroa Portuguesa, o sistema de capitanias hereditárias, sendo dividido em quinze lotes, visando a um conhecimento mais abrangente e exploração das terras.

Aconteceu, porém, segundo a visão da Coroa, que, mesmo com as divisões de terras propostas pelo sistema de capitanias, o Brasil ainda era uma terra excessivamente extensa territorialmente, pouco colonizada, explorada, principalmente, pouco produtiva. Daí surge um novo artifício, no intuito de atingir tal fim, o qual recebeu o nome de sesmarias. Segundo Fausto Boris (1996), a atribuição de doar sesmarias é importante, pois deu origem à formação de vastos latifúndios. Desse modo, com o sistema adotado, os donatários recebiam

[...] uma doação da Coroa, pela qual se tornavam possuidores, mas não proprietários da terra. Isso significava, entre outras coisas, que não podiam vender ou dividir a capitania, cabendo ao rei o direito de modificá-la ou mesmo extingui-la. A posse dava aos donatários extensos poderes tanto na esfera econômica (arrecadação de tributos) como na esfera administrativa. A instalação de engenhos de açúcar e de moinhos de água e o uso de depósitos de sal dependiam do pagamento de direitos; parte dos tributos devidos à Coroa pela exploração de pau-brasil, de metais preciosos e de derivados da pesca cabiam também aos capitães-donatários. Do ponto de vista administrativo, eles tinham o monopólio da justiça, autorização para fundar vilas, doar sesmarias, alistar colonos para fins militares e formar milícias sob seu comando. (BORIS, 1996, p. 24).

Depois da primeira divisão das terras em sesmarias no século XVI, a Capitania da Bahia, de modo particular Salvador e a Região do Recôncavo Baiano, constituíram-se como uma das áreas mais povoadas e economicamente ativas. A Região do Recôncavo Baiano foi uma região demasiadamente próspera para a plantação e o cultivo da cana de açúcar e o fumo.

Na segunda metade do século XVI, o Governo Geral Duarte da Costa fez a doação de uma sesmaria ao seu filho, D. Álvaro da Costa. Destas divisões de terras, Antônio Adorno foi beneficiado com um lote, onde fora instalado o primeiro engenho, que daria origem à cidade da Cachoeira. Portanto, a aldeia que, inicialmente, recebeu o nome de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu, região habitada por índios maracás, desenvolveu-se de modo significativo a partir da primeira metade do século XVII, a nível econômico, social e religioso. Desse modo,

Assim, de um simples agrupamento de malocas indígenas, em 1606, vemo-la convertida em freguesia em 1674. E não passou muito tempo sem que a aldeota, situada estrategicamente no ponto final das águas navegáveis do rio Paraguaçu, que lhe deu o nome, estivesse a exigir sua elevação à categoria de vila. Merecidamente o alcançou em 1698. Esses acontecimentos, marcos das etapas por que atravessou a vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu, talvez não sejam suficientes para dar idéia clara do estado de desenvolvimento em que se encontrava em fins do século XVII. (CALDERON, 1976, p. 9).

Assim, diante do promissor desenvolvimento da aldeia, logo despertou o interesse por parte dos religiosos carmelitas, já residentes na Bahia desde 1586, de se instalarem na aldeia, fato que foi concretizado mesmo antes da aldeia ser erigida em vila. Desse modo, com a presença e o trabalho dos frades carmelitas, que colaboraram muito para fundamentar a fé do povo cachoeirano, em 1691, três anos depois da chegada dos frades, foi criada a Venerável Ordem Terceira do Carmo⁸.

Criada a irmandade, os irmãos terceiros careciam de um espaço físico destinado à oficialização dos atos religiosos. João Rodrigues Adorno, do mesmo modo que acolheu os carmelitas, apoiou a ideia da implantação da ordem dos terceiros. Assim, em 1700, fez a doação do terreno para a construção da sede da irmandade, sendo que somente em 1702 foi passada a escritura definitiva. Tornou-se irmão terceiro, fez parte da mesa e assumiu, posteriormente, o cargo de prior.

Em suma, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), em seu inventário dos monumentos e sítios do Recôncavo, apresenta uma cronologia histórica de sua arquitetura:

⁸ “Cânone 702 - §1º - Terceiros Seculares são aqueles que, vivendo no século, debaixo da direção de alguma ordem, e conforme o espírito da mesma, se esforçam por adquirir a perfeição cristã de uma maneira acomodada à vista do século, sejam as rezas para elas aprovadas pela Sé Apostólica. §2º - “Se a Ordem Terceira Secular se divide em várias associações, cada uma destas, legitimamente, constituída, se chama Irmandade Terceira”. Cf. IGREJA CATÓLICA, *Código de Direito Canônico*. São Paulo: Loyola, 1983.

- 1691 - Três anos depois da chegada dos frades, é criada a Venerável O. Terceira do Carmo. Casa e terreno para construção da sua sede são doados, em 1700, pelo Gel. João Rodrigues Adorno e esposa, sendo a escritura definitiva passada em 1702. Foi escolhido como primeiro prior Antônio Cardoso Pereira e subprior, João Rodrigues Adorno;
- 1724 - Ano gravado na portada da capela deve assinalar a conclusão da mesma;
- 1730/40 - Período provável da talha do altar-mor e arco cruzeiro, a mais antiga existente no edifício;
- 1745/50 - São desta época e de fabricação lisboeta os azulejos da nave e capela-mor, segundo Santos Simões;
- 1760 - Época dos altares da nave e púlpitos;
- 1768/69 - É construído neste período, o cemitério com carneiras nas paredes e abóbada como teto;
- 1778 - Provável término da "loggia" e claustro;
- 1810 - Data no portão do adro assinala o fechamento do mesmo por um muro alto que ainda existia em 1866. Por prejudicar a visão do monumento foi, depois, rebaixado e completado por grade de ferro;
- 1938/39 - A Superintendência do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional (SPHAN) realiza obras de emergência no convento e Ordem Terceira do Carmo;
- 1954/56 - Obras, que consistiram na recuperação do telhado e restauração da talha, foram executadas pela SPHAN.

3.2 Descrição espacial do conjunto arquitetônico

A cidade de Cachoeira é detentora de um rico patrimônio edificado, legado pelos antepassados. Para tanto, a religião exerceu um papel fundamental, em especial os religiosos carmelitas. O conjunto arquitetônico dos carmelitas em Cachoeira, conhecido como Conjunto do Carmo, tem particular relevância. Segundo Calderón (1976, p. 17), “o conjunto arquitetônico, composto pelo Convento, pela Ordem Primeira e pela Ordem Terceira do Carmo, de estilos e épocas diferentes, inestimável como monumento artístico, está intimamente ligado ao desenvolvimento histórico da cidade de Cachoeira”.

FIGURA 6: Mapa de localização do Igreja



Flexor (2007, p. 13)

Como padrão típico da arquitetura do Período Colonial, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo traz como mais evidente característica a simplicidade. Segue, ainda, as características próprias da Primeira Fase⁹ da arquitetura religiosa do século XVIII. Apresenta, portanto, frontispício simples de linhas retangulares, com traços leves e simples (Fig. 6). Toda a ênfase ornamental é concentrada no interior do templo. O alto da empena funciona à maneira de frontão, encimado por uma cruz. Não há torres, nem campanário.

⁹ Segundo o processo de evolução da arquitetura religiosa do século XVIII, as principais igrejas poder ser genericamente classificadas, segundo o esquema de divisão em fases: Primeira Fase - até aproximadamente 1740; Segunda Fase - de 1740 a 1760; Terceira Fase - de 1760 a 1770; e a Quarta Fase - do fim do século XVIII ao início do século XIX (LEITE, 2009, p. 33-38).

Figura 7 – Frontispício da Capela da Ordem Terceira do Carmo



Fonte: Jomar Lima (2013)

O estudioso Calderón (1976), ao referir-se à fachada desta capela, evidencia que a sua composição se dá em três partes, as quais, segundo a sua visão, são de épocas e estilos diferentes: a capela, a sacristia-consistório e as carneiras. O autor chama atenção que, apesar dessas diferenças, nada quebra a harmonia das severas linhas do edifício, onde o vazado das arcadas dá uma plácida sensação de leveza, equilibrando admiravelmente a singela e densa fachada da capela. Do ponto de vista arquitetônico, não existe divisões entre as plantas. O que delimita os espaços arquitetônicos da capela, em relação à sacristia-consistório e as carneiras, são duas colunas dóricas dos cunhais. Além disso, a estrutura arquitetônica da fachada principal da referida capela se encontra em nível mais elevado, fazendo com que esta sobressaia perante as demais.

A porta, ricamente emoldurada, possui apenas um portal de tipo fora do comum com a sua forma complicada em duas ordens de pilastras, sustentando um frontão no estilo de voluta partida, a qual dá acesso à nave, bem como duas janelas na altura do coro, com função de iluminação e ventilação do mesmo. Encimando o frontão da porta, há um escudo com o brasão da Ordem em estuque. No centro do frontão, há uma disposição numérica de forma circular, a qual indica provavelmente a data de conclusão das obras da fachada. Surgem divergências em relação a tal disposição numérica, pois se podem fazer duas leituras, a depender do lugar em que se faça a leitura: 1724 ou 1742.

Calderón (1976) considerou a leitura dos algarismos como o ano de 1724, levando em consideração a data da escritura de doação do terreno (1702) e à vista do arcaizante estilo da

fachada, bem como as datas atribuídas a decoração interior do templo. A interpretação feita por Bazin (1956) corrobora com o pensamento de Calderón, atribuindo-se o fato da obra ter sido concluída no início do século XVIII, devido à presença decorativa de frontão com volutas no portal de entrada do templo, alegando ser este um elemento característico desse período. Segundo a visão de Ott(1998),bem como Simões (1965, p. 60), a data é 1742, ao passo que Ott refere-se a uma modificação da fachada, enquanto Simões refere-se a uma fase da obra. Nesta pesquisa, mesmo a caráter especulativo, sem a garantia de comprovações documentais, optou-se pela disposição numérica circular, resultando no ano de 1742. Esta data está mais próxima do período provável dos retábulos da capela-mor e do arco cruzeiro, segundo a visão de Flexor (2007) quando argumenta que “as talhas do altar-mor e arco-cruzeiro são as mais antigas do edifício, concebidas, provavelmente, entre a década de 30 e 40 do setecentos, e a talha que reveste a nave, com primoroso jogo cromático, data, provavelmente, da década de cinquenta”.

Por fim, coroando a composição, apresenta um frontão triangular, trazendo no tímpano um óculo centralizado. Toda a simplicidade dessas fachadas torna-se completamente irrelevante, ao vislumbrar a beleza estética expressa na arte sacra presente em seu interior.

3.3 Descrição espacial do repertório ornamental

Comumente, as decorações internas dos templos brasileiros construídos no período colonial são constituídas de um vastíssimo acervo sacro, composto de talhas douradas e policromadas, as quais resultam na profusa cena barroca, com representações iconográficas próprias desse período artístico, plenas de significados simbólicos, que ultrapassam aspectos meramente decorativos. Tais argumentos podem ser constatados no interior da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (Fig. 7). Trata-se de inestimável conjunto de talha dourada e policromada, silhares de azulejo, ornamentos de esculturas, além de um vasto repertório pictórico e escultórico.

Figura 8 – Interior da Capela da Ordem Terceira do Carmo



Fotógrafo: Jomar Lima (2015)

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo possui todas as dependências necessárias para as suas atividades litúrgicas, dentre outras atividades desempenhadas pelos terceiros carmelitas: capela-mor, nave, sacristia-consistório, claustro, além de jazigo destinado ao sepultamento dos religiosos e sala de milagres, formando, assim, um conjunto harmonioso, completo em sua decoração e função. A ornamentação do interior desse templo segue a orientação adotada pelas construções religiosas do Setecentos, na qual se encontram a combinação da talha dourada e policromada dos retábulos, a arte pictórica empregada na ornamentação dos tetos e imagens escultóricas.

O altar da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo constitui-se um excelente exemplar de retábulo joanino¹⁰, sob influência romana, apresenta quatro pilastras misuladas sustentadas por anjos em forma de atlantes meninos em meio a volutas, sobre as quais se erguem colunas salomônicas de cor azul. As colunas são ornamentadas com decorações fito e zoomórficas, ou seja, folhas acânticas e aves próprias da iconografia barroca. As mísulas ladeiam o painel central, onde fica o sacrário.

Encimando o sacrário, há um nicho que alberga a imagem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, patrona da Ordem, ladeada por dois santos que ficam entre as colunas, não identificados. Centralizando este exuberante conjunto de talha, no alto do trono, há uma imagem do Cristo crucificado. Coroam este retábulo dois arcos concêntricos, sobre mísulas

¹⁰ O estilo joanino é uma denominação dada em homenagem a D. João V, rei de Portugal, grande mecena, que se destacou pelas doações e investimentos em obras religiosas, demonstrando verdadeira admiração pela arte italiana e francesa (LEITE, 2009, p.40).

descentradas, que descansam em cima do cornijamento das colunas. Sentados nas mísulas do primeiro arco, atlantes sustentam a cúpula concheada com sanefa de bicões, que suportam as mísulas do primeiro arco, e, sobre estas, coroando esse magnífico altar-mor, o grande dossel piriforme, sustentado por dois anjos (CALDERON, 1976). Ao centro do dossel, pende uma ave em forma de pomba.

De acordo com Calderón (1976), “a exuberância da talha dourada da capela-mor dá continuidade à forma abobadada do forro, em madeira, criando desenhos circulares, entrelaçados geometricamente, que se espalham por toda a abóbada, chamada de berço, trazendo elementos de estilo rococó, misturados ao neoclássico”. O estilo rococó é também percebido nas paredes da capela-mor e nos ornamentos que decoravam os vãos das tribunas. Um largo friso de talha foi colocado sobre elas. Essas tribunas são alternadas por seis quadros emoldurados, assim identificados, a partir do altar-mor: do lado da Epístola, São Zacarias, São Porto e Santa Pelágia e, do lado do Evangelho, São Osias, São Jacinto e Santa Maria Egipcíaca.

Passando da capela-mor à nave, encontra-se o arco-cruzeiro, percebe-se que eles seguem o mesmo estilo altar-mor. As colunas salomônicas apresentam capitéis coríntios e elementos fitomórficos e zoomórficos. Os retábulos abrigam nichos que albergam imagens alusivas ao mistério da Paixão de Cristo: Nossa Senhora das Dores e Senhor dos Passos. Sobre esses altares, elementos decorativos em forma de mísulas recobrem os vãos de parede. Descansam sobre eles pequenos querubins e falsos nichos com cortinados. No altar do Senhor dos Passos, há um pelicano alimentando seus filhotes, e, no altar de Nossa Senhora das Dores, uma fênix sob dossel com sanefas de bicão.

