

rrc

Pinceles y gubias del barroco iberoamericano

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)



Universo Barroco Iberoamericano



UNIBrrc



andavira
editora

*Pinceles
y gubias
del barroco
iberoamericano*

Vol. 7

**María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)**

© 2019

Universo Barroco Iberoamericano

7º volumen

Editoras

María de los Ángeles Fernández Valle

Carme López Calderón

Inmaculada Rodríguez Moya

Colaboración en la edición

Zara Ruiz Romero

Victoria Sánchez Mellado

Rafael Molina Martín

Concetta Bondi

Maquetación

Laboratorio de las artes

Impresión

Andavira Editora S. L.

Imagen de portada: Anónimo, *Vista de Sevilla*, c. 1660, óleo sobre lienzo. © Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus), Sevilla (detalles)

Fotografías y dibujos: De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S. L.

E. R. A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

Director de la colección

Fernando Quiles García

Comité científico

Luisa Elena Alcalá (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Ana María Aranda Bernal (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

José Javier Azanza López (*Universidad de Navarra, Pamplona, España*)

Beatriz Barrera Parrilla (*Universidad de Sevilla, España*)

Jaime Humberto Borja Gómez (*Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia*)

Ananda Cohen-Aponte (*Cornell University, Ithaca, Estados Unidos*)

Yolanda Fernández Muñoz (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)

Jaime García Bernal (*Universidad de Sevilla, España*)

Ramón Gutiérrez (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina*)

Antonio Gutiérrez Escudero (*Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), Sevilla, España*)

Ángel Justo Estebaranz (*Universidad de Sevilla, España*)

Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada, España*)

José Manuel López Vázquez (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)

José Martínez Millán (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Víctor Mínguez Cornelles (*Universitat Jaume I, Castellón, España*)

Juan M. Monterroso Montero (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)

Francisco Montes González (*Universidad de Granada, España*)

Fernando Moreno Cuadro (*Universidad de Córdoba, España*)

Arsenio Moreno Mendoza (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

Francisco Ollero Lobato (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

Álvaro Pascual Chenel (*Universidad de Valladolid, España*)

Francisco Javier Pizarro Gómez (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)

Gabriela Siracusano (*Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura - IIAC-UNTREF, Argentina*)

Graciela María Viñuales (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina*)

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (*Universitat de València, España*)

ISBN: 978-84-121445-3-6

Depósito Legal: C 2477-2019

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla,
2019



Índice

Presentación de las editoras	8
La poética en la pintura andaluza del Siglo de Oro. Un acercamiento a la cuestión en tiempos de Murillo Iván del Arco Santiago	13
Murillo y sus relaciones con la aristocracia sevillana. El caso del marqués del Moscoso Francisco Javier García Domínguez	33
Influencias y trazos murillescos: el caso excepcional del pintor antuerpiense Cornelio Schut el Joven (1629-1685) Lidia Beltrán Martínez	51
Copiando a Murillo. Métodos y procedimientos técnicos utilizados para la copia por seguidores y copistas del pintor sevillano Iván Rega Castro, Marta Raïch Creus y Alexandra Hernández Raya	69
Cuando la imagen es un objeto: los estudios materiales de la pintura novohispana Octavio Alejandro Meza Orozco	85
Espacio, prácticas y percepción. Tres problemas en el estudio de la imagen religiosa en el mundo hispánico Mónica Pulido Echeveste, Sergi Doménech García y Denise Fallena Montaña	103
El <i>Patrocinio de la Inmaculada Concepción</i> sobre el <i>Cabildo Angelopolitano</i> : la imagen al servicio del poder Claudia Cristell Marín Berttolini	119

El mecenazgo: mecanismo fundamental para elevar la decencia y el decoro dentro de la catedral de Durango. Los casos de los obispos Pedro Barrientos Lomelín y Manuel Escalante Colombres y Mendoza	137
Adolfo Martínez Romero	
La pintura de castas como “maravilla americana”: las estrategias del pintor tras el discurso oficial	151
Sofía Navarro Hernández	
Teofanía pictórica: la criolla prodigiosa de Sutatausa	171
Santiago Martelo Ramírez	
Las pinturas murales del convento de San Francisco de Lima	191
José Manuel Almansa Moreno	
La nobleza de la pintura en Lima durante el Barroco (1670-1730): los autorretratos de Francisco Escobar y Cristóbal Lozano	211
Antonio Holguera Cabrera	
Pinturas del virreinato del Perú en el MUBAM. Retratos del comerciante José Antonio de Lavalle, conde de Premio Real, y Mariana Zuasti	229
Alba Choque Porras	
Pinturas zurbaranescas en Nueva España	243
Ester Prieto Ustio	
De Sevilla a Lima: irradiación escultórica hispalense del Seiscientos	255
Jesús Rojas-Marcos González	
El escultor Pedro Muñoz y la impronta de Gregorio Fernández en su obra limeña	275
Javier Chuquiray Garibay	
El Señor de Malta. Partida y regreso de un crucificado dramático pintado por el demonio	289
Ricardo García Jurado	

Sculture napoletane di età barocca per il Nuovo Mondo: modelli culturali, committenti e artista Isabella Di Liddo	305
As Representações do Patrimônio Sacro no Imaginário Social Setecentista na América Portuguesa: estudo iconográfico das imagens da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto (Brasil - Minas Gerais) Leandro Benedini Brusadin y Lia Sipaúba Proença Brusadin	319
“Una imagen del niño Jesús me estaba llamando”: Amor y dolor entre esculturas que cobran vida y monjas neogranadinas Laura Liliana Vargas Murcia	337
La custodia del Corpus Christi en Córdoba durante los siglos XVII y XVII María del Amor Rodríguez Miranda	355
Objetos en disputa: valoraciones simbólicas, redes e intercambios entre monasterios femeninos y agentes de la sociedad colonial (Virreinato del Río de la Plata fines s. XVIII- XIX) Vanina Scocchera	373
“Bajo el bello cielo de Chile”. Alessandro Ciccarelli, primer director de la Academia de Pintura en Santiago (siglo XIX) Noemi Cinelli	393
Jorge Oteiza: el Barroco y Velázquez vistos desde Hispanoamérica, 1935-1948 José Javier Azanza López	405
La mirada extranjera al barroco andaluz a través de los libros de viajes (1940-1975) Victoria Sánchez Mellado	427
Arte en disputa: robo, expolio y venta de obras del barroco Iberoamericano Zara Ruiz Romero	447

Presentación

En el 2012 se constituyó el *CelBA. Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano* como espacio de encuentro y diálogo entre diversas disciplinas que tienen particular vínculo con la cultura barroca. Y de inmediato se convocó un primer Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores. Tuvo lugar en Santiago de Compostela en 2013. A continuación, dos años después, se celebró otro en Castellón, al que siguió una tercera edición en Sevilla, en 2017.