A nave, de proporções reduzidas, abriga quatro retábulos no mesmo estilo. Segundo estudiosos, todos são datados da segunda metade do século XVIII. Os altares localizados no lado Epístola, a começar do arco-cruzeiro, são consagrados a Santa Isabel e Santo Esperidião. Do mesmo modo, os localizados no lado Evangelho são dedicados a São Luis de França e Santa Joana. Encimando os retábulos, na mesma altura do coro, encontram-se seis tribunas; três de cada lado do templo. Alternando as tribunas, na mesma disposição, notam-se seis quadros emoldurados com as seguintes representações iconográficas: no lado Epístola, a começar pelo transepto, São Franco, Santa Isabel e Santo Esperidião; no lado Evangelho, São Eduardo da Inglaterra, Santa Joana e São Luís Rei da França. O forro da nave apresenta painéis ricamente emoldurados em caixotões, com representações iconográficas de cenas da história do Carmelo. Quanto ao forro da nave, constata-se que:

A cobertura [...] é do tipo forro abaulado, cujo tratamento ornamental complementa-se com os demais elementos arquitetônicos e artísticos. Atribui-se sua execução ao mestre pintor José Teófilo de Jesus, mas não há prova documental dessa autoria. O artista teria feito as pinturas do teto em algum momento entre 1802 e 1847. São onze quadros, distribuídos em toda extensão da nave, desde o arco cruzeiro até o coro, com temática concentrada em fatos narrativos da história carmelita. Para exemplificar, toma-se o painel que fica sobre o coro. Retrata Santa Tereza de Ávila em pé, junto a uma mesa. Num livro aberto sobre essa mesa, se contempla Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus, envoltos em nuvens e cabecinhas de querubins. (FLEXOR, 2007, p. 75).

À direita do arco-cruzeiro, existe uma porta que dá acesso à capela do cemitério. As ordens religiosas tinham como incumbência, o que era regido em estatuto próprio, fomentar a devoção ao santo protetor da mesma, bem como sepultar dignamente os irmãos. Deste modo:

O tempo demonstrou a necessidade de ampliação desse local, o que levou os irmãos a mandar fechar a grande arcada da fachada principal, acrescentando nesse espaço mais seis carneiras. Entretanto, o detalhe que sobressai e causa um impacto nesse ambiente são as tampas de suas coberturas. Consideradas a mais rica coleção de pintura funerária do estado da Bahia – recentemente restauradas³ –, todas são fechadas por um tampo de madeira com pintura policromada, próxima ao estilo rococó. A temática central são alegorias que buscam transmitir um sentido funerário, entre curvas e contracurvas e outros detalhes rococó. Os modelos dos desenhos, num primeiro momento, parecem repetitivos, mas depois de bem observados, notam-se elementos que lhes dão certa individualidade, embora não sejam identificados nominalmente (FLEXOR, 2007, p.79).

Segundo a mesma autora, nesse espaço, encontra-se um pequeno altar com retábulo, dedicado à Nossa Senhora do Carmo, o qual segue a linha estética dos retábulos da nave, mas em estuque. A execução da obra é atribuída ao mesmo artista que concebeu a fachada da Ordem Primeira, é provavelmente de 1773.

A sacristia-consistório tem acesso tanto pelo claustro como pela própria igreja. No interior desse recinto, dois elementos chamam bastante atenção: um grande arcaz de jacarandá e um armário grande (Fig. 6), usado para abrigar as imagens do Ciclo da Paixão.

O móvel que preenche esse salão é um grande arcaz de jacarandá, de estilo barroco, com dezoito gavetas, que eram guarnecidas lateralmente com puxadores trabalhados. Embutido no centro há um altar com frontal rococó. Esse móvel chama atenção pelos adornos de suas extremidades. São figuras de indígenas com seus cocares de plumagem colorida. Em outra parede pode-se apreciar também um grande armário, usado outrora para guardar as imagens do ciclo da Paixão. Ali estavam acondicionados o Senhor do Horto, o Senhor da Coluna, o Senhor da Pedra Fria, o Ecce Homo, Maria Madalena e São João Evangelista. Pela presença de pintura imitando tartaruga, e de

singelas flores pintadas nas partes externas e internas das portas, esse móvel foi visto por Germain Bazin (apud CALDERÓN, 1976, p. 60) como de forte influência oriental. No corpo menor do armário, as pinturas diferem dos outros campos e só aparecem externamente (FLEXOR, 2007, p. 77).

Figura 9 – Armário da sacristia



Fonte: Jomar Lima (2015)

O forro faz alusão à santa padroeira da ordem. Apresenta no centro um medalhão de tendência neoclássica, com a representação imagem de Nossa Senhora do Carmo salvando as almas do Purgatório.

No pavimento superior a sacristia-consistório, fica localizado um recinto destinado ao acondicionamento dos ex-votos e outro ficava a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos. O acesso a este espaço se dá por uma escada a direita do corredor de acesso ao claustro. Segundo uma tradição popular local, as pessoas que subirem as escadas rezando a oração do Pai-Nosso, obtém abundantes graças. Reza a lenda que o percurso equivale ao tempo de se rezar a oração pausadamente, de modo que, ao chegar ao último degrau, conclui-se a oração com o “amém”.

Segundo informações dos irmãos, visando questões de acessibilidade, atualmente a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos foi relocada para a sacristia-consistório. O pavimento superior encontra-se, ainda, um armário com portas ornamentadas com pinturas fito e zoomórficas em estilo chinoiserie.

Logo abaixo, fica localizado o claustro. Segundo Calderón (1976, p. 41) a arquitetura de tal espaço possui arcos rebaixados, colunas octogonais e paredes luminosamente brancas, o que propicia ao ambiente singular plasticidade e recolhimento.

Alguns estudiosos da história da arte, a exemplo de Bazin, Calderón e Ott, a beleza da capela dos terceiros carmelitas de Cachoeira pode ser perfeitamente comparada com a igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, Bahia. Germain Bazin, ao referir-se à capela de Cachoeira, mencionou ser o mais belo conjunto de talha existente no Estado da Bahia (BAZIN, 1956, p. 302), só superado pela talha da Igreja de São Francisco, em Salvador, que, provavelmente, serviu de modelo aos Terceiros carmelitas cachoeiranos.

3.4 O MÉTODO EPISTEMOLÓGICO E ANÁLISE ICONOGRÁFICA DOS RETÁBULOS

3.4.1 O método epistemológico de Erwin Panofsky

Depois deste longo, mas necessário preâmbulo, este estudo focará a sua atenção na leitura iconográfica dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia. Na verdade, existem muitos elementos no interior deste templo que merecem um estudo bem detalhado, pois, como é próprio do estilo barroco, são muitas informações imagéticas concentradas num mesmo espaço. No entanto, esta pesquisa focará a sua atenção nos elementos dos retábulos da capela-mor e do arco-cruzeiro deste templo.

Neste propósito, para a efetivação da análise proposta dos retábulos, será aplicado o método epistemológico do crítico e historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968), o qual é considerado um dos principais expoentes do estudo da iconografia. Tal método foi criado pelo alemão Aby Warburg (1866-1929) e, posteriormente, aperfeiçoado pelo seu discípulo Panofsky. O método iconográfico (ou iconológico) tem como principal preocupação a problematização constante da relação sujeito-objeto e busca alargar a compreensão da formação do símbolo como componente dessa relação.

Antes de apresentar como Panofsky estrutura este método, torna-se necessário informar o sentido comum do termo iconografia a partir de uma compreensão etimológica para, em seguida, evidenciar o modo como o próprio Panofsky compreende tal termo. A palavra iconografia designa um conjunto de imagens registradas, ou seja, a representação de um tema específico por meio de imagens. De etimologia grega, deriva da palavra *eikos*, que significa imagem. Daí *eikonographia*, que se transformou em *iconographiano* latim, e no português, iconografia (Paiva, 2002). Na perspectiva de Panofsky (1991, p.50), “a iconografia é compreendida como um ramo da História da Arte que se ocupa da tarefa de estudar o significado da obra de arte”. Em *O Significado nas Artes Visuais*, Panofsky apresenta uma

distinção entre iconografia e iconologia. O estudioso supracitado definiu iconografia como o estudo do tema ou assunto, e iconologia como o estudo do significado simbólico da obra para uma determinada sociedade. Portanto, o método iconográfico de Panofsky é uma investigação histórica, pois reconstrói o desenvolvimento ou o percurso das tradições da imagem. Assim sendo, o grande mérito do método panofskyano consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e, por isso, é possível compreender a história da arte como história das imagens (ARGAN, 1992). Na visão de Peter Burke (2004, p.44), “a iconografia enfatiza o conteúdo intelectual da imagem, sua filosofia, ou teologia implícita, pois imagens podem ser lidas e não somente observadas”.

Neste sentido, o método iconográfico proposto por Panofsky representa um forte aliado no que se refere ao processo de decodificação do significado de uma obra de arte. Para aquele que se dispõe a tal tarefa, é imprescindível o conhecimento histórico, pois só este, através de instrumentos epistêmicos adequados, permite uma leitura adequada da imagem analisada.

A imagem como texto visual é reveladora de cultura, por isso a necessidade de aprender a observar e interpretar culturas visuais, como afirma Panofsky. Para ele, os estudiosos devem exercitar os três níveis de interpretação de imagens: seu significado natural (objetos), seu significado convencional (o que quer representar) e seu significado intrínseco (as entrelinhas de seu significado social ou individual). Deste modo, o método iconográfico ou iconológico, segundo Panofsky, é constituído por três níveis de profundidade (Panofsky, 1991). O primeiro deles é denominado tema primário ou natural (descrição *pré-iconográfica*) e consiste na identificação das formas básicas de uma determinada expressão artística, cuja base é a experiência prática de cada indivíduo. Este deriva daquilo que é imediatamente percebido pelo olhar: cores, linhas e volumes; materiais identificados com as formas animadas ou inanimadas, elementos constitutivos - madeira, pedra, bronze - e modos de expressão - alegria, tristeza, sofrimento (Moreira, 2011)

O segundo nível, isto é, o secundário ou convencional (descrição iconográfica) é exatamente o estudo do tema da imagem: ligação de motivos artísticos e suas combinações com assuntos ou conceitos que podem ser reconhecidos como portadores de significados, como as alegorias. Pressupõe, portanto, familiaridade com temas ou conceitos específicos. Segundo Panofsky, a pesquisa iconográfica constitui uma etapa intermediária da análise iconológica que só se efetivará no terceiro nível do método.

O terceiro nível busca o significado intrínseco ou conteúdo simbólico da imagem (descrição *iconológica*). Consiste na apreensão de princípios subjacentes que revelam a

atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica (Panofsky, idem. p. 52). Requer, portanto, mais do que familiaridade com determinados temas e conceitos. Conforme pensa Panofsky, exige do estudioso um conhecimento histórico-social e artístico, pois este agirá como um clínico nos seus diagnósticos (Panofsky, id. p. 62).

Segundo a ótica de Panofsky (idem, p. 52), os objetos artísticos são documentos históricos e, como tais, tornam-se passíveis de análise. Neste sentido, o método iconográfico proposto pelo autor se refere ao processo de decodificação do significado simbólico da arte. Salientamos que sendo este um dos objetivos de nosso estudo monográfico, aplicaremos o método panofskyano no terceiro capítulo, quando analisaremos as representações imagéticas presentes nos retábulos do arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia.

3.4.2 As fontes para o estudo da iconografia cristã

A iconografia cristã, conforme o próprio nome já evidencia, faz alusão a Cristo, Mesmo quando a imagem analisada se refere a invocações santorais, por exemplo, Cristo continua sendo o centro, pois Ele é glorificado na vida de seus seguidores. Assim sendo, a iconografia cristã – centrada na figura de Cristo – tem como fonte todos os documentos concernentes à mensagem do mistério da salvação cristã (textos bíblicos, litúrgicos, teológicos e apócrifos, regras doutrinárias, compêndios hagiográficos, dentre outros).

A respeito deste assunto, Burke (2004) lembra que sem um conhecimento prévio das convenções da iconografia ou da hagiografia dos santos, não seria possível distinguir a mulher que leva seus olhos numa bandeja (Santa Luzia) da mulher que leva seus seios numa bandeja (Santa Águeda). Sendo assim.

A iconografia era importante na época porque imagens eram uma forma de ‘doutrinação’ no sentido original do termo, a comunicação de doutrinas religiosas. As observações do Papa Gregório, o Grande, sobre o assunto (c. 540-604) foram repetidamente citadas ao longo dos séculos: ‘Pinturas são colocadas nas igrejas para que os que não lêem livros possam ler olhando as paredes’ (parietibus videndolegant quae legere in codicibus non valent) (BURKE, 2004, p. 59).

Tal afirmação poderá parecer contraditória, uma vez que tais imagens eram demasiadamente complexas para ser compreendidas por pessoas comuns. No entanto, deve-se considerar que estas imagens eram ricamente exploradas, tanto em sua iconografia quanto a doutrina cristã que ela elucidava, pelos clérigos, de modo que a imagem funcionava como

ilustração reforço da mensagem comunicada. Portanto, fica evidente, mesmo naquela época, a necessidade de um interlocutor que pudesse clarificar as doutrinas presentes nas diversas iconografias cristãs que ornavam as igrejas. Isso só reforça a proposta desta pesquisa, quando propõe o trabalho de extroversão da doutrina presente nos retábulos propostos para estudo.

Segundo a concepção da época, a construção das igrejas estava associada a construção prévia dos programas iconográficos, os quais eram influenciados por cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística, relacionados à história da vida dos santos, bem como questões próprias relacionadas à história das ordens religiosas. Havia, portanto, a codificação do conteúdo de uma mensagem cristã, resultando na combinação de um repertório ornamental e escultórica, plena de significados simbólicos, os quais ultrapassam aspectos meramente decorativos. Deste modo, o estudo de tais elementos requer recorrer às mesmas fontes utilizadas no processo de elaboração do programa iconográfico.

Segundo o enfoque proposto nesta pesquisa, a iconografia cristã aqui é vista a partir da interrelação entre a arte (técnica), a doutrina teológica (conteúdo) e o objeto iconográfico (forma). Transcende, portanto, a ideia simplista da obra de arte como representação da beleza, posto que no cristianismo os objetos artísticos sejam criados com o intuito de permitir, ou promover, a passagem do visível ao invisível. Assim, a iconografia cristã transmite por meio da imagem a mensagem cristã que as Sagradas Escrituras transmitem pela palavra. Imagem e palavra iluminam-se mutuamente. A iconografia cristã revela, portanto, uma profissão de fé que concorda com a pregação da história evangélica que crê, de verdade e não na aparência, que o Verbo de Deus se fez homem (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA – CIC, 1999, nº 1160). É exatamente por este itinerário que se impetra o desenvolvimento desta pesquisa, cujo objetivo principal é entender a mensagem comunicada pelos retábulos da capela-mor e contíguos ao arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia.

No caso específico do templo escolhido para o desenvolvimento desta pesquisa, percebe-se um discurso centrado no mistério Paixão de Cristo. Portanto, poderá ter como chave de leitura iconográfico-iconológica a devoção à Paixão de Cristo e às Dores de Maria praticada pelos carmelitas desde o período colonial, cenas das Sagradas Escrituras que fundamentam o relato da Paixão e questões relacionadas à Ordem dos Carmelitas.

Desse modo, nesta pesquisa, optou-se como fontes para consulta para a execução da análise iconográfica dos retábulos, basicamente, os textos bíblicos, da literatura cristã, sobretudo, a literatura mística da Ordem dos Carmelitas, bem como aspectos hagiográficos e devocionais e as influências próprias do período barroco. A primeira fonte documental citada ofereceu dados para a leitura das imagens do Senhor Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos e

de Nossa Senhora das Dores; enquanto a segunda mostrou como ao longo da história a Igreja se apropriou de elementos simbólicos de outras culturas (o pelicano, a fênix e a pomba, no caso específico desse estudo) ressignificando-os e compreendendo-os numa perspectiva cristã; e o terceiro aspecto possibilitou a compreensão da mística como grande inspiradora da composição ornamental do templo. Estes aportes viabilizaram a compreensão da origem temática dos elementos, bem como a mensagem que cada elemento intenta transmitir em particular. Por meio dessa identificação torna-se possível a compreensão do discurso como um todo e o processo pelo qual se chegou à configuração formal presente no recinto do templo dos terceiros carmelitas de Cachoeira.

3.4.3 ANÁLISE ICONOGRÁFICA DO CONJUNTO ORNAMENTAL

A profusão decorativa do templo barroco provoca um impacto visual que impossibilita captar, num primeiro olhar, os temas e aspectos simbólicos contidos em suas variadas imagens. É necessário, portanto, um olhar minucioso que se detenha nos detalhes, nas representações simbólicas, nos signos e sinais, que, para além da função ornamental tem a missão de conferir dramaticidade a mensagem católica.

Conforme foi estudado no primeiro capítulo desta pesquisa, a prática da ilustração simbólica dentro dos templos católicos é uma tradição que remonta o período paleocristão. Desde os primórdios da arte cristã, quando surgem os primeiros símbolos, a presença de elementos decorativos nos lugares de culto ou templos a estes relacionados é uma constante.

O período barroco se caracteriza exatamente pela utilização de grande variedade temática, compondo cenários ilusórios e ornamentais onde o fiel pode assistir a história sagrada e, em especial, á do seu santo protetor. Como parte desse teatro monumental, aparecem as ilustrações dos textos religiosos tanto na pintura quanto nos baixo-relevos ou mesmo na estatuária de maior porte (Ávila, 2013, p. 492).

No caso específico da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, dentre a pujança da talha barroca que compõe o altar-mor, alguns elementos merecem atenção especial, os quais contém a chave de leitura para a compreensão do discurso iconográfico que neles se apresentam. Toda a ornamentação do templo traz em si um discurso relacionado ao mistério da paixão de Jesus, compreendido numa perspectiva eucarística. No período colonial, o tema da paixão de Jesus torna-se muito mais enfatizado e valorizado que a própria

ressurreição. Tal concepção é reforçada pelo Barroco, no qual o trágico, a dor e o sofrimento fazem parte da composição do cenário religioso da época. Torna-se válido evidenciar que a Ordem Terceira do Carmo em Cachoeira preserva esta tradição até o tempo presente. De um modo particular, na semana santa, os irmãos terceiros percorrem as ruas da cidade de Cachoeira com procissões, que recordam o mistério doloroso de Jesus.

O templo da Ordem Terceira do Carmo em Cachoeira abriga um inestimável conjunto de retábulos, classificados por estudiosos, a exemplo de Valentin Calderón e Maria Helena Ochi Flexor, como joaninos. O retábulo-mor possui quatro colunas salomônicas, sustentadas por atlantes, encimadas por capitéis compósitos, devidamente decorados com elementos fitomórficos (girassóis, rosas e folhas acânticas) e zoomórficas (pelicanos). O trono principal é albergado pela imagem de Nossa Senhora do Carmo (padroeira da Ordem dos Carmelitas), ladeada por duas imagens de santos carmelitas, em menores proporções, provavelmente, segundo alguns atributos, Santo Elías (à direita) e São João da Cruz (à esquerda).¹¹ Ao centro deste conjunto retabular, encontra-se a imagem dramática de Jesus Crucificado, de tamanho quase natural, com reluzente resplendor dourado, conforme corrobora Flexor.

No alto do trono, colocou-se um imponente Crucificado, invocado pelo título de Senhor do Bonfim, que mostrava características barrocas e cumpria as determinações tridentinas, enfatizando o culto à Santíssima Trindade, especialmente ao Cristo Crucificado, agora representado em atitude de sofrimento (Flexor, 2007, p. 69).

Ladeando o crucificado, quatro querubins que ornaram as extremidades das hastes da cruz. Compondo o centro do retábulo, abaixo do Crucificado e da imagem da Padroeira, encontra-se o sacrário, o qual apresenta simbologias eucarísticas relacionadas também à Paixão. Na porta do sacrário anjos maceram uvas e recolhem o sumo num cálice (Fig. 9). Encerram este retábulo dois arcos concêntricos sobre mísulas descentradas, que descansam em cima do cornijamento das colunas. Sentados nas mísulas do arco, figuras masculinas simulam pegar na cúpula concheada com sanefas em bicões, que suportam as mísulas do segundo arco, e, sobre estas, coroando esse magnífico altar mor, o grande dossel piriforme (Bazinapud Calderón s.d. p. 12), o qual uma ave em forma de pomba.

¹¹ Segundo alguns estudos já realizados, estudiosos se abstiveram da tarefa de atribuir alguma invocação devido à ausência de atributos. No entanto, deve ser levado em consideração o fato destes dois santos albergarem tronos localizados no altar-mor e ladearem a Patrona da Ordem.

Figura 10 – Sacrário



Fonte: Jomar Lima (2015)

Em relação aos retábulos do arco-cruzeiro, Flexor (2007) assegura que estes seguem o ritmo barroco, com predela, assemelhando-se ao do altar-mor. Seguem, portanto, o mesmo estilo do altar-mor, com colunas salomônicas são revestidas com motivos fitomórficos e zoomórficos (folhas acânticas) e zoomórficos (pelicanos). Esses retábulos contém nichos que albergam imagens que compõem o cenário do ciclo da Paixão, veneradas pelos terceiros carmelitas, a saber, Nossa Senhora das Dores (lado do Evangelho) e o Senhor dos Passos (lado da Epístola). Encimando tais representações, encontram-se a Fênix e o Pelicano, respectivamente.

A nave, de proporções reduzidas, abriga quatro retábulos no mesmo estilo. Segundo estudiosos, todos são datados da segunda metade do século XVIII. Os altares localizados no lado Epístola, a começar do arco-cruzeiro, são consagrados a Santa Isabel e Santo Esperidião. Do mesmo modo, os localizados no lado Evangelho são dedicados a São Luís de França e Santa Joana. Encimando os retábulos, na mesma altura do coro, encontram-se seis tribunas; três de cada lado do templo. Alternando as tribunas, na mesma disposição, notam-se seis quadros emoldurados com as seguintes representações iconográficas: no lado Epístola, a começar pelo transepto, São Franco, Santa Isabel e Santo Esperidião; no lado Evangelho, São Eduardo da Inglaterra, Santa Joana e São Luís Rei da França. Flexor, referindo-se ao forro da nave, assim afirma,

A cobertura da nave é do tipo forro abaulado, cujo tratamento ornamental complementa-se com os demais elementos arquitetônicos e artísticos. Atribui-se sua execução ao mestre pintor José Teófilo de Jesus, mas não há prova documental dessa autoria. O artista teria feito as pinturas do teto em algum momento entre 1802 e 1847. São onze quadros, distribuídos em toda extensão da nave, desde o arco cruzeiro até o coro, com temática concentrada em fatos narrativos da história carmelita. Para exemplificar, toma-se o painel que fica sobre o coro. Retrata Santa Tereza de Ávila em pé, junto a uma mesa. Num livro aberto sobre essa mesa, se contempla Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus, envoltos em nuvens e cabecinhas de querubins (FLEXOR, 2007, p. 75).

Com relação aos retábulos colaterais ao arco-cruzeiro, percebe-se que eles seguem o mesmo estilo altar-mor. As colunas salomônicas apresentam capitéis coríntios e elementos fitomórficos e zoomórficos. Os retábulos abrigam nichos que albergam imagens alusivas ao mistério da Paixão de Cristo: Nossa Senhora das Dores e Senhor dos Passos. Sobre esses altares, elementos decorativos em forma de mísulas recobrem os vãos de parede. Descansam sobre eles pequenos querubins e falsos nichos com cortinados. No altar do Senhor dos Passos há um pelicano alimentando seus filhotes, e no altar de Nossa Senhora das Dores uma fênix sob dossel com sanefas de bicão.

3.4.4 ANÁLISE ICONOGRÁFICA DOS PRINCIPAIS ELEMENTOS DOS RETÁBULOS

Quanto às representações escultóricas encontradas nos retábulos, algumas merecem atenção particular e podem ser assim descritas iconograficamente. No altar-mor, encontram-se três representações iconográficas: Nosso Senhor do Bonfim, Nossa Senhora do Carmo (Patrona da Ordem) e a Pomba do Espírito Santo (Fig. 8 e 9).

Figura 11 – Altar –mor

Fonte: Jomar Lima (2015)

Figura 12 – Pomba

Fonte: Flexor (2007, p. 72)

Nosso Senhor do Bonfim é representado por uma figura masculina, pregada numa cruz de madeira, seminua, com indumentária com pregas na curvatura dos membros inferiores, desfalecida e com sinais de ferimentos e sangramentos, envolta por um resplendor; Nossa Senhora do Carmo é representada por uma figura feminina vestida com manto marrom e uma capa branca, coroada. Carrega o Menino Jesus em seu braço esquerdo e, na mão direita, traz o escapulário, com peanha ornada por dois querubins. A representação do Espírito Santo aparece simbolizada por uma pomba que pende do dossel, com asas abertas, simulando um pouso sobre toda a ornamentação, da qual saem raios luminosos. Importante salientar que tal representação se aplica aos três retábulos analisados nesta pesquisa, sendo que nos retábulos do arco-cruzeiro usou-se representações pictóricas e no altar-mor representação escultórica.

Nos altares colaterais ao arco-cruzeiro, encontram-se: do lado da Epístola: Senhor dos Passos e Pelicano; do lado do Evangelho: Nossa Senhora das Dores e Fênix. Na representação do Senhor Bom Jesus dos Passos (Fig. 12), figura de Jesus aparece, vestida de túnica vermelha, cingida à altura da cintura com um cordão contendo três nós, com cabelos longos, semblante sofrido, coroada de espinhos, genuflexa, trazendo sobre o ombro esquerdo uma cruz apoiada com a mão esquerda. Tal representação é acima do Pelicano (Fig. 13), uma ave

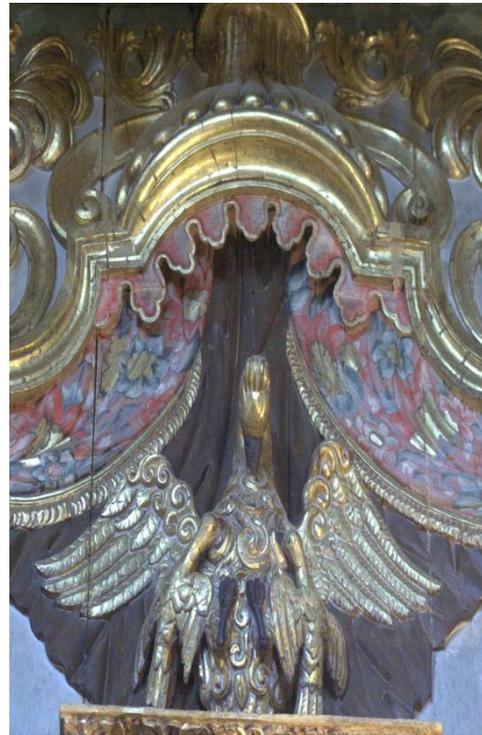
com asas abertas, peito estufado, cabeça voltada para baixo e debicando o peito, trazendo aos pés dois filhotes.

Figura 13 – Senhor dos Passos



Fonte: Jomar Lima (2015)

Figura 14 – Pelicano

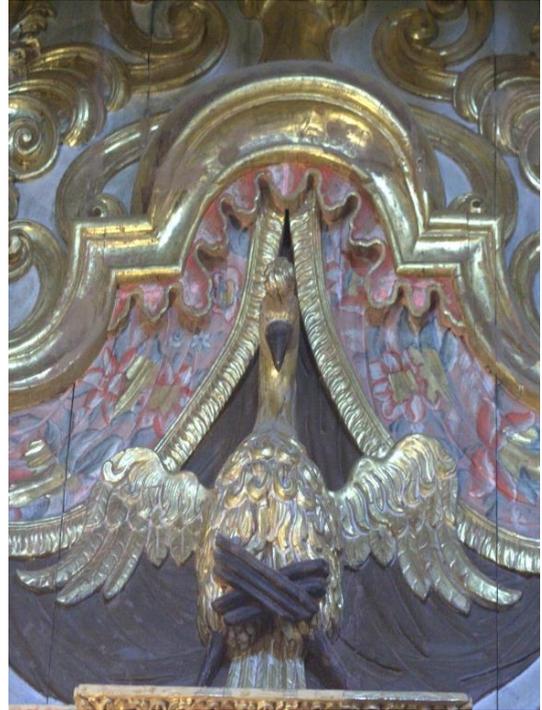


Fonte: Jomar Lima (2015)

A representação de Nossa Senhora das Dores (Fig. 14) aparece vestida com uma túnica e manto de cor roxa, cingida com um cingulo à altura da cintura, de cabelos longos, semblante triste, com as mãos sobrepostas. Seguindo a mesma disposição do altar do Senhor dos Passos, tal representação é encimada da Fênix (Fig. 15), uma ave com asas abertas, cabeça voltada para a direita, trazendo à altura do peito pedaços de madeira dispostos em forma de fogueira.

Figura 15 - N^a. Senhora das Dores

Fotógrafo: Jomar Lima (2015)

Figura 16 - Fênix

Fotógrafo: Jomar Lima (2015)

3.4.5 Antecedentes históricos

Apresentada a análise iconográfica dos elementos compositivos dos retábulos, a tarefa seguinte consistirá na interpretação iconológica desses mesmos elementos. Segundo a ótica do método epistemológico de Panofsky, esta promoverá a síntese e a explicação intrínseca dos conjuntos retabulares.

A princípio, torna-se necessário buscar e analisar alguns fatores históricos, os quais possivelmente podem ter influenciado na escolha deste programa ornamental do templo dos terceiros carmelitas em Cachoeira. Inicialmente, é de suma importância lembrar que o imaginário religioso português sempre foi muito presente no que tange ao modo de viver a fé e a produção da arte sacra no Brasil, isso desde o processo da colonização da nova terra, o que, posteriormente, veio a se chamar Brasil. Diante disso, muitos elementos presentes no imaginário religioso dos portugueses influenciaram consideravelmente no processo de formação da fé dos habitantes da nova terra. E uma informação relevante, que aqui não pode deixar de ser mencionada, é o fato da memória dos acontecimentos em torno da Paixão de Cristo foi muito presente e marcante no imaginário religioso dos portugueses, sobretudo, no

período medievo. Com o início da colonização das terras brasileiras, sobretudo, com a ação catequética e religiosidade dos frades jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas, tal elemento influenciou também a formação da cultura religiosa dos habitantes da nova terra.

Concomitantemente as primeiras iniciativas em prol da evangelização dos habitantes da nova terra acontece a Reforma Protestante (1517), quando Lutero diverge de algumas questões relacionadas a doutrina da fé da Igreja Católica.

A reação a esse movimento teve lugar com o Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, no qual, aliás, os bispos portugueses e espanhóis tiveram grande importância. Foi então que a Igreja reafirmou a defesa da espiritualidade e de seu poder através da exuberância de formas e da pompa litúrgica. A discussão teológico-filosófica da época lidava com uma gama enorme de temas, que incluíam questões como Deus, fé, razão, mal, liberdade, tempo e eternidade, cidade de Deus e cidade terrena, autoridade do bispo de Roma sobre toda a Igreja, e a Igreja como protótipo de uma monarquia absoluta (Oliveira, 2008, p. 14).