Inspirados en las palabras del Inca Garcilaso de la Vega dimos inicio al *III Simposio de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano. "No hay más que un mundo": globalización artística y cultural*, desarrollado en la Universidad Pablo de Olavide y en distintas sedes sevillanas que acogieron a los protagonistas de esta aventura: aproximadamente 160 investigadores, venidos de 17 diferentes países.

Fue en Sevilla, precisamente, donde comprobamos que la red se iba fortaleciendo gracias a la participación de investigadores de otras ediciones, a la vez que se sumaron otros jóvenes, todos ellos con el objetivo de compartir sus estudios sobre el barroco iberoamericano. Tuvimos la fortuna de escuchar a integrantes de universidades y centros de investigación procedentes de Portugal, Francia, Italia, Bélgica, España, Estados Unidos, y un número significativo de latinoamericanos que llegaron de México, Guatemala, Nicaragua, Puerto Rico, Colombia, Perú, Ecuador, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile.

Desde hacía varias décadas, las investigaciones artísticas parecían muy determinadas —tanto en Europa como en América— por miradas fraccionadas, que excluían o eludían relaciones tan vastas y complejas como las existentes entre la cultura hispanoamericana y la

producción intelectual luso-brasileña. La modalidad de los sucesivos encuentros permitió iniciar un cambio de enfoque, marcado en parte por la nueva impronta global, que ayudó a entender fenómenos y procesos comunes en el arte de ambos continentes.

La presente publicación y las materias tratadas son el resultado de abordar variados tópicos del arte, de la arquitectura, de las letras y del pensamiento, lo que tuvo lugar en un extendido territorio cultural, durante los siglos XVII y XVIII. Tal conjunto de investigaciones se ordena en cuatro volúmenes, con sus respectivos títulos que, poéticamente, manifiestan temáticas y enfoques afines.

Espacios y muros es la divisa que define al primero de los tomos, determinado por abordajes en torno a lo limítrofe. Este idea lábil, imprecisa a la vez que necesaria, es materia central en diversas arquitecturas y espacios barrocos, así como en la talla escultórica y en distintos sopor-tes pictóricos. Muchos de los trabajos de este libro centran su reflexión en torno al complejo término frontera; frontera intelectual que se hace manifiesta en la intersección de caminos productivos, gustos y tendencias, transferencias e influjos, no sin por ello minimizar la materialidad concreta de los bordes territoriales y militares. Fronteras, que pueden leerse como límites o como pliegues, que invitan a revisitar lo barroco desde un presente determinado también por el vértigo de lo global. Pero si bien nuestra globalidad parece menos definida por lo real-material y más determinada por lo virtual-digital, su omnipresencia actual y sus particulares características podrían encontrar algunas explicaciones o respuestas en aquellos siglos pasados, no demasiados lejanos en materia de claves culturales y hasta de modos comunicacionales.

Pinceles y gubias son los términos para sintetizar el libro siguiente, donde a la materialidad de la imagen barroca le acompaña la previsible inmaterialidad del objeto como eje central, en muchos trabajos. Así, la importancia de teofanías, de irradiaciones, de viajes y llamados místicos, son analizados como materia relevante de la producción artística de los siglos XVII y XVIII. También la mirada introspectiva, hacia un yo tan individual como colectivo, propio de lo barroco, se visibiliza en otras investigaciones de enorme interés para este corpus.

Discursos e imágenes es el marco de un tercer tomo que busca aproximaciones a un barroco retórico, entendido en sentido amplio. Alegorías y emblemas, iconografías materializadas en estampas y curiosas disposiciones perspectivas, nos hablan de miradas propias que, sin

embargo, no eluden la necesidad de un aparato simbólico y pedagógico, que busca formar comunidades y personas. Las preocupaciones más contemporáneas en torno a temas de género, abren también en este tomo nuevos puntos de vista para entender un barroco hasta ahora no visible.

Fastos y ceremonias, reúne investigaciones en torno a los efectos resultantes de factores asociados como la luz —entendida esta como fenómeno tangible y conceptualizable— o la dramatización de un *pathos* terreno proyectado en el plano de lo celestial. El valor de lo gestual se hace presente en el plano de la teatralización barroca, de la que no escapa ni la pintura ni la arquitectura. El valor de la emoción y su impacto de anestesia se proyecta en la música, entendida siempre como instrumento místico y reflexivo a la vez.

Todos los trabajos son fruto de los estudios presentados en las siete sesiones propuestas: *Un mundo sin fronteras; Comercio transoceánico; Un pintor de su época: Bartolomé Esteban Murillo; Mujeres mecenas y artistas; Pinceles, gubias y plumas de un tiempo nuevo; Permanencias y transformaciones en la ciudad; y Festividades en un escenario global*. En las veinticuatro mesas se trataron temas fundamentales como la historiografía, el comercio e intercambio artístico, las obras pictóricas, escultóricas, urbanas y arquitectónicas, la fiesta y la música, los estudios de género y también un espacio dedicado a Bartolomé Esteban Murillo, por ser un año tan especial para la ciudad de Sevilla al cumplirse los 400 años de su nacimiento. Dichas secciones se han respetado, aunque reordenadas, en los cuatro volúmenes publicados por Andavira Editora en Santiago de Compostela y la colección de Universo Barroco Iberoamericano-Enredars de la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, en donde se reúnen, revisadas y notablemente ampliadas, tanto las comunicaciones de los participantes como las ponencias presentadas por los miembros del Comité Científico.