Se existiam argumentos para combater a fé Católica por parte da Reforma Protestante, a Igreja Católica também se acercou de argumentos como resposta a tais contestações. Esse movimento denominou-se Reforma Católica ou Contrarreforma, o qual se caracterizou pela continuação e renovação do espírito medievo, sobretudo, do ponto de vista da mística cristã. Pode-se estabelecer, portanto, um paralelo entre o período paleocristão e o período tridentino. Ambos estão estritamente ligados aos ideais religiosos cristãos, sendo que o período paleocristão, por ocasião das perseguições, é marcado pela necessidade de afirmação das verdades da fé. Por outro lado, o período tridentino, em virtude das questões levantadas pela Contrarreforma, há uma necessidade de reafirmação dessas verdades.

O Concílio de Trento centrou-se, ainda, no Sacramento da Eucaristia, focalizando o aspecto sacrificial, tanto do ponto de vista doutrinário e celebrativo como no campo cultural e artístico. Sendo assim,

O Concílio de Trento (1545-1563) deu atenção ao Sacramento da Eucaristia tanto no plano doutrinário como no campo da prática cultural e celebrativa. O rito da elevação da hóstia e do cálice, após a consagração, data dos começos do século XIII. Entretanto, o Concílio definiu normas rígidas para o culto à Eucaristia: a guarda deveria ser exclusivamente na igreja e no altar-mor; ênfase ao culto através de práticas de uso predominante a todos os fiéis e de culto, como na procissão do Corpo de Deus, para ser exposto à pública adoração (Chambouleyron; Arenz, 2014, p.117).

A Eucaristia, por sua vez, era sempre compreendida numa forte conexão com a Paixão de Cristo. Celebrar a Eucaristia significa atualizar o mistério da Paixão, Morte e ressurreição de Jesus. O Concílio de Trento, portanto, estabeleceu de modo nevrálgico a base doutrinária

em relação aos temas dogmáticos contestados e utiliza a arte como meio pedagógico de educação e doutrinação da fé. Acerca disso, Burke (2004, p. 59) assegura que “a iconografia nessa época era de suma importância, uma vez que as imagens eram compreendidas como uma forma de ‘doutrinação’ no sentido original do termo, ou seja, a comunicação de doutrinas religiosas”.

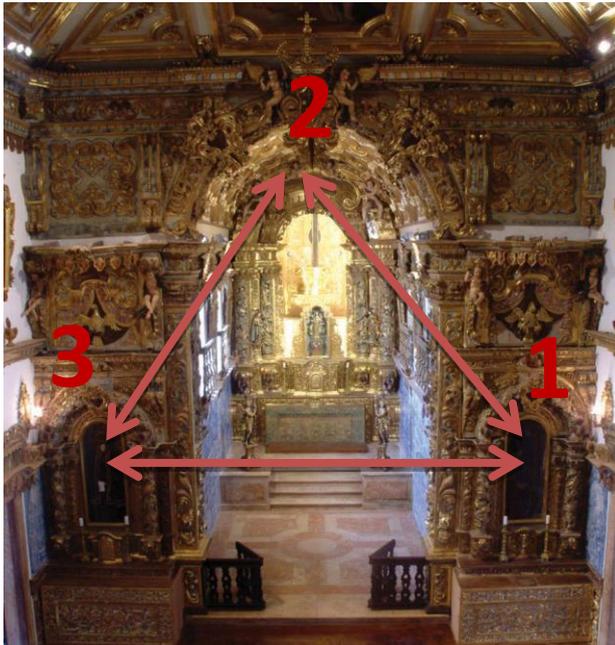
O ideal firmado por meio do movimento da Contrarreforma foi reforçado, sobretudo, a partir de uma linguagem de cariz simbólico, por meio da qual, procurava-se sintetizar, codificar e transcender para um plano formal os princípios e ideais cristãos. Tais princípios foram imensamente reforçados no período barroco, o qual, marcado pela exuberância das formas, significava, portanto:

[...]a expressão desesperada da distância insuperável entre o sagrado e o temporal. Como a antiga harmonia entre Deus e o Homem estava rompida, reserva a dor, o luto. Mas desse luto é que se extraía a celebração da vida pela ostentação, pela festa. Tudo se torna, então, teatral e espetáculo, tudo é alegoricamente capturado, inclusive a dor (Oliveira, 2008, p.15).

As Ordens Terceiras do Carmo absorveram muito a mentalidade da dor associada ao mistério doloroso de Cristo, sobretudo, a ideia de valorizar mais a Paixão de Cristo em detrimento da Ressurreição. Deste modo, a arte do interior do templo dos carmelitas é uma expressão da mentalidade de uma época, marcada pela exaltação do misticismo e da religiosidade carmelita, permeados pela teatralidade da Paixão de Cristo e revelada pela expressividade e teatralidade barrocas.

O cenário do interior da capela é caracterizado pela profusão, rebuscamento e dramaticidade dos elementos ornamentais, próprios do estilo barroco, bem como do tema salvífico-cristão revelado no mistério doloroso de Cristo. Teologicamente falando, o mistério da paixão de Cristo compreende um ciclo constituído em três etapas: o sofrimento (a paixão propriamente dita), a morte e a ressurreição. Nesta tríade, a ressurreição constitui o ápice do mistério. Essa tríade pode ser visualizada por meio da representação geométrica (Fig. 16), na qual podem ser notados os passos sequenciais do mistério salvífico de Cristo. Partindo do número 1, a paixão é simbolizada por meio da figura do Senhor dos Passos, quando Cristo empreende a sua trajetória rumo ao Calvário; seguindo para o número 2, há a simbologia da morte por meio da representação do Senhor do Bonfim, o Cristo Crucificado; e a ressurreição, no número 3 é simbolizada pelas figuras de Nossa Senhora das Dores, mas, sobretudo, a fênix, símbolo cristão da ressurreição.

Figura 17 - Representação geométrica



Fonte: Flexor (2007, p. 70).

3.4.6 Análise iconológica dos retábulos

Dentre as imagens figuradas nos mencionados retábulos, as quais adquirem particular relevância em função do seu valor simbólico e o papel desempenhado na composição retabular, optou-se por delimitá-las, focando a análise em sete representações iconográficas: Duas que revelam temas cristológicos - Jesus Crucificado (ou Senhor do Bonfim) e Senhor Bom Jesus dos Passos (ou simplesmente Senhor dos Passos); duas que revelam invocações marianas (Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora das Dores), as quais são acompanhadas de figuras zoomórficas (Pomba, Pelicano e Fênix).

Seguindo a visualização do *corpus* de imagens figuradas nos retábulos, encontram-se as imagens assim dispostas: no altar-mor, a partir de um eixo ascendente: a representação da Patrona da Ordem dos Carmelitas, Nossa Senhora do Carmo, albergando o nicho que encima o sacrário; a representação do Cristo Crucificado, em posição central; e, coroando a composição, a representação do Espírito Santo, simbolizado por uma pomba em meio a um resplendor. No caso dos altares colaterais: no lado da Epistola, encontra-se a representação de Senhor dos Passos, encimado por um Pelicano; seguindo a mesma lógica de disposição, no lado do Evangelho, encontra-se a representação Nossa Senhora das Dores, encimada por uma Fênix. A escolha dessas imagens não se deu de modo aleatório, mas por considerar que elas

são catalizadoras de o discurso centrado no mistério salvífico de Jesus: Paixão, Morte e Ressurreição.

Segundo as narrativas dos Evangelhos, toda a vida terrena de Jesus é compreendida a partir de um caminho que se inicia na Galileia rumo a Jerusalém, local onde se realiza o seu sacrifício. Nessa perspectiva, tudo começa por meio do caminho de dor empreendido por Jesus em direção ao Calvário. A figura de Senhor dos Passos, corresponde, portanto, ao Cristo carregando a cruz às costas, quando, após ter sido flagelado, empreende a sua trajetória dolorosa rumo ao Calvário. É importante salientar que os Evangelhos Sinóticos – Mateus, Marcos e Lucas - não mencionam que Cristo, ao empreender o seu itinerário rumo ao calvário, tenha carregado uma cruz. Mas apenas João menciona: Levaram então consigo Jesus. Ele próprio carregava a sua cruz para fora da cidade, em direção a um lugar chamado Calvário (Jo, 19,17). Quanto à representação de Jesus crucificado, corresponde à figura de Jesus pregado no alto da cruz, quando, após sofrer todos os insultos e maus tratos possíveis, inclinou a sua cabeça e rende o seu espírito (Jo. 19, 30). Esta forma de representar Jesus crucificado numa cruz foi denominada pela tradição popular como Senhor do Bonfim.

Por outro lado, acompanhando os passos do Filho e associando-se a sua dor, encontra-se a Virgem Maria (Jo 19, 25), fato este que origina a invocação mariana conhecida como Nossa Senhora das Dores. Refere-se, efetivamente, ao episódio da apresentação do menino Jesus no templo, quando Simeão, após apresentar as profecias sobre Jesus, dirige-se à Virgem Maria, dizendo: “E uma espada de dor transpassará a tua alma” (Lc2,34-35). Portanto, Simeão faz alusão às dores da Virgem Maria¹² ao longo da vida terrena de Jesus, mas principalmente a dor aos pés da cruz, quando da Paixão e Morte de seu Filho.

Um fato inusitado encontrado na representação do Senhor dos Passos é o cordão com três nós, o qual cinge a imagem à altura da cintura. Esse cordão faz alusão à vida religiosa, mais especificamente, os três votos tradicionais que são feitos pelos religiosos no ato de profissão: pobreza, obediência e castidade. Portanto, simboliza a vida de imolação que o religioso se propõe, por meio de um itinerário espiritual de abnegação de si mesmo em busca de uma pauta nos votos ou conselhos evangélicos e seguimento a Cristo. Nesse sentido, a

¹² São consideradas sete dores de Maria: Primeira dor – A profecia de Simeão; Segunda dor – A fuga de Jesus para o Egito; Terceira dor – A perda de Jesus no templo; Quarta dor – encontro com Jesus a caminho para a morte; Quinta dor – a morte de Jesus; Sexta dor – a lança no peito de Jesus e a deposição; Sétima dor – O sepultamento de Jesus. Tais elementos geraram formas diferenciadas de representação de Nossa Senhora das Dores: tendo como atributo uma única espada cravada no peito, fazendo alusão a única espada evidenciada por Simeão; com as sete espadas cravadas no peito, fazendo alusão as sete dores; ou sem nenhuma espada, apresenta apenas um semblante triste e desolação, como é o caso da representação ora estudada.

figura da Virgem das Dores aparece como modelo de doação e inspiração para aqueles que buscam a consagração na vida religiosa.

As representações da pomba¹³, do pelicano¹⁴ e da fênix¹⁵ são simbologias comumente utilizadas como elemento decorativo na arte cristã. De acordo com a cultura, a pomba adquire significados e simbologias diferentes. No entanto, figura do cristianismo, a representação da pomba alude a terceira pessoas da Santíssima Trindade, o Espírito Santo. Torna-se importante salientar que a composição de cada retábulo é arrematada por um dossel, que traz ao centro a representação da pomba. No caso do retábulo-mor, trata-se de uma representação escultórica, e no caso dos retábulos colaterais são representações pictóricas.

Em relação ao pelicano, desde a antiguidade essa simbologia, respaldada na ideia de que a ave alimentava os filhotes com seu próprio sangue, estava associada ao amor paternal. No cristianismo, adquire a simbologia do sacrifício expiatório de Cristo, uma vez que ele derramou seu sangue para oferecer a toda a humanidade o perdão e a salvação. Segundo relatos do evangelho de João, no ato da crucificação de Cristo, o soldado abriu-lhe o lado com uma lança e, imediatamente fez brotar sangue e água (Jo 19, 34). Os Padres da Igreja¹⁶ associaram a água ao sacramento do batismo, do mesmo modo que o sangue foi associado ao sacramento da eucaristia. Neste sentido, remete a simbologia da Igreja que continua a repetir o mesmo sacrifício em cada missa celebrada e alimenta os seus filhos, à semelhança do que fazem os pelicanos. Quanto à fênix, na arte cristã, seguindo os aspectos mitológicos do renascer das cinzas, tornou-se símbolo da ressurreição de Cristo.

¹³ A representação da Pomba, tão antiga no Cristianismo como o próprio peixe que simboliza Jesus Cristo, ou mesmo a cruz universalizada pelos cristãos, atualmente parece ter escapado ileso aos movimentos iconoclastas no decorrer da história cristã. É um símbolo utilizado desde a antiguidade, referenciado no Antigo Testamento como a ave que anunciou a Noé a descida das águas, e da qual o Espírito Santo tomou forma para descer sobre Jesus Cristo no episódio do Batismo. (Disponível em: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/115633/1/DSC_NiltonCorreaL_FestadoDivino.pdf>— aceso em: 28/09/2015).

¹⁴ Trata-se de uma ave aquática palmípede, dotada de bico longo e achatado, cuja fêmea alimenta os filhotes com reservas acumuladas numa bolsa situada na mandíbula inferior. Para esvaziar a bolsa, comprime o peito com o bico, fato que deu origem a lenda de que fere o peito para dar o próprio sangue como alimento aos filhotes. Assim, o pelicano é tomado pela Igreja como símbolo de Cristo, que deu a vida para salvar a humanidade. (LEITE, 2009, p. 74-75).

¹⁵ A fênix, segundo relatos mitológicos, designa uma ave que, ao pressentir seu próprio fim, construía um ninho de madeira e plantas aromáticas e o expunha ao sol, para que ardesse. Nas chamas desse ninho, a fênix se consumia para que renascesse uma nova ave. Por analogia, é usada na iconografia cristã para simbolizar a ressurreição. (LEITE, 2009, p. 71).

¹⁶ A palavra padre – pai (do latim *pater*, derivada do sânscrito *pitar*) está associada aos santos cristãos dos primeiros séculos depois de Cristo, que se distinguem pela coerência de seus ensinamentos em relação a própria vida e contribuíram para a edificação da Igreja em suas estruturas primordiais, por meio de uma escuta e da reproposição da palavra de Deus. Deram respostas aos problemas contingentes do homem sobretudo, mediante as respostas concernentes às questões que surgiam no tocante a fé (PADOVESE, 1999, p.12).

Na verdade, as imagens do Senhor dos Passos, Jesus Crucificado e de Nossa Senhora das Dores são uma síntese do discurso teológico presente nos referidos retábulos. Grosso modo, pode-se compreender que pela experiência da morte, Cristo abre para a humanidade as portas da ressurreição. Por sua vez, a Virgem Maria, sofrendo a dor materna pela morte violenta de seu filho e seguindo seus ensinamentos, torna compreensível e acessível aos crentes a esperança na ressurreição dos justos. Contudo, para se chegar à compreensão dessa síntese, é preciso uma análise criteriosa de todos os elementos presentes nas representações artísticas dos retábulos em estudo.

A ideia do sacrifício expiatório de Cristo é reforçada na expressão do pelicano, que, além de evidenciar que Cristo, com a sua morte, oferece a redenção à humanidade, lembra a missão da Igreja de atualizar esse sacrifício no mistério eucarístico e alimentar os fiéis com o corpo e o sangue de Cristo, tal como ele mesmo o fez. Além do pelicano, o tema da eucaristia aparece nas figuras que ornamentam todo o conjunto escultórico do retábulo, configurados nos elementos fitomórficos (folhas de acanto e cachos de uvas) e zoomórficos (pelicanos).

A dualidade morte-ressurreição configura-se nas representações do pelicano e da fênix. Do mesmo modo que a representação do pelicano estabelece uma forte conexão com a imagem de Cristo Sofredor, a representação da fênix encontra-se em plena comunhão com a imagem de Nossa Senhora das Dores. Conforme foi explicitado em linhas anteriores, a figura da fênix é utilizada na iconografia cristã para simbolizar a ressurreição. Segundo os estudos sobre a figura de Maria (a Mariologia), a Virgem Maria, a primeira discípula, se transforma na “primeira ressuscitada” (não na ordem temporal) depois de Jesus (MURAD, 2004) Portanto, é a primeira mortal a passar pela experiência da ressurreição. Essa primazia deve-se, sobretudo, à sua fé e exemplo de discipulado (aquela que segue os passos de Cristo da vida pública até a paixão e permanece na fé até o fim de seus dias terrenos).

Assim sendo, percebe-se a representação mariana que alberga o nicho do lado do Evangelho é a que mais se adequa ao contexto. A Virgem Maria se associa a dor do seu filho Jesus, por meio da aceitação perseverante que lhe possibilita estar junto ao filho, tanto no caminho doloroso rumo ao Calvário, quanto aos pés da cruz, quando presencia o seu filho morrer de forma cruenta. Ao mesmo tempo, a Virgem dolorosa aponta que é por meio de um caminho doloroso, a exemplo de Cristo que a humanidade poderá obter a salvação eterna. Isso pode ser perfeitamente visualizado na representação de Nossa Senhora do Carmo, a qual ocupa lugar privilegiado na composição retabular e simboliza uma visão gloriosa da Virgem Maria.

As representações escolhidas para análise são reforçadas e fundamentadas por meio de outros elementos que ornaram os retábulos. É importante que cada elemento artístico figurado no conjunto de retábulos estudados tem um dado valor simbólico e não pode ser tomado como menos importante ou secundário. Nenhum elemento ou detalhe na arte sacra é fruto de um mero acaso. Portanto, é válido analisar os cortinados que ladeiam as figuras da fênix e do pelicano nos retábulos do lado da Epístola e do Evangelho, respectivamente. No cortinado do pelicano, nota-se uma pequena abertura (Fig. 07) – uma alusão ao véu do templo que se rasgou em dois, de alto a baixo, quando da morte de Cristo na cruz (Mt 27, 50-51). Diferentemente, o cortinado concebido para a fênix não apresenta a mesma abertura (Fig. 08).

Para uma melhor compreensão do simbolismo do véu que se rasgou, é preciso recorrer aos escritos veterotestamentários. No livro do Êxodo (26, 31-33), encontram-se relatos de que Deus ordenou a Moisés que fizesse um tabernáculo e nele pusesse um véu de púrpura violeta (azul), de púrpura escarlata e de carmesim. A função do véu era separar o “santo” dos “Santos dos Santos”. E, ainda, lembrar constantemente ao homem que pelos pecados ele se torna inapto para entrar na presença de Deus. Somente o sacerdote tinha a permissão de entrar no “Santo dos Santos”, isto é, no interior do tabernáculo e, posteriormente, do templo. O apóstolo Paulo, na Carta aos Hebreus (Hb, 10, 20), compara o véu rasgado à própria carne do Cristo. Anunciava, assim, que o sacrifício de Cristo e o derramamento de seu próprio sangue serviram como expiação eterna dos pecados da humanidade. Portanto, o véu rasgado simboliza que não existem mais barreiras entre Deus e o Homem. Significa que, doravante, o caminho para o Santo dos Santos estava aberto para todas as pessoas, a qualquer hora.

Uma análise criteriosa possibilitou apreender algumas informações relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Os tons indicados pelo Senhor a Moisés, para a confecção do véu do tabernáculo, a saber, púrpura violeta (azul), púrpura escarlata (vermelho claro) e carmesim (vermelho escuro), são os mesmos encontrados nos cortinados representados nos retábulos do arco-cruzeiro da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira (FIG. 09 e 10). No entanto, a cortina que encima a imagem de Nossa Senhora das Dores apresenta alguns florões de tamanhos variados nos tons azuis e vermelhos, com a predominância do tom vermelho. Enquanto a cortina que encima o Cristo Sofredor apresenta os mesmos florões, com os mesmos tons, porém não existe a predominância de um tom sobre o outro, mas uma harmonia. Por analogia, a Virgem Maria é a humana (simbolizado na cor vermelha), que participa da divindade (simbolizado na cor azul). Por outro lado, Cristo, com a sua encarnação, integra as duas realidades: humana e divina. Ele é verdadeiramente Homem e verdadeiramente Deus (CIC, p. 131).

Na visão de Tomás de Aquino (2005), a cor púrpura simboliza o sofrimento que Cristo passou; o carmesim simboliza a caridade revelada por Cristo e o azul a mediação das coisas celestes (divinas) realizadas por Jesus. Assim, o sangue de Cristo aparece como o operador de visualidade e de “fim dos tempos”. É ele que rasga o véu do Templo. É ele que nos admite à visualidade do Santo dos Santos, isto é, à verdade que liberta.

Conforme foi explicitado em linhas anteriores, a cortina da fênix não apresenta a mesma abertura que a cortina feita para o pelicano. Pode-se, ainda, ser salientado o fato das asas da fênix, diferentemente das asas do pelicano, encontrarem-se sobrepostas ao cortinado. Provavelmente, essa sutil diferença faz referência ao aspecto da revelação divina, pois, com a morte de Cristo, o pecado que impedia o acesso do homem às coisas divinas foi exterminado. A figura do Cristo ressuscitado expressa que Deus se dá a conhecer por completo e, por isso, não há mais necessidade do véu.

Em suma, os três retábulos propostos para estudo, apresentam um discurso teológico centrado no mistério salvífico de Cristo: Paixão (altar colateral, lado da Epístola) Morte (altar-mor) e Ressurreição (altar colateral, lado do Evangelho). Tudo começa no altar colateral do lado da Epístola, quando Cristo, com a cruz sobre os ombros, empreende a sua caminhada rumo ao Calvário. Na sequência, passa-se para o altar-mor onde se encontra a imagem do Cristo Crucificado, a forte expressão de Jesus que já chegou ao seu destino, conforme a forte expressão no ato da sua morte: Tudo está consumado (19,30). Por fim, o altar colateral do lado do Evangelho, a forte expressão da ressurreição, simbolizada na representação de Nossa senhora das Dores acompanhada pela fênix.

4 CAPÍTULO III - UMA PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO MUSEOLÓGICA

Este terceiro capítulo propõe estabelecer a inter-relação entre Iconografia Sacra e Comunicação Museológica. Relacionar Iconografia e Comunicação Museológica, a priori, poderá parecer uma tarefa árdua, pois, estas duas áreas do conhecimento, analisadas isoladamente e fora de um contexto específico, poderão ser vistas como independentes, não sendo encontrado, de imediato, nenhum ponto de convergência entre estes pares conceituais. No entanto, numa análise mais acurada, tendo como ponto de partida para tal investigação a cultura material, é possível perceber que estes dois conceitos estão fundados sobre as mesmas bases teóricas. Convergem, portanto, para uma mesma categoria de pensamento, notando-se, assim, a interdisciplinaridade entre ambas. Trata-se de subáreas de duas ciências afins, ou seja, História da Arte e Museologia, respectivamente, que lidam com a relação homem-objeto a partir de informações contidas num dado bem cultural.

A museologia procura estabelecer uma relação de comunicação entre o homem e o bem cultural, tendo na exposição o meio peculiar para tal fim. A comunicação museológica possibilita que as informações contidas no bem cultural sejam mais facilmente compreendidas pelo ser humano, criando assim a relação sujeito-objeto. A História da Arte, por sua vez, estuda os objetos artísticos ao longo do tempo, na tentativa de compreender quem os produziu, para quem foram feitas, quando e com que finalidade foram criadas, e qual a técnica utilizada para produzi-los.

A fim de compreender melhor tais afirmações, far-se-á a análise a partir do pressuposto de que todos os objetos produzidos pelo homem são suportes de informação a ser identificada, ou seja, contém, portanto, uma mensagem a ser transmitida, comunicada. Segundo Letícia Julião (2006, p.98) “as informações, por sua vez, não são latentes nos artefatos (objetos artísticos); para que se tornem testemunhos da história é preciso interrogá-lo como evidência do passado que se quer conhecer”. Estas informações, segundo Maria Inez Cândido (2006) são denominadas intrínsecas e extrínsecas. Para ela as informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto a partir da descrição e análise das suas propriedades físicas (discurso do objeto); enquanto as informações extrínsecas advêm de evidências de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas por meio da análise de outras fontes que não o objeto (discurso sobre o objeto). Partindo dessa premissa, pode-se afirmar que a iconografia e a comunicação museológica se valem das informações contidas no objeto, sejam elas explícitas ou implícitas. Enquanto a iconografia tem como objetivo primordial analisar as informações que gerem a unidade compositiva de uma imagem,

interpretando ideias e símbolos, a comunicação museológica faz com que as pessoas tenham um maior acesso a essas informações, propiciando sentidos. “É através das informações extrínsecas que se torna possível conhecer a conjuntura na qual o objeto existiu, funcionou e adquiriu significado, e, geralmente, elas são fornecidas durante sua entrada no museu” (CÂNDIDO, 2006, p.33)

A comunicação museológica possibilita que as informações contidas no objeto sejam transmitidas ao homem. Por meio dela se estabelece uma relação entre o homem, sujeito que conhece, e o bem cultural, testemunho de uma dada realidade Julião (2006). Esse pensamento de Letícia Julião fundamenta-se na teoria elaborada por Waldisa Russio quando aborda o fato museológico, o qual a autora define como a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem pertence e sobre a qual tem o poder de agir Russio (1990).

É claro que, com o movimento da Nova Museologia, amplia-se a forma de compreender o ternário Homem, Objeto e Museu, proposta por Russio. Passa-se a se conceber, portanto, visando atender as demandas da Nova Museologia e seu contexto de aplicação fora dos muros do que se pode denominar como museus tradicionais. Nesse sentido, o ternário é constituído pela Sociedade, o Patrimônio e o Território (Cury, 2009).

A partir de tais proposições apresentadas, torna-se evidente que cada objeto é suporte de informação, enquanto testemunho de uma dada realidade, é passível de comunicação tanto em relação às suas informações extrínsecas quanto às suas informações intrínsecas. No caso das informações intrínsecas, uma vez que as informações não são latentes no objeto, há uma necessidade de mediação por meio de pesquisas de modo que haja um processo de extroversão dessas informações, de modo que o objeto possa “dialogar” com o público.

Portanto, após o percurso até então realizado nesta pesquisa, constatou-se a presença de uma retórica de cunho teológica que emana dos referidos retábulos. No entanto, tal retórica se encontra traduzida por meio de elementos formais, codificada por meio de elementos simbólicos. Portanto, necessitam de um processo de extroversão, de modo que a mensagem revelada por meio de tais representações possa ser acessível a todos aquele que se disponham a fruição da arte presente neste cenário litúrgico. Cabe ressaltar que este discurso, mesmo sendo religioso e teológico em essência, adquire, no contexto atual, um cunho museológico, posto que se encontre disponível para a fruição da arte num cenário expositivo aberto para o expectador devoto e não-devoto (no caso específico dos turistas que visitam o templo).

4.1 Igreja ou Museu?

A investigação empreendida ao longo desta pesquisa possibilitou a compreensão do fenômeno religioso como uma riqueza profunda e inesgotável para todo aquele que se propõe estudá-lo. Desse modo, constatou-se que este fenômeno é uma realidade universal, perpassa as mais diversas culturas e manifesta-se de diversos modos nas mais diversas religiões. No entanto, existem pontos comuns, a exemplo do ato de reservar lugares próprios para o culto e uso de materiais simbólicos nos ritos litúrgicos.

Através do símbolo o homem religioso busca representar aquilo que ele acredita e compreender a realidade imagética como um eficiente instrumento de ligação entre ele e o Sagrado. Desse modo, ao longo da história, foram surgindo maneiras específicas do homem se relacionar com o Sagrado. No caso específico da Igreja Católica, o patrimônio sacro produzido ao longo de sua história tinha como objetivo primordial o culto, a catequese, a cultura, a caridade (CIC, 2001, p.19). As criações artísticas, portanto, serviam para o louvor do divino e para instruir o povo no caminho do Senhor. Portanto, as representações da história sagrada se tornaram o “catecismo dos iletrados” e, assim, no decorrer da história, as gerações cristãs procuraram, através dessas representações, encontrar-se com o Transcendente, passando pelo imanente que Cristo nos apresentou.

O historiador Peter Burke (2004, p.44) afirma que: “a iconografia enfatiza o conteúdo intelectual da imagem, sua filosofia, ou teologia implícita, pois imagens podem ser lidas e não somente observadas”. Portanto, a iconografia cristã é a materialização imagética de uma mensagem de inspiração teológica. Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, em vista da compreensão e análise do objeto de estudo, procurou-se estabelecer e evidenciar a estreita relação entre iconografia sacra (o objeto), fatos históricos (a história que circunda o objeto) e comunicação museológica (a possibilidade de transmitir as informações do objeto). Tal pressuposto remete a três áreas do conhecimento que, segundo a perspectiva desta pesquisa se inter-relacionam: Teologia, História da Arte e Museologia.

Segundo a reflexão proposta e desenvolvida ao longo desta pesquisa, principalmente o enfoque que se propõe evidenciar por meio da relação entre iconografia sacra e comunicação museológica, poderão surgir algumas dúvidas. Primeiro surge a questão se a Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, assim como os demais templos religiosos, poderão ser compreendidos como espaços museais. Depois, se a decoração interna dos templos poderá ser compreendida como uma exposição museológica de caráter permanente. Para responder a

estas questões é preciso compreender o conceito de museu. O ICOM (Conselho Internacional de Museus) na definição aprovada pela 20ª Assembleia Geral, Barcelona – Espanha, de 6 de julho de 2001, assim definiu o museu:

Uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição (IBRAM, 2005, p.5).

O ICOM afirma ainda que, além das instituições designadas como “Museus”, se considerarão incluídas nesta definição,

Os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos; Os sítios e monumentos históricos de carácter museológico, que adquirem, conservam e difundem a prova material dos povos e de seu entorno; As instituições que conservam coleções e exibem exemplares vivos de vegetais e animais – como os jardins zoológicos, botânicos, aquários e vivários; Os centros de ciência e planetários; As galerias de exposição não comerciais; Os institutos de conservação e galerias de exposição, que dependam de bibliotecas e centros arquivístico; Os parques naturais; As organizações internacionais, nacionais, regionais e locais de museus; Os ministérios ou as administrações sem fins lucrativos, que realizem atividades de pesquisa, educação, formação, documentação e de outro tipo, relacionadas aos museus e à museologia; Os centros culturais e demais entidades que facilitem a conservação e a continuação e gestão de bens patrimoniais, materiais ou imateriais; Qualquer outra instituição que reúna algumas ou todas as características do museu, ou que ofereça aos museus e aos profissionais de museus os meios para realizar pesquisas nos campos da Museologia, da Educação ou da Formação (ASSUNÇÃO, 2003, p.78-79).