Se cumplió de este modo con el objetivo principal, el de promover la investigación sobre el barroco en el ámbito Iberoamericano. Y es en esa dirección que consideramos fundamental apoyar a las jóvenes generaciones con estudios en la materia, fomentando el diálogo entre las diversas disciplinas que se implican en el estudio de este tiempo de la cultura. De manera que investigadores de Historia del Arte, Patrimonio Cultural, Literatura, Historia, Música y Filosofía, entre otras, ocupan un significativo papel en los cuatro volúmenes que se presentan, poniendo el énfasis en los intercambios producidos a ambos lados del océano Atlántico.

Tanto la celebración del simposio como la publicación de los presentes libros no habrían sido posibles sin el apoyo brindado por el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, el Grupo de Investigación Iacobus de la Universidade de Santiago de Compostela y el Grupo de Investigación Iconografía i Història de l'Art de la Universitat Jaume I de Castellón, además de la colaboración prestada por la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC).

No podemos terminar estas líneas sin expresar nuestro más sincero agradecimiento a los ponentes que apoyaron con gran entusiasmo esta iniciativa: Luisa Elena Alcalá, Ana María Aranda Bernal, José Javier Azanza López, Ananda Cohen-Aponte, Ramón Gutiérrez, José Martínez Millán, Juan M. Monterroso Montero, Francisco Montes González, Fernando Moreno Cuadro, Víctor Mínguez Cornelles, Álvaro Pascual Chenel y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. También al Comité Científico, entre los que se incluyen además de los citados, Beatriz Barrera Parrilla, Jaime Humberto Borja Gómez, Ángel Justo Estebaranz, Yolanda Fernández Muñoz, Jaime García Bernal, Antonio Gutiérrez Escudero, Rafael López Guzmán, José Manuel López Vázquez, Arsenio Moreno Mendoza, Francisco Ollero Lobato, Francisco Javier Pizarro Gómez, Fernando Quiles García, Gabriela Siracusano y Graciela María Viñuales. Asimismo, también queremos recordar y hacer una mención especial a los investigadores que nos ayudaron a poner un broche de oro a lo vivido durante los cuatro magníficos días del simposio; nos referimos a Ángel Justo Estebaranz, por el concierto de órgano de música barroca que nos regaló en la iglesia de Santa Cruz, a Beatriz Barrera Parrilla y sus alumnos de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, por permitirnos adentrarnos en la noche de la tabacalera con el certamen poético *Vanitas Vanitatis* y a nuestro compañero Salvador Hernández González, por ofrecernos una visita barroca por la ciudad de Sevilla. También queremos agradecer muy especialmente la colaboración en la edición de los compañeros Zara Ruiz Romero, Victoria Sánchez Mellado, Rafael Molina Martín y Concetta Bondi. A todos ellos, gracias.

Esperamos que los libros que ahora presentamos solo sean un anticipo de lo que está por venir, a través de las futuras convocatorias. Nuevas ciudades o las ya conocidas quizá nos permitirán seguir disfrutando, en términos académicos y humanos. De momento, continuaremos trabajando para que así sea.

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya

As Representações do Patrimônio Sacro no Imaginário Social Setecentista na América Portuguesa: estudo iconográfico das imagens da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto (Brasil-Minas Gerais)

Representations of Religious Heritage in the Social Imaginary of Portuguese America
of the 18th Century: An Iconographic Study of the Images of the Third Order of Carmen
of Ouro Preto (Brazil - Minas Gerais)

Leandro Benedini Brusadin

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

leandrobrusa@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2778-2095>

Lia Sipaúba Proença Brusadin

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

liaunesp@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5446-4992>

Resumo

A pesquisa do imaginário procedente das imagens sacras barrocas representa um dos atributos necessários para o entendimento do patrimônio cultural em seu sentido simbólico. Durante o século XVIII, na América Portuguesa, a igreja era um espaço de convivência social e religiosa. A presente pesquisa tem como objetivo analisar a iconografia e os elementos iconológicos das esculturas da Paixão de Cristo dos retábulos da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto em Minas Gerais (Brasil). A metodologia consiste na análise iconográfica-iconológica dos retábulos e das imagens de devoção desta igreja, em interface com o debate bibliográfico nas áreas de história e arte, somada a pesquisa in situ e documental. Conclui-se que as ordens terceiras foram as grandes dissipadoras do mecenato artístico durante o setecentos na ornamentação de suas igrejas e nas organização das festas religiosas representando fator de identidade e tradição.

Palavras-chave: representações, imaginário social, patrimônio sacro, iconografia, América portuguesa.

Abstract

The survey of Baroque sacred images is necessary in order to understand the symbolic element of cultural heritage. During the 18th century, in Portuguese America the Church was a place of social and religious coexistence. This study aims to analyze the iconography and the iconological elements of the sculptures of the Passion of Christ altarpieces of the Third Order of Carmen of Ouro Preto in Minas Gerais (Brazil). The methodology consists of an iconographic-iconological analysis of these altarpieces and images in face of bibliographic debates in the fields of history and art, coupled with in situ and documentary research. We conclude that the third orders were agencies for the wide dissemination of artistic patronage during the 1700s, representing identity and tradition.

Keywords: representations, social imaginary, sacred heritage, iconography, Portuguese America.

Introdução

A razão e a ciência ligam os homens às coisas, mas o que liga os homens entre si é a representação afetiva que a mensagem das imagens constitui. O imaginário se expressa na sociedade por meio de ideologias, utopias, rituais, mitos e alegorias. A arte barroca representada no interior dos templos exerciam papel pedagógico e devocional. Na América Portuguesa, a Capitania de Minas teve a religião cristã perpetuada por suas imagens de devoção através de um programa pedagógico devocional implementado pelas ordens leigas.