Para uma reflexão acerca de tais questões, o ponto de partida é que se trata de uma premissa particular. Refere-se, portanto, de um caso específico, de modo que não se pode generalizar e afirmar que todas as igrejas e capelas deverão ser compreendidas como espaços museais. No caso específico que se propõe como base deste estudo, a capela da Ordem Terceira do Carmo remete ao século XVIII, um espaço destinado à prática litúrgica dos fiéis que integravam a Ordem Terceira do Carmo na cidade de Cachoeira, num dado período em que as ordens religiosas com suas respectivas ordens terceiras estavam em pleno auge. Na atualidade, houve um forte decréscimo tanto das ordens primeiras quanto das ordens terceiras, o que leva o templo a não possuir a mesma dinâmica de outrora, reservando às celebrações litúrgicas em ocasiões específicas. Deste modo, o templo não mais se restringe a função de espaço litúrgico, mas, sem preterir o seu papel inicial, assume também a função de um espaço reservado à fruição estética. Faz-se necessário, ainda, salientar as funções inerentes aos museus que lhes podem ser atribuídas: encontra-se aberta ao público, conserva, expõe e

comunica os testemunhos materiais produzidos pelos carmelitas, como fruto de um contexto histórico, social e eclesial.

Portanto, sem perder a sua função precípua, a edificação religiosa em estudo está enquadrada como monumento histórico, devidamente tombado pelo SPHAN sob o nº 104 do Livro de História, folha 19 de 22 de agosto de 1938. Portanto, é uma instituição patrimonializada que preserva, comunica e expõe seu acervo de arte sacra, além de ser também guardião de documentos históricos e, por isso, fomentadora de pesquisas científicas.

4.2 O patrimônio hoje

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo, embora de modo esporádico, ainda continua a ser um local de culto religioso. Sob a organização dos irmãos da Ordem, são realizados os atos litúrgicos relacionados à Paixão de Cristo: Ato dos Sete Passos, Celebração da Memória das Dores de Maria, Procissão do Encontro; dentre as cerimônias da Semana Santa: Celebração de Ramos, do Lava-pés, da Paixão do Senhor, seguida de Procissão do Senhor Morto, a Vigília Pascal, seguida de Procissão do Cristo Ressuscitado (conhecida popularmente como Procissão do Ligeirinho – tendo como motivação, a pressa de anunciar o Cristo Ressuscitado). O templo é bastante requisitado para a celebração de casamentos. O claustro do templo é bastante utilizado para a realização de eventos como aniversários, bailes de formaturas, atividades acadêmicas e culturais como a Festa Literária Internacional de Cachoeira (FLICA), evento cultural promovido pela cidade, desde 2011.

Deste modo, o uso do patrimônio, com o passar do tempo vem sendo resignificado e, sem perder o eixo religioso, adquiriu novas funções. Dentre elas, pode ser ainda mencionada uma função de turismo cultural. São inúmeros os visitantes brasileiros ou estrangeiros que acorrem a esse espaço religioso em função do seu significado histórico-cultural.

Dentre as várias definições apresentadas para o turismo cultural, nesta pesquisa optou-se pela definição apresentada pelos estudiosos Dias e Aguiar, por considerar que esta seja a que mais se adequa à abordagem proposta.

O turismo cultural é uma segmentação do mercado turístico que incorpora uma variedade de formas culturais, incluindo museus, galerias, festivais, festas, arquitetura, sítios históricos, performances artísticas e outras, que, identificadas com uma cultura particular, integram um todo que caracteriza uma comunidade, e que atrai os visitantes em busca de características singulares de outros povos (DIAS; AGUIAR, 2002, p.134).

A cidade de Cachoeira pode ser tranquilamente contemplada pelos aspectos abordados na definição supracitada. Trata-se de uma cidade com um grande potencial turístico, ainda que pouco explorado. Ao longo de todo ano, são inúmeros os turistas, brasileiros ou estrangeiros, que visitam a cidade. No cenário da cidade, o Conjunto do Carmo ocupa um lugar privilegiado, situado no Centro Histórico, viabiliza a visita ao espaço. A Igreja da Ordem Terceira do Carmo se torna um grande atrativo por abrigar um vastíssimo cenário barroco em seu interior.

A grande questão que permeia a discussão desta pesquisa é que a mensagem contida no bem cultural não chega ao visitante, isto é, a mensagem não é comunicada em sua essência. Portanto, necessita de um interlocutor que promova a extroversão desta mensagem. Essa preocupação não se justifica apenas pelo número de visitantes que circula o espaço, mas, sobretudo, pelos visitantes em potencial, isto é, os moradores locais, os quais se tornam os grandes guardiões do patrimônio. No entanto, é preciso comunicar a sua história e o seu significado. Essa comunicação, por sua vez, não poderá ser de forma aleatória, mas embasada e fundamentada através da pesquisa. O conhecimento produzirá o sentido, sentimento de pertença e, conseqüentemente, a preservação.

4.3 Trinômio museológico: Investigação, Preservação e Comunicação

Dentre as principais ações do museu está o trinômio: Investigação, preservação e comunicação. Sabe-se que estes três campos são imprescindíveis ao funcionamento adequado do museu, tendo cada um deles uma função específica.

A preservação prolonga a vida útil dos bens culturais, assegurando-lhes a integridade física ao longo do tempo. Não constitui um fim em si mesmo, mas um meio, cujo objetivo maior é preservar a possibilidade de acesso futuro às informações das quais os objetos são portadores. Para que o acesso a essas informações se efetive é necessário que ocorra um processo de comunicação, no qual se estabeleça uma relação entre o homem, sujeito que conhece, e o bem cultural, testemunho de uma dada realidade. Ao disponibilizar seu acervo para o público, o museu constitui um dos espaços, entre os outros, onde se dá a relação homem/bens culturais. A investigação, por sua vez, tem o papel de ampliar as possibilidades de comunicação dos bens culturais; como atividade voltada para a produção de conhecimento ela assegura uma visão sobre determinados contextos e realidades dos quais o objeto é testemunha. Nesse trinômio, a pesquisa e a comunicação são os que conferem sentido e atribuem uso social aos objetos, justificando, inclusive, a sua preservação (JULIÃO, 2006, p. 94).

Letícia Julião Roque, no tocante a essas três distintas funções exercidas pelo museu, denomina-as de trinômio metafuncional, tendo como desígnio o estudo, a educação e o deleite. Emerson Dionísio de Oliveira completa o pensamento de Letícia Julião quando afirma que:

Para além de seu evidente compromisso com a preservação e a pesquisa, o museu deve ser pensado e realizado como canal de comunicação, capaz de produzir uma relação profícua entre objeto-testemunho e objeto-diálogo, permitindo, assim, a comunicação do que é tutelado (OLIVEIRA, 2010, p. 119).

Portanto, sem preterir as demais funções, mas, entendendo-as como parte de um mesmo processo, Oliveira (id.) enfatiza a comunicação para a qual convergem todas as demais ações do museu. Para além de um modo limitado de se compreender o papel do museu, no qual visava, apenas, a exclusiva responsabilidade pela guarda, conservação e exibição de suas coleções, Oliveira apresenta uma concepção em consonância com a Museologia contemporânea. Segundo ele, a comunicação, a qual pode ser denominada comunicação museológica, pode ser entendida como toda forma de extroversão do conhecimento contido nos espaços de musealização. Diante disso, e levando-se em consideração a exposição museal de objetos sacros, surge a seguinte questão: O objeto sacro poderá cumprir todas as funções do museu? De acordo com Roque (2011, p.15) “a arte sacra, enquanto compreendido como objeto museológico, é uma evidência material, logo, pode cumprir a todas as funções do museu”.

A partir das três funções básicas exercidas pelas instituições museais é possível pensar no trabalho que ambas realizam entre si. A investigação, isto é, o meio de produção de conhecimento do museu, está diretamente ligada às atividades que ele promove, em especial, àquelas que envolvem a divulgação de seu acervo e seu potencial de apropriação cultural, ou seja, em sua possibilidade de realizar pesquisas aprofundadas do patrimônio artístico-cultural por ele preservado, e de dar um retorno à sociedade por meio de exposições, publicações e ações culturais consistentes.

Para além da tradicional forma de se conceber o museu como lugar de coisas velhas, bem como a sua principal função de preservar acervos, o trinômio museológico - investigação, preservação e comunicação – possibilita compreender as ações do museu de uma forma cíclica e complementar. A investigação colabora para a comunicação, que, por sua vez justifica a preservação.

4.4 A comunicação museológica e seu papel formador

“Entende-se por comunicação museológica a denominação genérica que é dada às diversas formas de extroversão do conhecimento em museus, uma vez que há um trabalho de introversão” (CURY, 2005, 34). Essa extroversão se dá das mais diversas formas, tais como artigos científicos, estudos sobre coleções, publicações de catálogos, material didático em geral, vídeos e filmes, realizações de palestras e oficinas, elaboração de material de divulgação e exposições. Dentre todas estas, adquire maior relevância a última, a exposição, pois ela constitui o principal veículo de comunicação dos museus.

Segundo a concepção da museologia tradicional, o objeto musealizado era compreendido segundo uma lógica preservacionista. Com o advento da nova museologia, sobretudo, com o documento de Caracas (1992), o qual realizou uma discussão em torno do caminhar da museologia, promovendo a reflexão do museu como canal de comunicação. Depois disso, a comunicação passou a ser vista como elemento primordial na lógica dos museus, mas, principalmente, a que é advinda da exposição. É por meio da exposição “que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas, pois é nela (na exposição) que se potencializa a relação entre o Homem e o Objeto no cenário institucionalizado (a instituição), e no cenário expositivo (a exposição propriamente) Cury (2005). Essa afirmação apresentada por Marília Xavier Cury já gerou inúmeras discussões, sem se chegar, de fato, à ideia que a autora quer apresentar quando coloca tal proposição, ou seja, a respeito do que ela se refere ao falar na relação entre o Homem e o Objeto. Cury se refere à potencialidade de comunicação que o objeto em exposição tem. Independente da informação que será abstraída do objeto, ele não deixa de se comunicar com aquele que o observa e usufrui. Portanto, a partir dessas conclusões, pode-se notar o potencial formador que há em cada objeto em exposição, tendo a comunicação museológica a função de viabilizar a concretização dessa realidade.

Esta pesquisa não tem por intuito delongar-se a respeito desta questão e, para tanto, é suficiente saber que o objeto museológico se torna objeto-documento, portador de informação a ser comunicada e desvelada. Portanto, é tarefa da comunicação museológica oportunizar que o público tenha acesso a essas informações, o que constitui, de fato, o seu papel formador.

“O objeto sediado no museu contém dados que são elementos componentes da informação cultural, deste modo, revela-se fonte de informação (fonte de referência) ligada ao sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo simbólicos, onde tais relações são engendradas” (BOURDIEU, 1986, 184)

[...] o museu procura revitalizar a sua capacidade dialogante, assemelhando-se como meio de comunicação entre Passado e Presente. Emissor, o museu

cumprir uma dupla função: a de atuar como polo catalisador do meio comunitário e, simultaneamente, como desmistificador da Ciência, Arte e Cultura, no sentido que interpreta estes campos do saber, tornando-os mais próximos do homem comum. O objeto, cerne da comunicação que se procura trocar, é a mensagem, fulcro e fonte de todo discurso museológico, através do qual perpassam todas as informações que o museu veicula (ROQUE, 2011, p. 34).

No caso específico desta pesquisa, trata-se dos objetos de arte sacra que compõem o cenário litúrgico da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Por referir-se a objetos de arte de tipologia sacra, não se pode pensar que o público será restringido a quem tem experiência de fé, ou que todo público terá a mesma experiência diante deste modo de manifestação do sagrado. O visitante comum poderá ter uma experiência puramente estética, enquanto que o visitante religioso poderá ter uma experiência de fé. Percebe-se, portanto, o quanto é aberta a possibilidade de leitura e o quanto é diversificada a possibilidade de experiências diante de um objeto em exposição, particularmente quando se trata de objetos sacros. Segundo Roque (2011) a arte sacra é um instrumento de formação cultural, de fruição artística, de conhecimento histórico, bem como de elevação espiritual, de catequese *ad intra*, de anúncio do Evangelho *ad extra* e de diálogo tanto com os crentes quanto com os não-crentes, de modo que ambos, cada um a seu modo, tem o direito de apreciá-la.

No caso do cenário expositivo estudado nesta pesquisa e dos objetos sacros analisados – a capela dos terceiros carmelitas de Cachoeira, Bahia, e os retábulos mores e contíguos ao arco-cruzeiro – nota-se a existência apenas de legendas que se restringem a informar os nomes dos santos que albergam os nichos, sem considerar outras informações relevantes que viabilizem a interação entre o público e os objetos expostos. Assim sendo, a comunicação museológica está comprometida e a exposição não está cumprindo sua função educativa em plenitude. Como trata-se de um templo religioso, obviamente que não é possível, ou mesmo adequado, inserir textos explicativos e curatoriais no recinto. Contudo, medidas cabíveis poderão viabilizar uma melhor extroversão do acervo, de modo que o discurso presente em todo cenário expositivo possa se tornar acessível: a elaboração de um roteiro de visita, a capacitação de monitores que possam guiar as visitas e a disponibilização de catálogos que contenham, de forma resumida, as principais informações codificadas no interior do templo. Desta maneira, garantir-se-á aos visitantes o acesso educativo à retórica da arte sacra ali exposta.

4.5 Um modelo de comunicação para o templo

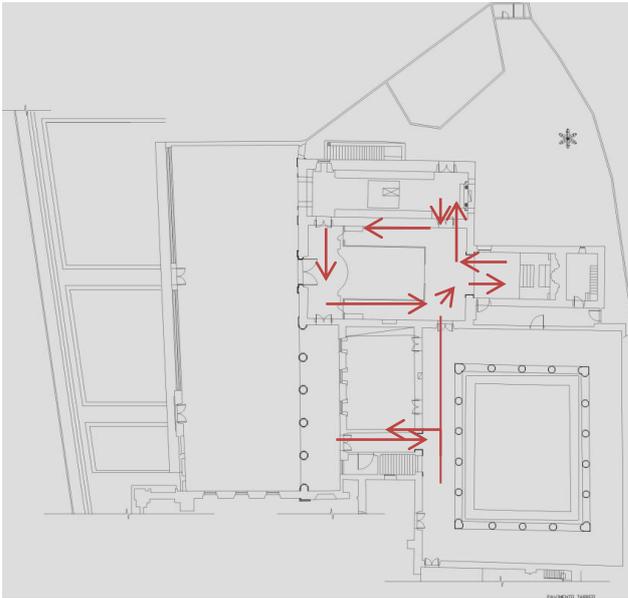
A tarefa empreendida ao longo desta pesquisa foi interpretar a retórica utilizada no programa iconográfico figurado nos retábulos da capela mor e nos retábulos colaterais ao arco cruzeiro, de modo que, uma vez procedida à análise interpretativa, proporcione ao público visitante, seja ele devoto ou não devoto, condições que viabilizem o entendimento do monumento. Para tanto, serão utilizados aportes da comunicação museológica, não tendo como intenção, converter o templo num museu, mas poder apresentar um circuito de visita e comunicar informações concernentes ao templo, que possibilitem uma leitura mais minuciosa por parte dos públicos.

A extroversão das informações presentes no monumento, para além de atender a demandado público turista, deve alcançar principalmente o público local (fieis), pois, uma vez conhecendo a história do monumento, despertará o sentimento de apropriação e viabilizará a conduta preservacionista do monumento. Desse modo, consideraram-se os mais variados aspectos que corroboram para os princípios utilizados para a requalificação das funções do templo: o fato de ser um monumento privilegiado em termos artísticos-culturais, a sua localização perante o tecido urbano e as histórias e simbologias que emanam do espaço.