No período de 1740 a 1780, a Capitania de Minas testemunhou um grande surto de atividades com o advento das irmandades e das ordens terceiras. Numa ostentação de uma sociedade “nova-rica” em ouro, essas entidades competiam, disputando a organização dos festivais religiosos, na busca de melhor posição e de maior prestígio às grandes procissões e, sobretudo, na construção das maiores e mais ricas igrejas. Tais associações mineiras contratavam arquitetos, artistas, artífices e músicos, e os mais famosos pregadores. Além disso, conservavam hospitais e sistemas de ajuda mútua¹.

Em Vila Rica, atual Ouro Preto, a ordem terceira carmelita se instalou no ano de 1752, foi considerada uma instituição fraternal disseminada pelo universo Ultramarino. Nos primórdios da criação dessas associações no Brasil, só poderiam fazer parte de certas ordens, como a carmelita e a franciscana, homens “puros de sangue”, de boa fama, de boa família e de bom status econômico. Desse modo, os devotos tendiam a se unir conforme um critério racial, profissional e/ou econômico. Também havia os irmãos que eram profissionais destacados em determinados ofícios, esses foram membros dessas associações, muitos enterrados nesses templos².

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

1. Maxwell, Kenneth. *A Devassa da Devassa. A Inconfidência Mineira. Brasil-Portugal. 1750-1808*. Tradução João Maria. São Paulo, Paz e Terra, 2009, pág. 115.

2. Campos, Adalgisa Arantes. “O Mecenato dos Leigos: Cultura Artística e religiosa”, *Arte Sacra no Brasil Colonial. História e Arte*. Belo Horizonte, Editora C/ Arte, 2011, págs. 95-111.

terceiras constituíram, dessa forma, importante mecenato artístico na colônia, eram bem articuladas socialmente, com o poder régio, militar, civil e religioso³.

Uma das obrigações fundamentais do membro de uma ordem terceira era participar dessas procissões da Semana Santa, vestindo o hábito da ordem e carregando uma vela. A procissão do Triunfo era exclusiva dos irmãos carmelitas, ocorria no Domingo de Ramos à tarde que dava início às festividades da Semana Santa. Em tal celebração, saíam pelas ruas de Ouro Preto sete andores, com os Passos da Paixão, os quais correspondiam aos Cristos encontrados nos retábulos laterais e do consistório, estes eram retirados da igreja para essa ocasião. Os andores eram carregados por homens da ordem encapuzados chamados “farricocos”, ladeados pela guarda romana e acompanhados por anjos com as insígnias de cada Passo⁴.

Contudo, a reforma dos Estatutos do Carmo de Ouro Preto, em 1879, conservou, para a ordem terceira do Carmo de Vila Rica, os ritos da procissão do Triunfo em Domingo de Ramos à tarde, e a procissão do Enterro na Sexta-Feira Santa à noite. Isso é modificado no início do século XX, em que ordem se uniu de novo com a irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Pilar e com a mesma irmandade da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, para organização das cerimônias da Semana Santa e, assim, deixa de fazer essas procissões, realizando somente a festa da padroeira, ou seja, somente a celebração do dia de Nossa Senhora do Carmo, 16 de Julho, festa comemorada até hoje.

Isto posto, o presente artigo tem como objetivo estudar a iconografia e a iconologia da Paixão de Cristo representada nas esculturas e em seus respectivos retábulos encontrados na igreja da ordem terceira carmelita da cidade de Ouro Preto. Cumpriu-se a leitura da interface entre imagem de devoção e retábulo enquanto móvel litúrgico, isso somado ao debate bibliográfico nas áreas de história e arte e à pesquisa *in situ* e documental.

O programa iconográfico das imagens e dos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório dessa ordem, corresponde às etapas da vida de Jesus Cristo durante a sua Paixão. Foram analisados as

3. *Ibidem*, pág. 110.

4. Campos, Adalgisa Arantes. “Cultura Artística e Calendário festivo no Barroco Luso-Brasileiro: As ordens Terceiras do Carmo”, *Imagem Brasileira* - Centro de Estudos da Imaginária brasileira – CEIB, n.º 2, 2003, págs. 99-102.

esculturas no primeiro retábulo do lado da epístola e no retábulo central, do lado do evangelho, da nave, cujas invocações são as do Cristo no Horto e a do Cristo *Ecce Homo*.

Um elemento singular da igreja do Carmo de Ouro Preto é ela ser a única da cidade que apresenta as tarjas de seus retábulos laterais e do consistório com a inscrição em latim. A tarja ou cartela é um elemento decorativo que ocupa o alto do retábulo, apresenta ornatos que a emolduram como se fosse um escudo ou brasão, é sempre composta por um símbolo ou alguma inscrição⁵. Tal característica facilita na leitura iconográfica das imagens que os compõem na busca dos temas referentes aos textos religiosos da Bíblia.

Por sua vez, o método iconográfico-iconológico orienta a decifrar e a analisar os significados conceituais de uma obra de arte e é uma via fundamental de acesso ao conteúdo artístico⁶. Ademais, complementa as investigações da história da arte, cotejando além de elementos formais, as questões sociais e seu imaginário simbólico.

O Poder Simbólico do Patrimônio no Imaginário Social

A relação com o passado enquanto patrimônio cultural é traçada, neste artigo, por meio do sistema de representações e os seus símbolos cristãos. Baczkó⁷ relaciona a legitimação do sistema de representações ao manejo e proteção dos seus símbolos pela sociedade: “Ora, ao produzir um sistema de representações que simultaneamente traduz e legitima a sua ordem, qualquer sociedade instala também ‘guardiões’ do sistema que dispõe de certa técnica de manejo das representações e dos símbolos”. Para Benjamin⁸, algumas dessas representações, tais como, edifícios, quadros e narrativas, a humanidade se prepara se necessário, para sobreviver à própria cultura. O patrimônio se torna, assim, elemento essencial para se compreender a história que foi ali representada e legitimada pelo imaginário social como elemento histórico de si mesmo.

5. Oliveira, Myriam A. Ribeiro de e Campos, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília, DF, Iphan/Programa Monumenta (Roteiros do Patrimônio 1), 2010, págs. 80-83.

6. Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 8.

7. Baczkó, Bronislaw. *Imaginação Social*. Enciclopédia Einaudi. Vol. 5. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, pág. 299.

8. Benjamin, Walter. *Magia e técnica. Arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

Pierre Bourdieu⁹ expõe que só se pode compreender essa forma particular de lutas das classificações com a condição de se passar para além da posição que a ciência deve primeiro operar entre a representação e a realidade com a condição de incluir, no real, a representação do real, ou mais exatamente, a luta das representações. Deve-se compreender que as imagens e as manifestações sociais são destinadas a manipular a própria imaginação social pelos mais diversos interesses.

Entendendo o imaginário como um sistema de ideias e imagens de representação coletiva, este passa a ser também um dos atributos que se fazem necessários para o entendimento do patrimônio cultural. A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo: uma direta, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito como na percepção, ou na simples sensação; a outra, indireta, quando, por esta ou aquela razão, a coisa não pode apresentar-se em carne e osso à sensibilidade. Em casos de consciência indireta, o objeto ausente é representado na consciência por uma imagem, no sentido muito lato do termo. O imaginário é um conjunto de imagens e de relações de imagens que constituem o capital pensante do *homo sapiens*, sendo assim um campo privilegiado da história¹⁰.

Com o intuito de analisar o debate em torno do patrimônio cultural, pressupomos que a consciência constitui a realidade e a representação é a exibição de uma presença, a qual modela a teoria do signo que comanda o pensamento das representações do mundo social e natural propostas nas imagens e nos textos antigos. Assim sendo, a relação de representação no campo patrimonial é confundida pela ação da imaginação no espaço e no tempo. Na perspectiva da interdisciplinaridade, enquanto ferramenta essencial de pesquisa, o documento que fundamenta a crítica histórica aparece, assim, assumindo a forma de uma diversidade de registros —escritos e não escritos— que exigem novas perspectivas de análise. Nesse contexto de permanente mudança, novas tecnologias, diversos métodos de pesquisa, temas e abordagem originais são alguns fundamentos que reafirmam o dinamismo da própria história.

Dentre os diversos direcionamentos das entidades ligadas ao patrimônio no Brasil, a cidade de Ouro Preto (MG) passa a ser considerada patrimônio histórico e artístico nacional da humanidade. Passou a ser

9. Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002, págs. 2-73.

10. Durand, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Presses Universitaires de France, 1964, pág. 23.

comercializada no circuito turístico como uma das “cidades históricas mineiras”. Sobre esse espaço são atribuídos vários símbolos e imagens em torno dos quais se constroem discursos que procuram e pretendem caracterizar e classificar o chamado acervo nacional. Esse conjunto do patrimônio é formado por monumentos civis e religiosos, museus, charizes e bens imóveis, sobretudo esculturas e ornamentos religiosos, os quais representam as encenações e os cenários de memórias e histórias que pretendem apresentar as raízes e tradições brasileiras por meio dos elementos barrocos.

O homem é um animal que constitui, por meio de sistemas simbólicos, um ambiente cultural em que vive e o qual é, continuamente, transformado. A cultura é propriamente um movimento de criação, transmissão e reformulação desse ambiente que está em constante circulação. A relação do homem cristão com o patrimônio incorpora esses elementos e os representa, a sua maneira, para a sociedade. Nesta lógica, a religião estaria atendendo aos anseios de apropriação cultural dentro do imaginário simbólico de nossa sociedade.

Com efeito, todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar. Assim:

O imaginário social é deste modo, uma das forças reguladoras da vida colectiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais¹¹.

O poder do símbolo é “com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”¹². Utilizando essa perspectiva, podemos inserir os símbolos como instrumentos da integração social, na qual se percebe que o patrimônio legitimado pelo Estado pode conter uma função política de instrumento de dominação de uma classe sobre a outra. Também indica as diversas apropriações sociais de símbolos que foram necessárias para a composição do imaginário humano de cada época. Dessa forma, situamos:

11. Baczkó, Bronislaw. *Imaginação...*, op. cit., pág. 309.

12. Bourdieu, Pierre. *O poder...*, op. cit., pág. 8.

o poder simbólico como poder de constituir o dado da enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário¹³.

O mesmo autor argumenta que, para o rompimento da passividade empirista que não passa de construções do senso comum, é preciso construir um sistema coerente de relações que deve ser posto à prova. A história social dos objetos mais comuns, tais como, a estrutura de um tribunal, o espaço de um museu, o acidente de trabalho, a cabina de voto, são tão evidentes que ninguém lhes presta atenção. A história concebida dessa maneira não está inspirada por um interesse de antiquário, mas sim preocupada em estudar porque se compreende e como se compreende.

Para compreender a função dos símbolos no imaginário social, Gilbert Durand¹⁴ reafirma o símbolo como caráter não reducionista, mas como situação complexa. Nesse sentido, segundo o autor, essa percepção depende da sociedade em que a análise do imaginário social é utilizado. “Mesmo nas suas revoltas românticas e impressionistas contra esta condição desvalorizada, a imagem e o seu artista nunca irão atingir, nos tempos modernos, o poder de significação plena que possuem nas sociedades iconófilas”. A arte bizantina caracterizada pelas auréolas e mosaicos, a arte gótica com vitrais e arcos e a arte romântica com uma ausência de símbolos, enfatizando que houve uma vitória dos iconoclastas do ocidente. Nota-se que as funções do imaginário simbólico veem o símbolo como sentido distinto entre o Ocidente e o Oriente, mas, de qualquer forma, o homem é um animal simbólico e reduz o seu universo por meio dos símbolos criados.

Nesse quadro da cultura que inclui a tradição e o poder de cada símbolo no imaginário social, entendemos o patrimônio cultural como fonte de abastecimento para a sociedade se representar no tempo e no espaço. As imaginações simbólicas se interagem com a memória humana e compõem os sentidos tidos como reais da vida social em determinadas épocas. Importa-nos, para esta pesquisa, compreender o barroco mineiro e suas representações simbólicas que penetraram no imaginário social por meio da iconografia cristã.