O referido monumento será analisado segundo a perspectiva da Carta de Veneza de 1964, a qual versa acerca da conservação e restauração de monumentos e sítios, especificamente o Artigo 1º, quando explicita a concepção do monumento desde a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico e que tem adquirido com o tempo uma significação cultural.

4.6 Circuito expositivo

De modo que o programa iconográfico seja mais bem assimilado, procurou-se elaborar um roteiro, segundo a configuração de um circuito expositivo (Fig. 17), de modo que as informações sejam comunicadas em vista de uma melhor fruição por parte do visitante. Traçou-se, portanto, um roteiro coerente e sequencial, seguindo a lógica do programa iconográfico exposto no cenário litúrgico.

FIGURA 18 – Circuito expositivo

Fonte: Programa Monumenta (2002).

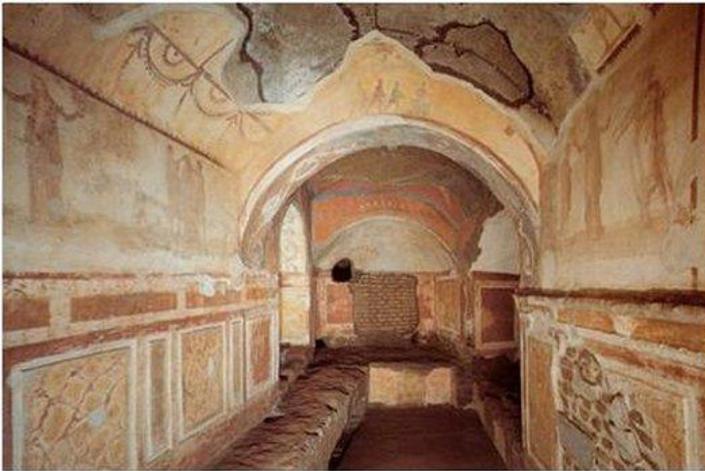
Propõe-se, desse modo, que o acesso seja realizado pela esquerda do frontispício do edifício, passando por um corredor que conduz ao claustro. Chegando ao claustro, podem-se notar os arcos rebaixados sobre colunas octogonais e paredes luminosamente brancas, criando um ambiente de singular plasticidade e recolhimento Calderón (1976). Ainda à esquerda, há uma porta que dá acesso à sacristia-consistório. Neste espaço, existem ornatos com influência oriental, sobretudo o armário que abriga um repertório imagético alusivo à Paixão do Senhor: da direita para a esquerda, Cristo do Horto, Santa Maria Madalena, Cristo Manietado, Cristo da Pedra Fria, Cristo da Paciência, Cristo da Coluna, São João Evangelista e Cristo Ressuscitado. Atualmente, encontra-se, ainda, neste espaço a imagem do Senhor dos Passos, em tamanho natural, a qual albergava uma sala superior, ao lado da sala de milagres.

Saindo pelo claustro, seguido a esquerda, tem acesso à capela pelo transepto sul. Ao entrar, depara-se com o retábulo do lado da Epístola, o qual expõe o primeiro passo do mistério de Cristo – a Paixão. Há, portanto, uma continuidade com a temática iniciada na sacristia-consistório com as representações do Cristo Sofredor e do Pelicano. Prosseguindo até a capela mor, encontra-se o segundo passo do mistério de Cristo – a Morte. Tal representação é revelada pela composição do retábulo ter como centralidade o Cristo Crucificado (ou Senhor do Bonfim). Essa ideia é reforçada pela composição da tampa do sacrário, com decoração de anjos, tendo um anjo adorador ao centro que macera um cacho de uva e recolhe o sumo num cálice. Dirigindo-se até o retábulo do lado do Evangelho,

conclui-se o mistério de Cristo com o terceiro passo – a Ressurreição, simbolizada na composição retabular da representação de Nossa Senhora das Dores (a primeira a experimentar a redenção em função do seu discipulado) e da Fênix, símbolo cristão da ressurreição.

Na sequência, em direção à esquerda do retábulo do lado do Evangelho, adentrando pelo transepto norte, acessa-se a capela-cemitério, na qual se podem vistas vinte e quatro carneiras, doze de cada lado, paralelas à parede, em três fileiras sobrepostas. É interessante perceber a semelhança entre o espaço reservado ao sepultamento dos terceiros carmelitas e as catacumbas dos primeiros cristãos (Fig. 15 e 16), tanto na disposição das catacumbas como nas formas iconográficas (Fig. 16 e 17).

Figura 19 – Catacumba paleocristã



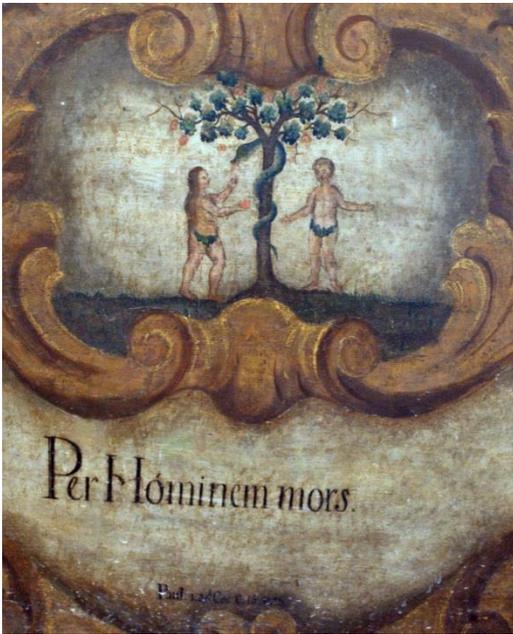
Fonte: Disponível em:
 <<http://cultura.culturamix.com/curiosidades/arte-paleocrista-expressao-artistica-religiosa>>. (Acesso em 26/10/2015)

Figura 20 – Lápides Tumulares COTCC



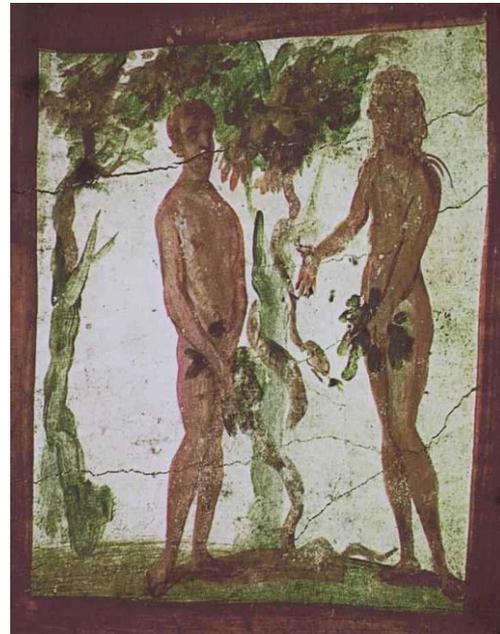
Fotógrafo: Jomar Lima (2015).

Figura 21 –Lápide, Capela do Carmo



Fonte: Jomar Lima (2015).

Figura 22 – Representação Paleocristã Catakumba de Marcelino e Pedro (Sec. III)



Disponível em:
<<http://www.pime.org.br/mundoemissao/culturaculturacul.htm>>.
Acesso em: 29/10/ 2015

O espaço é dedicado à Nossa Senhora do Carmo e reservava-se ao sepultamento dos irmãos que assim desejassem. Na capela-cemitério, há uma forte expressão do paradoxo morte-ressurreição, o qual tem como vínculo primordial a fé. Os sepultamentos eram acompanhados com um sinal forte de crença na ressurreição. Isso pode ser notado nas imagens iconográficas e inscrições presentes nas lápides tumulares (Fig.18), quando trazem elementos alusivos a redenção eterna.

FIGURA 23 – Iconografia e Inscrição epigráfica



Fonte: Jomar Lima (2015)

Passando da capela-cemitério às representações presentes na nave, alusivas às iconografias carmelitas, tanto nos retábulos quanto nas representações pictóricas do forro. Seguindo a analogia aqui proposta, pode-se atribuir a Jerusalém celeste, lugar reservados aos santos, simbolizados, portanto, pelas representações carmelitas. O santo, segundo a análise proposta não se restringe a ideia daqueles que são declarados pela Igreja, mas aqueles que, mediante a fé, nortearam as suas vidas no temor ao Senhor.

Deste modo, percebe-se que a tríade paixão-morte-ressurreição permeia toda a retórica da composição ornamental do referido templo. Sendo assim, “a paixão-morte-ressurreição de Jesus tem valor salvífico enquanto constitui o ato supremo de livre obediência do filho feito homem ao Pai capaz de reintegrar a humanidade na amizade salvífica de Deus” (LEXICON, 2003, p.562).

5 CONCLUSÃO

A investigação empreendida ao longo desta pesquisa possibilita a reflexão de como a arte sacra é capaz de traduzir para um plano formal os discursos teológicos, hagiografias e aspectos devocionais. Percebe-se, portanto, que existe um processo inverso entre o programa iconográfico e o programa museológico. Enquanto o programa iconográfico propicia um processo de introversão de discursos que resulta numa síntese formal e simbólica, a qual exige uma leitura não convencional, o programa museológico procura um caminho de extroversão dos discursos presentes no plano formal, possibilitando uma leitura convencional e acessível extraída das formas e dos signos neles contidos.

A pesquisa, portanto, demonstrou que a forma de ornamentar os lugares de culto, não somente com caráter decorativo, mas, sobretudo, com o intuito de comunicar verdades relacionadas à fé, é uma prática que advém desde os primórdios do cristianismo. Desse modo, a cultura cristã, ao longo de sua história, foi apropriando-se de inúmeros elementos simbólicos, de modo que o *corpus* simbólico elaborado servia para estabelecer uma comunicação, isto é, evangelizar os pagãos e tornar os mistérios da fé acessível aos crentes. O objetivo, portanto, era difundir por de um código visual as verdades de inspiração teológica.

Tais questões serviram como incentivo ao longo da pesquisa, ao se conceber o patrimônio artístico tomado como *corpus* desse estudo detentor de uma retórica peculiar, traduzida num plano formal e, portanto, revelada de um modo intrínseco, o que reclamava um processo de decodificação que favorecesse a compreensão e, conseqüentemente, a disseminação das informações contidas nos conjuntos retabulares, tornando-as acessíveis aos públicos que visitam o referido templo. Desse modo, os resultados que foram encontrados por intermédio do desenvolvimento deste estudo ratificam o possível nexos entre a iconografia sacra e a comunicação museológica proposto inicialmente, como possibilidade de atingir tal fim. É óbvio que não se pode deixar de mencionar a condição da proposta apresentada nesta dissertação como possibilidade, sem jamais ter a pretensão de ser um único caminho de extroversão de tais informações. Deve-se, ainda, mencionar o fato de que a pesquisa nunca se esgota, portanto, os resultados que aqui foram apresentados são apenas aqueles que se tornaram inteligíveis no decorrer do tempo previsto para a realização da pesquisa.

Para tanto, faz-se necessário ressaltar a importância da interdisciplinaridade para a concretização desse estudo. Para corroborar com tal afirmação, a realização dessa pesquisa foi possível mediante a interface entre algumas áreas específicas, isto é, o tripé epistemológico: História da Arte, Teologia e Museologia. Portanto, a indicação da História da Arte advém da

tipologia do objeto de estudo. Tratam-se, portanto, de objetos enquadrados na tipologia específica da arte, isto é, a arte sacra. A Teologia, por sua vez, está associada ao discurso que emana desses objetos. E a Museologia sugere um modo como tal objeto poderá ser interpretado, além de apontar caminhos que visem à disseminação e uma melhor compreensão da retórica que esses objetos são portadores.

Embora o objetivo desta pesquisa não estivesse comprometido com a análise de todo o *corpus* ornamental do templo, mas, especificamente, o conjunto retabular, exigiu-se um esforço muito grande para permanecer focado nos retábulos. Como se trata de um templo barroco, a profusão da decoração ornamental, bem como a riqueza de informações, exigiu-se muito para não perder o foco da pesquisa. A questão é o fato de o conjunto ornamental possuir um discurso lógico e interligado, o que se torna quase imprescindível abordar determinados aspectos sem se remeter a outros. Fica, portanto, mais que evidente as inúmeras possibilidades de pesquisas que podem ser desenvolvidas a partir desse conjunto ornamental.

Em vista da construção do *corpus* teórico deste estudo, recorreu-se à pesquisa bibliográfica como fundamento para os argumentos que foram engendrados ao longo da elaboração da dissertação. Desse modo, dentre as referências bibliográficas consultadas adquiriram particular relevância de acordo com suas considerações: Calderón (1978) e Flexor (2007), como base para análise dos retábulos; Panofsky (1991), como auxílio metodológico para análise dos elementos iconográficos; Cury (2005), como fundamento para a discussão concernente à comunicação museológica; e Roque (2011), para análise e compreensão do objeto religioso segundo uma perspectiva museológica.

Do mesmo modo que se propôs um paralelo entre o programa iconográfico e o programa museológico, o segundo passo é propor outro paralelo, obedecendo à mesma lógica de pensamento, entre circuito iconográfico e circuito museológico. Por circuito iconográfico aqui se entende a forma como as representações iconográficas estão dispostas no cenário litúrgico, as quais obedecem a certa lógica plástica e teológica. Quanto ao circuito museológico, obedecendo ao circuito iconográfico já traçado no espaço litúrgico, apresentará um roteiro em vista de facilitar a compreensão pelo público visitante.

A retórica do programa iconográfico dos retábulos da Capela da Ordem terceira do Carmo de Cachoeira está centrada em três vértices intercomunicantes: a Paixão, a Morte e a Ressurreição, compreendidas como movimentos complementares de um mesmo processo, isto é, o mistério salvífico de Cristo. A comunicação museológica foi apresentada nesta pesquisa como um caminho para a extroversão dessa retórica presente nos retábulos. Comumente, a comunicação museológica é vista segundo a ótica da exposição. A respeito disso, Roque

(2011, p. 273) afirma que “a exposição é o meio de comunicação primordial do museu”. No entanto, não se pode perder de vista que existem outras formas de se conceber a comunicação no museu. Não se pode esquecer que investigação científica aparece como forma peculiar de atuação dos museus e está intimamente associada à comunicação. No entanto, não basta efetivar a pesquisa, mas é preciso difundir o conhecimento produzido. Este ponto toca diretamente a questão primordial desta pesquisa, isto é, tornar o monumento estudado mais inteligível, particularmente, a retórica presente nos retábulos estudados.

Sendo assim, os resultados que foram alcançados por intermédio desta pesquisa eles precisarão ser difundidos. Portanto, como forma de disseminação dessas informações, elegeu-se como iniciativa plausível a elaboração de um catálogo didático, o qual conterá informações sucintas, de modo que sirva como auxílio ao longo da visita. Basicamente, o catálogo contará com um resumo histórico do monumento, algumas informações e ilustrações bem pontuais no que tange ao todo ornamental e, posteriormente, versará sobre as informações extraídas dos retábulos por meio da investigação aqui empreendida. O catálogo poderá, ainda, ser disponibilizado na central de turismo da cidade e servirá, assim, como um meio de divulgação do monumento.

É importante pensar sempre nas diferenciadas tipologias de públicos que visitam o monumento: intelectual, com conhecimentos artísticos, turista, estrangeiro; em contrapartida, pessoas simples, sem grandes conhecimentos, moradores locais que vão até o monumento apenas com o intuito de rezar. Frente ao exposto, há uma necessidade de atender algumas exigências, de modo que o catálogo tenha uma linguagem acessível, seja no mínimo bilíngue, em vista de contemplar os visitantes estrangeiros, e procure atender, sobretudo, os visitantes locais. Deve-se considerar a finalidade precípua da instituição, de modo que este material seja utilizado também como formas de evangelização. Não se pode deixar de considerar, ainda, a relação dialógica que deve ser estabelecida entre a comunidade e o bem cultural, entre a sociedade atual e o passado, resultando no sentimento de pertença. Para se referir a essa relação Azirpe; Nalda (2003) utilizam a expressão comunidade cultural, isto é, o conjunto de pessoas que atribuem a si mesmas, sentimentos de ligação e pertinência em relação ao patrimônio.

Nesse aspecto, o patrimônio não deixa de ser – como havia sido desde sempre - o resultado consciente de seleção; mas, nessa perspectiva, é baseado em apreciações particulares. Para sua inclusão no patrimônio, monumentos ou sítios culturais devem ser marcados, em primeiro lugar, com um sinal positivo por indivíduos ou grupos, porque, de acordo com um recente relatório quebequense, ‘além de proteger objetos, trata-se de permitir que determinada população venha a interiorizar a riqueza cultural de que ela é depositária (POULOT, 2009, p.230).

Segundo Varine (2012, p. 207) “o patrimônio é uma riqueza que traz em si mesma seus próprios meios, que é preciso fazer frutificar. Desse modo, não se pode conceber o patrimônio dissociado da memória”. Neste sentido:

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro. (AMADO, 1995, p.132).

Esta pesquisa foi conduzida por essa tríplice relação: passado, presente e futuro. O significado e o fim do objeto estudado ao ser concebido; o modo como é concebido e utilizado na atualidade; e a necessidade de extroversão da mensagem revelada através dos símbolos em vista de sua preservação. Para tanto, para o desenvolvimento desta pesquisa, recorreu-se ao espólio deixado pelos primeiros cristãos no intuito de compreender a formação dos primeiros símbolos e o seu desenvolvimento mediante um processo histórico. Procurou-se compreender o templo e a sua função no século XVIII e posteriores. E, finalmente, analisou-se o templo no momento presente, com projeções para o futuro por meio da apresentação de um circuito museológico como forma de reinterpretação e dinamização do monumento.

Em linhas gerais, o programa iconográfico encontrado no interior do templo dos terceiros carmelitas em Cachoeira está pautado no mistério salvífico de Cristo (Paixão, Morte e Ressurreição) representado de forma artística, com caráter estético e ornamental, mas, particularmente, pedagógico. Por meio desta pesquisa, associou-se, ainda, o caráter museológico. Conforme foi explicitado em linhas anteriores, não se quer transformar o templo em o espaço museal, mas reconhecer as suas funções paramuseológicas, bem como corroborar para que o conteúdo doutrinal se torne mais inteligível e seja, de fato, comunicado. Partindo do pressuposto de que, por meio dos repertórios ornamentais dos templos, a intenção fundamental era a comunicação de uma doutrina, a proposta engendrada por intermédio desta pesquisa só tende a reforçar a ideia inicial. Em suma, a proposta é abrir mais um canal comunicativo, de modo que valorize e enalteça o espaço litúrgico e promova a vitalidade do patrimônio nos dias atuais.

Portanto, o circuito museológico proposto para o programa iconográfico da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira torna-se um forte aliado para o visitante no que tange a interpretação do repertório ornamental do templo, o qual ultrapassa a ideia de aspectos meramente decorativos. É claro que o circuito museológico proposto, bem como o catálogo didático, não se constituem como uma lente que induza aos visitantes a enxergarem todos sob uma mesma ótica, mas a ideia é sempre de

respeito quanto a liberdade de cada visitante. Mas a principal questão é que, devido à profusão decorativa do cenário barroco, os variados símbolos, signos e sinais, requerem, portanto, um estudo de iconografia e muitas vezes de iconologia, de modo a identificar na decoração da talha, na pintura e na imaginária, os inúmeros episódios que compõem a mística sagrada (ÁVILA, 2013).

Enfim, esta pesquisa, para além de elucidar o valor do histórico e artístico do patrimônio ornamental presente no interior do templo estudado, bem como a excelência da retórica implícita em cada ornato, elucidada, ainda, a necessidade de uma leitura interpretativa da iconografia presente em outros elementos do mesmo templo, bem como de outros templos presentes no Recôncavo Baiano.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Janaína. O Grande Mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **História**. São Paulo, n.14, p. 125-136, 1995.
- ALBERTI, Verena. Ouvir e contar: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 196 páginas 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. **A História da Arte**. In: História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ÁVILA, Afonso. **Barroco: Teorias e Análises**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAZIN, Germain. **Arquitetura religiosa e barroca no Brasil**. Trad. Glória Lúcia Nunes, rev. técnica e atualização Mário Barata. Rio de Janeiro: Record, 1956.
- BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.
- BERGER, Peter L. **O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião**. In: Religião e construção do mundo. São Paulo, Paulus, 1985.
- BERGER, René. **Arte e Comunicação**. Tradução João Pedro Mendes. São Paulo: Paulinas, 1977.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Gênese e estrutura do campo religioso**. In: MICELI, Sergio. (Org). A Economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Estudos. Textos selecionados de Pierre Bourdieu).
- BRASIL. Lei 11.904, de 14 jan. 2009. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Seção 1, p. 1. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 18 set. 2015.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Tradução Vera Maria Xavier Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CALDERON, Valentim. **O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira**. Salvador: Bradesco, 1976.
- CÂNDIDO, Maria Inez. **Documentação Museológica**. In: Caderno de diretrizes museológicas. MinC/IPHAN/DEMU. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.
- CARTILHA DO FUNDO DE PRESERVAÇÃO. **Programa Monumenta**. Disponível em: <<http://www.monumenta.gov.br/site/>>. Acesso em: 10 de Ago. 2013.

CATECISMO DA IGREJA CATOLICA, São Paulo: Loyola, 1999.

CHAMBOULEYRON, Rafael & ARENZ, Karl-Heinz. ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL. ARTE E HISTÓRIA NO MUNDO IBERO-AMERICANO (Séculos XV-XIX), 4, **Anais...** Belém: Editora Açaí, volume 7, 2014. Disponível em: <[http://www.ufpa.br/pphist/documentos/Vol.%207%20-%20Arte%20e%20Hist%C3%B3ria%20no%20mundo%20ibero-americano%20\(2\).pdf](http://www.ufpa.br/pphist/documentos/Vol.%207%20-%20Arte%20e%20Hist%C3%B3ria%20no%20mundo%20ibero-americano%20(2).pdf)>.

CHAGAS, Mário de Souza. **A Imaginação Museal: Museu, memória e poder em GustavoBarroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: Minc/IBRAM, 2009.

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. **Museologia da Arte sacra em Portugal(1820-2010):Espaços, Momentos, Museografia**. 2011. Tese (Doutorado em Letras na área de História especialidade de Museologia e Patrimônio Cultural)Faculdade de Letras da Universidade de CoimbraCoimbra). Disponível em: <[https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/18833/3/Museologia%20da%20Arte%20Sacra%20em%20Portugal%20\(1820-2010\).pdf](https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/18833/3/Museologia%20da%20Arte%20Sacra%20em%20Portugal%20(1820-2010).pdf)>. Aceso em 25 ago. 2015.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. **A talha dourada na antiga Província de São Paulo: Exemplos de ornamentações Barroca e Rococó**. In: Arte Sacra: barroco memória viva/Percival Tirapeli org. São Paulo, p. 60-81, 2005.

CURY, Marília Xavier. **Exposição - Concepção, Montagem e Avaliação**. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

_____. **Novas Perspectivas para a Comunicação Museológica e os Desafios da Pesquisa de Recepção em Museus**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8132.pdf>>. Acesso em: 15/ nov. 2014.

DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea: vida dos santos**. Trad.: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLEXOR, Maria Helena Ochi (Org.). **O Conjunto do Carmo de Cachoeira (The Carmo architectonic ensemble of Cachoeira)**. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2007.

GUARNIERI, WaldisaRussio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**, v. 3, 1990.

IPAC-BA. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia**. Volume 3 – Monumentos e Sítios do Recôncavo – 2ª parte. Cachoeira. Salvador: IPAC, 1975.

JULIÃO, Letícia. **Pesquisa histórica no museu**. In: Caderno de diretrizes museológicas. MinC/IPHAN/DEMU. 2. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

LE GOFF, Jacques & SCHIMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Tradução de Hilário Franco Júnior. Bauru: EDUSC, v. 2, 2006.

- LEITE, Terezinha Lobo. **As Manifestações Barrocas de Ouro Preto**. Minas Gerais: Editora Ler, 2009.
- LEXICON: **Dicionário Teológico Enciclopédico**. Tradução de João Paixão Neto, Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2003.
- MAIA, Pedro Moacir. **O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia**. São Paulo. Banco Safra, 1987.
- MENSCH, Peter Van. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, **Pretextos museológicos**1,1994. P. 22.1994.
- MOREIRA, Terezinha Maria Losada. **A interpretação da Imagem: subsídios para o ensino da arte**. Rio de Janeiro: Mauad X FAPERJ, 2011.
- PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PELEGRINI, Sandra C. A. Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 26, nº 51, p. 115-140, 2006.
- PEREIRA, José Fernandes. **Arquitetura e escultura em Mafra: retórica da perfeição**. Lisboa: Presença, 1994.
- POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**; tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2003.
- NASCIMENTO, Sílvio Firmo do. **O Homem diante do Sagrado: alguns elementos da antropologia das religiões**. Londrina: Humanidades, 2008.
- NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. São Paulo, 1993.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. **Museu de Fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Zouk, 2010.
- OTT, Carlos. **Atividade artística da Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1998.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, 2007; Petrópolis: Vozes, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PIAZZA, Waldomiro. **Introdução à Fenomenologia Religiosa**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- ROQUE, Maria Isabel Rocha. **O sagrado no museu: Musealização de objetos do culto católico em contexto português**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.
- SANT'ANNA, Sabrina Mara. **A Boa Morte e o Bem Morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721-1822)**. 2006.128f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SANT'ANNA, Sabrina Mara; PEREIRA, Andreza Cristina Ivo. **Mircea Eliade entre a Fenomenologia e a História das Religiões.** In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA, 3., 2009, Mariana. **Anais...** Ouro Preto: Edufop, p.1-9, 2009.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia Aplicada em Museus.** São Paulo: Ed Mackenzie, 2000.

SILVA, Zenaide Carvalho. **O Lioz Português: de lastro de navio a arte na Bahia.** Rio de Janeiro: Versal Editores e Edições Afrontamento, 2008.

TIRAELI, Percival. **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local.** Porto Alegre: Medianiz, 2012.

VATICANO II. **Constituição Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia.** In: Compêndio do Vaticano II. Constituições, Decretos, Declarações. Petrópolis, Vozes, 1997.

GLOSSÁRIO

Acanto (*Acanthusmollis*) – Motivo ornamental floral representativo das folhas das acantáceas que caracterizam os capitéis de ordem coríntia.

Altar – Espécie de mesa destinada ao sacrifício eucarístico.

Altar-mor – Altar principal de uma igreja ou capela, geralmente situado na capela-mor e localizado no fundo de um arco triunfal.

Arco-cruzeiro – Ogiva, arco triunfal. Vão em arco, normalmente de grande dimensão, que estabelece a ligação entre a nave e a capela-mor ou entre a nave e o transepto de um templo, fazendo alusão, sobretudo depois da Reforma Protestante, a vitória da Igreja, após a Contrarreforma.

Atlante – figura antropomorfa empregada como coluna ou esteio.

Cartela – Motivo ornamental com parte central para inscrição de datas ou emblemas, envolvida por guirlandas, laços, flores e folhagem.

Chinoiserie – Chinesices. O gosto pelos objetos de arte oriental, cuja imitação deu origem às artes decorativas francesas.

Claustro – pátio interior do mosteiro, rodeado por galerias com arcadas, de um ou dois andares, que serve de circulação aos religiosos. Geralmente apresenta planta retangular e ao centro encontra-se o pátio, que pode servir de jardim ou cemitério. A partir das galerias pode-se aceder a outras extensões do conjunto monástico, como a sala do Capítulo, o refeitório, etc.

Coluna – Parte ou pilar composto por base (toro e plinto), fuste (liso ou ornamentado) e capitel (com feitiço da ordem a que pertence: dórica, jônica ou coríntia).

Colunas salomônicas – Pilar com terço inferior estriado e os dois terços superiores espiralados, com capitel compósito.

Coroamento – Decoração que remata o topo de um edifício, vão ou membro arquitetônico. Todo motivo ornamental que arremata no ápice de um conjunto.

Dossel – Baldaquino. Armação de madeira recoberta de tapeçarias, sobre tronos.

Fitomórfico – Designação aplicada à peça ou ornato com forma vegetal.

Frontão – remate ou coroamento de uma estrutura arquitetônica ou decorativa, porta, janela ou nicho. Pode assumir diferentes formas; tem a sua raiz na arquitetura clássica.

Frontispício – Parte da frente do edifício; frontaria, fachada.

Joanino – Estilística desenvolvida durante o reinado de D. João VI.

Lado da Epístola – expressão utilizada para designar o lado (nave, absidíolo) direito de um templo, quando observado da entrada principal.

Lado do Evangelho – expressão utilizada para indicar o lado (nave, absidíolo) esquerdo de um templo, quando observado da entrada principal.

Lápide – pedra com inscrição destinada a honrar e/ou celebrar a memória de alguém ou a comemorar um facto.

Lavabo – fonte colocada na sacristia para que o sacerdote lave as mãos antes e depois da celebração da Eucaristia. Fonte colocada num ângulo do claustro junto à entrada do refeitório para que, antes e depois da refeição, os membros da comunidade lavem as mãos.

Mísula – Peça saliente num pé-direito, com maior avançamento que a altura, destinada a sustentar um arco ou escultura.

Nave – Corpo da igreja reservado aos fiéis.

Nicho – Abertura pra

Óculo – janela circular ou oval nas fachadas. Pode ainda ser encontrado nas portas e nas partes altas das paredes para iluminar ou arejar o interior. Também designado de olho-de-boi.

Orago – evocação do santo ao qual é dedicada uma igreja ou capela.

Pilastra – elemento vertical de sustentação ou de função decorativa, de secção quadrangular ou poligonal, adossado a um muro.

Púlpito – mobiliário eclesiástico destinado às leituras e pregação. Geralmente encontra-se erguido acima do solo e adossado a um pilar ou à parede da nave.

Remate – Elemento que encima ou coroa uma estrutura arquitetónica, retábulo ou peça de mobiliário.

Retábulo, estrutura retabular, máquina retabular – estrutura pintada ou entalhada, de carácter devocional, colocada no espaço sacro ao modo de altar, para colocação de objetos e alfaias litúrgicas. Habitualmente apresenta-se encostado a uma parede. Pode representar um episódio do foro do sagrado ou acolher várias representações relacionadas com esse campo.

Rosácea - vão de iluminação circular, habitualmente com grelhagem pétrea.

Silhar – pedra aparelhada, esquadriada e lavrada, utilizada como elemento construtivo ou como revestimento de parede.

Talha – tipo de revestimento em madeira esculpida por meio de cinzel e goiva que pode ou não receber acabamento posterior por douramento ou pintura.

Transepto – corpo transversal que numa igreja separa a nave central da capela-mor, formando os braços da cruz nos templos que apresentam essa disposição.

Tribuna – numa estrutura retabular, em jeito de balcão elevado, corresponde à área vazada que recebe o trono eucarístico.