13. *Ibidem*, pág. 14.

14. Durand, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Presses Universitaires de France, 1964, pág. 23.

O Barroco Mineiro: Leitura Iconográfica e Iconológica

A iconografia das capelas das ordens terceiras é mais fácil de decifrar, cada ordem possui um programa iconográfico particular que se refere apenas à vida religiosa de um grupo social, e, não de toda a comunidade, como ocorre com as matrizes¹⁵. No caso dos carmelitas, a sua vertente religiosa enquadra-se na mística de cunho mais ou menos mortificante. A origem da ordem Carmelita se mistura com a ótica da *meraviglia* relacionada ao lendário e miraculoso¹⁶. Os irmãos terceiros carmelitas seguiam uma regra, um programa iconográfico assinalado por uma arte sensível às dores do Calvário e, também, os santos vinculados à devoção de Nossa Senhora do Carmo; dentre outras venerações relacionadas à história e aos contextos específicos da fundação de cada ordem terceira brasileira.

Muitas das imagens representando o drama da Paixão de Cristo vieram da Europa como um padrão a ser seguido, ou foram feitas nas colônias, faziam parte das práticas religiosas como as procissões, inseriam-se nos retábulos ou demais cômodos das igrejas das ordens terceiras do Carmo e, se repetem, com algumas variações. A religiosidade fundamentada no martírio e redenção de Jesus Cristo gerou na região das Minas Gerais um acervo artístico de qualidades e quantidades tocantes, tanto em obras eruditas quanto em outras populares, destacando-se a inflação de imagens da Paixão devido à religiosidade popular da época barroca.

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

Tendo em vista essa metodologia, foi feita a leitura iconográfica-iconológica dos dois retábulos selecionados, do Cristo no Horto e do Cristo *Ecce Homo*, visto que exibem os padrões simbólicos e de ornamentos que se repetem nos outros cinco retábulos restantes. O retábulo do Cristo no Horto foi entalhado pelos escravos Pedro e Paulo carpinteiros, pertencentes ao arrematante das obras da igreja Manuel Francisco Araújo, em fins do século XVIII. Já o retábulo dedicado ao Cristo *Ecce Homo* foi faturado por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em 1808¹⁷.

15. Oliveira, Myriam A. Ribeiro de e Campos, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó...*, op. cit., págs. 76-77.

16. Campos, Adalgisa Arantes. "A Ordem Carmelita", *Per Musi*, n.º 24, 2011, pág. 54.

17. Lopes, Francisco. *A História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de

A iconografia do Cristo no Horto corresponde à passagem que conta o momento em que Jesus e os apóstolos deixam o Cenáculo e se dirigem ao Monte ou Horto das Oliveiras, estes vão a uma propriedade chamada Getsemani. A descrição mais comovedora sobre a agonia de Jesus no Horto está no Evangelho de Lucas (22:39-44)¹⁸.

A imagem de Cristo do Cristo do Horto no Carmo de Ouro Preto é em tamanho natural, está de joelhos com uma cabeleira natural e uma auréola na cabeça. A auréola é a materialização da áurea e indica os seres sagrados. A imagem está vestida por uma túnica púrpura cingida por uma corda marrom, a cor púrpura ou violeta é a cor da temperança e representa o equilíbrio entre terra e céu, haja vista que é a cor da Paixão¹⁹.



Fig. 1. Retábulo *Cristo no Horto*. Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG (Brasil). Fot.: Lia Sipaúba Proença Brusadin, abril de 2013.

Segundo a iconografia, os anjos são seres espirituais que cumprem a função de mensageiros celestes e suas representações deveriam ser feitas à expressão da alma cristã. O anjo presente nesta cena também é conhecido por Anjo da Amargura e ostenta o Cálice de mesmo nome, o qual simboliza a paixão e morte de Cristo na cruz. O Anjo da Amargura da igreja do Carmo veste túnica branca, cor da teofania²⁰, olha para Jesus e segura o cálice na mão direita.

Janeiro, Publicação do SPHAN, 1942, págs. 67-158.

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

19. À respeito da simbologia do significado da auréola e da cor púrpura ver: Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009, págs. 100 e 960.

20. É cor da manifestação de Deus. Cf: *Ibidem*, pág. 275.

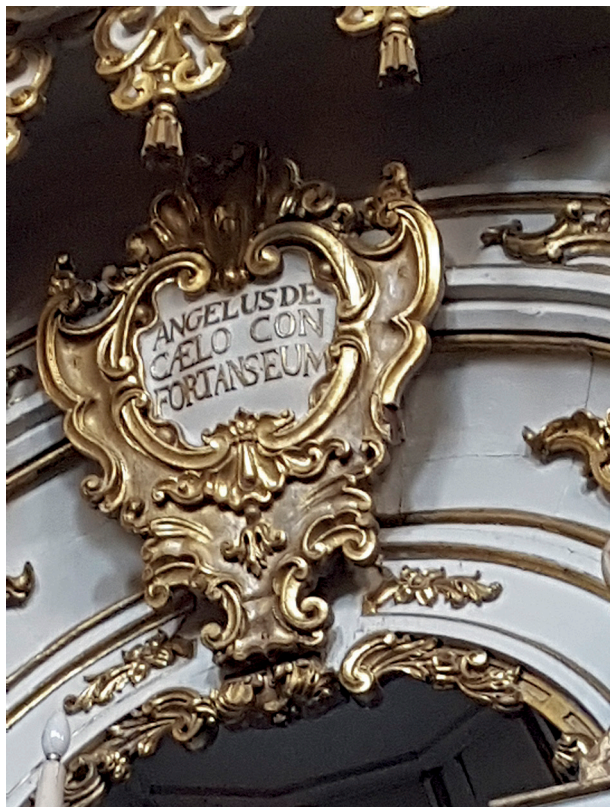


Fig. 2. Tarja *Cristo no Horto*. Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG (Brasil). Fot.: Lia Sipaúba Proença Brusadin, abril de 2013.

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

A tarja no coroamento desse mesmo retábulo, bem como as outras tarjas constantes nos demais retábulos colaterais e do consistório, transcrevem em latim a passagem bíblica que cada imagem de Jesus Cristo representa. No caso, o seguinte excerto: “Angelus de coelo confortans eum”, traduzida por: “Apareceu-lhe um anjo do céu, que o confortava”, mencionado na citação do

Evangelho de Lucas acima. Essa inscrição no latim erudito seria da seguinte maneira: [Apparuit autem illi] angelus de coelo, confortans eum. Traduzido por: [Apareceu-lhe porém] um anjo [vindo] do céu confortando-o [= que o confortava].

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

A importância das inscrições em latim numa sociedade de iletrados seria uma superioridade intelectual ao gerar o fascínio desses escritos a toda aquela comunidade. As interpretações variavam de acordo com a leitura de cada pessoa, estabelecendo trocas culturais. Como foi

observado anteriormente, as frases das tarjas estão mais próximas de um latim “popular”, aquele mais chegado da educação dos leigos letrados.

As tarjas em questão são cercadas por duas figuras infantis. Estas figuras são conhecidas pela denominação italiana *putti* (plural) ou *putto* (singular), as quais são crianças que se diferenciam dos anjos por não possuírem asas. Foi um elemento ornamental recorrente na decoração rococó. Os *putti* representavam o signo de um conceito ou ideia, em que tinham a missão de serem portadores de um símbolo. Seguram os atributos dos santos que apresentam, simbolizando todas as virtudes, assim como os elementos ou as partes do mundo²¹.

No retábulo consagrado ao Cristo no Horto, o *putto* da esquerda segura um cálice, atributo correspondente a essa cena, já o outro, do lado direito, perdeu o seu apanágio. O atributo do cálice, mencionado anteriormente, está relacionado à metáfora do sacrifício de Jesus Cristo para a salvação dos homens. Os *putti* presentes no coroamento de alguns dos retábulos da nave seguram os atributos que retratam e simbolizam Paixão de Cristo.

Apesar de formalmente os retábulos serem do estilo rococó, possuem uma simbologia barroca, utilizando-se de engenhosidades como a metáfora e a alegoria, à qual é uma técnica artística de dar forma a um pensamento de uma matéria por meio de imagens. Tal artifício explica-se pelo didatismo das ordens terceiras que, dirigidas aos leigos, tinham a preocupação de apresentar em seus altares e retábulos modelos de espiritualidade importados das ordens primeiras.

No frontal do altar consagrado ao Cristo no Horto está a escultura do Cristo ou Senhor Morto. A morte do Senhor é o momento posterior à crucificação, em que o corpo de Jesus foi envolvido em faixas de linho, ungido com aromas e deposto num túmulo cavado na rocha. José de Arimatéia, juntamente com Nicodemos, retiram o corpo de Cristo da Cruz. O sepultamento de Jesus é narrado pelos evangelistas²².

Na imaginária devocional geralmente são esculturas de tamanho natural, de cabelos naturais, a cabeça fica levemente inclinada, os

21. Bazin, Gemain. “Iconologia religiosa Barroca na Europa Central”, Ávila, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo Perspectiva, Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, pág. 92.

22. Consultar: Mt. 27:57-60; Mc. 15:42-46; Lc. 23:50-53; Jo. 19:38-40.



Fig. 3. Frontal do Altar *Cristo no Horto, Cristo Morto*. Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG (Brasil).
Fot.: Lia Sipaúba Proença Brusadin, abril de 2013.

braços estão rente ao corpo, as mãos e pés apresentam os estigmas da crucificação.

Assim, a imagem do Cristo Morto no frontal do altar é anatomiizada e apresenta articulações em especial na área dos ombros, possibilitando a mudança de iconografia. Além de retratar o Senhor Morto, o qual saía em esquife na procissão do Enterro, era utilizada para representar a cena da Crucificação. A razão da variação de iconografia é a mudança de posição dos braços. Na primeira, o Cristo apresenta os braços suspensos e presos à cruz, sendo o Cristo Crucificado; e, na segunda, Cristo têm os braços junto ao corpo e está deitado, tornando-se o Senhor Morto.

A representação do cadáver de Cristo foi um assunto artístico da história da arte voltado para o pensamento sobre a morte. Está relacionado principalmente ao *Ars Moriendi* um tema recorrente do século XV, vinculado ao preceito cristão e medieval da arte de morrer bem. Também está associado ao tema do *vanitas* ou vaidade da vida, dos desenganos da vida humana. Estes expressam a relação conflituosa do homem com a morte. Morrer era despertar, descobrir o véu de sombras e sonhos,



Fig. 4. Retábulo *Cristo Ecce Homo*. Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG (Brasil). Fot.: Lia Sipaúba Proença Brusadin, abril de 2013.

que envolvia a vida, era finalmente lembrar que a natureza humana não é mais do que pó de terra, como está escrito nas Escrituras²³.

Os homens dos setecentos e oitocentos, da região das Gerais, ao entrarem numa irmandade ou ordem terceira significava *status*, compromissos e responsabilidades, além de, sobretudo, a morte consolada pelos sacramentos e pelos irmãos, a boa morte. Portanto, fazer parte de uma ordem terceira, como a do Carmo, era naquela época viver em comunidade e ter a possibilidade de repousar em paz.

O Cristo *Ecce Homo* é um dos temas iconográficos mais difundidos da Paixão e se encontra no quinto versículo do Evangelho de João.

23. Cf. Eclesiastes, 2:24-26.

Faz parte do imaginário da Idade Média, este tipo de representação dá ênfase ao patético, cujas figuras da Paixão, em especial a invocação *Ecce Homo*, recordam os sofrimentos de Jesus Cristo. Esse é o momento em que Jesus ensanguentado é apresentado por Pilatos ao povo da porta ou varanda do Pretório.

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

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

O ideário da Paixão entre os religiosos da ordem carmelita traz grande espiritualidade e atenção. Santa Teresa de Jesus ou Teresa d'Ávila, empreendedora de grande reforma nessa ordem²⁴, enfatizava a importância da concentração na imagem de Cristo para alcançar a contemplação. As esculturas do *Ecce Homo* eram prediletas de tal santa cuja imagem do Senhor aumentou sua fé. Santa Teresa d'Ávila teve inúmeras visões místicas, o miraculoso está relacionado com a própria origem da devoção ao Monte Carmelo. Essa foi uma relação mais próxima e isso é concretizado com a devoção à humanidade de Cristo durante a sua Paixão; é a figuração do patético na arte barroca.

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

24. Santa Teresa d'Ávila (1515-1588) foi à fundadora dos Carmelitas Descalços.

Na literatura colonial brasileira, encontramos referências em relação à iconografia do *Ecce Homo* como meio de pregar e propagar a doutrina católica. O Sermão da Sexagésima²⁵, do Padre Antônio Vieira, missionário e orador português da Companhia de Jesus no século XVII, alude sobre a importância das obras, das quais entram pelos olhos e são mais incisivas que as palavras que penetram pelos ouvidos.

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

O retábulo dedicado ao *Ecce Homo* não possui os *putti* ladeando a tarja, mas sim, na região frontal do altar um baixo-relevo com uma imagem entalhada e uma inscrição. Esse baixo-relevo está associado ao Antigo Testamento, trata-se dos Livros Sapienciais (séc. VI a. C.), retratando especificamente o Livro de Jó.

Jó foi um homem sábio e temente a Deus. Entretanto é posto a uma série de provações por Satanás, o qual desafiava a sua integridade. Dessa maneira, Deus permite que Satanás interfira na vida desse homem e isso resultou no drama de Jó: a perda instantânea de seus bens, da sua esposa, de seus filhos e da sua saúde. Satã o amaldiçoa com doenças.

No baixo-relevo do frontal do altar, lê-se a inscrição do momento em que o Diabo fere Jó: “Satan a facia domini percussit Job ulcere Pessimum, a planta pedis” (Job, cap. 2, v. 7). Traduzida por: “Satanás saiu da Presença do Senhor e feriu Job com horrível chaga, desde a planta



Fig. 5. Tarja *Cristo Ecce Homo*. Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG (Brasil). Fot.: Lia Sipaúba Proença Brusadin, abril de 2013.

25. Vieira, Antônio. *Vieira: sermões*. Rio de Janeiro, Agir, 1972, pág. 31.



Fig. 6. Frontal do Altar *Cristo Ecce Homo*. Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG (Brasil). Fot.: Lia Sipaúba Proença Brusadin, abril de 2013.

do pé até o alto da cabeça”. Corresponde a seguinte citação bíblica: “E Satã saiu da presença de Javé. Fidelidade até o fim – Satã feriu Jó com feridas graves, desde a planta do pé até a cabeça” (Job 2: 7). No latim erudito é da seguinte maneira: Satan a facia Domini percussit Job ulcere pessima, a planta pedis [usque ad verticem capitis].

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

Esse baixo-relevo é mais uma referência de que os acontecimentos da vida de Cristo, se buscados com cuidado, podem ser encontrados no Antigo Testamento. Desse modo, foram as concordâncias e as coincidências entre o Antigo e o Novo Testamento que deram certezas para

confirmar simbolismos instituídos pela Igreja medieval cristã; guiados pelos doutores, os artistas deram as artes esse sentido simbólico.

O simbolismo cristológico da arte da idade média teve como um dos temas essenciais à vida humana de Jesus Cristo. Muito dos personagens do Antigo Testamento foram interpretados pelos teólogos como prefigura do Messias. A figura de Jó é um espelho histórico de Jesus Cristo²⁶, os sofrimentos de Jó conformam a alegoria da Paixão de Cristo e figurava todas as provas que a alma cristã deveria passar. O próprio livro de Jó é visto como uma alegoria da paciência, expressa o sentimento de suportar.

A finalidade deste estudo foi a tentativa de compreender a imaginária religiosa das ordens terceiras, mais especificamente dos terceiros carmelitas de Ouro Preto, como fontes de pesquisa documental. Tais imagens têm o mesmo valor que os documentos escritos, sendo, mais um subsídio para o pesquisador analisar aquelas comunidades religiosas dos setecentos. As imagens sacras esclarecem a existência de um programa iconográfico comum entre os irmãos terceiros, suas devoções, tipos de ornamentação, custos, gastos e seus meio de sociabilidade.

A cultura e os seus símbolos são elementos de representação que penetram no imaginário social. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade, mas não são expressões literais desta mesma realidade. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a outro ausente. O imaginário enuncia, reporta-se a outra ideia e a evoca como não explícita e não presente. Este processo envolve a relação que se estabelece entre significantes (palavras, imagens) e significados (representações, significações), embutidos em uma dimensão simbólica cuja a iconografia tornam-se elementos de comunicação.

Por meio da interpretação da mensagem iconográfica tornou-se possível traçar dados aspectos sociais do homem daquele período e suas transformações na cidade que foi dinamizada por este patrimônio sacro. Conclui-se que as ordens terceiras foram as grandes dissipadoras do

Considerações Finais

26. Mâle, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, pág. 62.

mecenato artístico durante o setecentos na ornamentação de suas igrejas e na organização das festas religiosas representando fator de identidade e tradição.

Portanto, o patrimônio cultural aqui representado pelas imagens da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto somente atingiu tais patamares porque penetrou no imaginário social por meio do atributo simbólico. O imaginário é perscrutado através de singularidades que trazem um sentido de universalidade. Os valores, como construções históricas e sociais, remetem ao imaginário coletivo e, por meio deste, se estabelece a lógica patrimonial do mundo passado e contemporâneo. Os poderes constituídos pelas mensagens iconográficas atribuem a si próprios o campo simbólico, o qual mantém dispositivos de identidade que se veem no caráter imaginário dos bens protegidos. Esses poderes, ao produzirem um sistema de representação, traduzem e legitimam uma dada ordem. Qualquer sociedade instala guardiões de seu sistema, que dispõem de certa técnica de manejo das representações e dos símbolos. A cultura barroca analisada aqui foi, contanto, um estudo do código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura.