



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

CID JOSÉ DA CRUZ

**ICONOGRAFIA E COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: A RETÓRICA DOS
RETÁBULOS DO ARCO-CRUIZEIRO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA
DO CARMO DE CACHOEIRA – BA**

**CACHOEIRA – BA
2013**

CID JOSÉ DA CRUZ

**ICONOGRAFIA E COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: A RETÓRICA DOS
RETÁBULOS DO ARCO-CRUZEIRO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA
DO CARMO DE CACHOEIRA – BA**

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Profa. Ms. Sabrina Mara Sant'Anna

CACHOEIRA – BA

2013

C957i Cruz, Cid José da

Iconografia e Comunicação: a retórica dos retábulos do arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira-Ba / Cid José da Cruz. – Cachoeira, 2013.

64 f. : il. ; 22 cm.

Orientador: Profa. Ms. Sabrina Mara Sant'Anna.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2013.

1. Objetos de arte. 2. Ordem Terceira do Carmo - Cachoeira (BA). I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Centro de Artes, Humanidades e Letras II. Título.

CDD: 069

CID JOSÉ DA CRUZ

**ICONOGRAFIA E COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: A RETÓRICA DOS
RETÁBULOS DO ARCO-CRUZEIRO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA
DO CARMO DE CACHOEIRA – BA.**

Monografia apresentada como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Ms. Sabrina Mara Sant'Anna _____
Mestre em História Social da Cultura – Universidade Federal de Minas Gerais.
Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Profa. Ms. Suzane Tavares de Pinho Pêpe _____
Mestre em Arqueologia e História da Arte – UCL-BE.
Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Pe. Josevaldo Carvalho do Nascimento _____
Professor da Universidade Católica do Salvador.

CACHOEIRA – BA
2013

Dedico este trabalho aos meus pais e ao irmão e amigo Hélio Vilas-Boas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pelo dom da vida e pela inteligência, por ter possibilitado viver essa experiência de descobertas no mundo acadêmico;

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 amigo e irmão Hélio Vilas-Boas, pelo incentivo, pela confiança, por sempre me mostrar que eu podia ir além;

À minha orientadora Sabrina Mara Sant'Anna, pela aceitação desse múnus, pela confiança e motivação constantes, bem como pelos conselhos e indicações que, ao longo deste tempo, me transmitiu;

Agradeço a todos os meus colegas, especialmente, aos nobres colegas, Adeilson Pugas, Aline Gomes, e Maria Conceição de Santana.

Ao amigo Jomar Lima, pelos momentos de partilha de assuntos referentes ao tema estudado e pelas fotografias cedidas de seu acervo pessoal para a ilustração deste trabalho.

À amiga de todas as horas Marilene dos Santos Gonçalves, pelo apoio dado durante todo o período de formação acadêmica.

À Itana Maria Mascarenhas da Fonseca, pela sua solicitude perene, colaborando na revisão ortográfica deste trabalho.

“A função da arte não é a de passar por portas abertas, mas é a de abrir as portas fechadas”.

Ernst Fisher

Cruz, Cid José da. **Iconografia e Comunicação Museológica: A Retórica dos Retábulos do Arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira – Ba.** 2013. 64 f. II. Monografia (Graduação) – Curso de Bacharelado em Museologia. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA.

RESUMO

A Museologia tem como uma de suas principais tarefas estabelecer uma relação de comunicação entre o homem e o bem cultural, através de exposições. A comunicação museológica, como parte integrante do processo de concepção de uma exposição e fim último deste processo, possibilita que as informações contidas no bem cultural sejam mais facilmente compreendidas pelo visitante. O método iconológico de Erwin Panofsky propõe a realização da interpretação dos objetos artísticos, a partir da análise de fontes imagéticas, buscando compreender a dimensão simbólica da obra. A iconografia, como um dos níveis do processo de aferição do significado de uma obra, segundo a ótica do método epistemológico desse autor, é compreendida como um ramo da história da arte cujo objeto de estudo é o tema e significado das obras de arte. A aliança com a comunicação museológica auxilia na compreensão e disseminação das informações presentes nas representações iconográficas, viabilizando oferecer ao grande público a possibilidade de ampliar o conhecimento no tocante às informações nelas presentes. Assim, na interface da Teologia com a História da Arte e a Museologia, esta pesquisa tem como objetivo estudar a retórica dos retábulos colaterais ao arco cruzeiro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia, bem como enfatizar o papel da Comunicação Museológica presente nas representações iconográficas e o papel que cada elemento desempenha na composição total de uma obra de arte sacra.

Palavras-chave: Iconografia, Comunicação Museológica, Ordem Terceira do Carmo, Retábulo.

ABSTRACT

Museology has as a major task to establish a relationship of communication between man and cultural good, through exhibitions. The museological communication, as an integral part of the process of conception of an exhibition and ultimate end of this process, enables the information contained on the cultural property to be more easily understood by the visitor. Erwin Panofsky's iconological method performs the interpretation of art objects from image analysis, aiming to understand the semiotic dimension of the work. The iconography, as one of the levels of the process of measuring the significance of a work, from the viewpoint of the epistemological method of Panofsky, is understood as a branch the history of art whose object of study is the theme and meaning of works of art. Therefore, it means the breakdown of the elements of the piece in order to rank each one of them, clarifying the message it attempts to communicate. Therefore, museological communication can be an effective vehicle for the dissemination of information present in iconographic representations, enabling the offering to the general public of the possibility of expanding knowledge regarding the information it presents. Thus, at the interface of theology with Art History and Museology, this research aims to study the rhetoric of the altarpieces collateral to the crossing arch of the Church of the Carmelite Third Order of Cachoeira, Bahia, and emphasize the role of Museological Communication present on the iconographic representations and the role each element plays in the composition.

Keywords: Iconography, Communication Museology, the Carmelite Third Order, Altarpiece.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Retábulos contíguos ao arco-cruzeiro	29
Figura 2 - Fronstipício. Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira	40
Figura 3 Colunas Salomônicas do altar-mor	42
Figura 4 Detalhe Pomba	43
Figura 5 Imagem do Cristo Sofredor.	47
Figura 6 - Pelicano	47
Figura 7 – Imagem de Nossa Senhora das Dores	48
Figura 8 - Fênix	48
Figura 9 - Detalhe abertura do cortinado. Pelicano	50
Figura 10 - Detalhe abertura do cortinado. Fênix	50
Figura 11 - Detalhe florões das cortinas. Pelicano.. ..	51
Figura 12 - Detalhe florões das cortinas. Fênix.....	51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. SAGRADO, ARTE SACRA E MUSEOLOGIA	
1.1 O Estudo do Sagrado	15
1.2 O conceito de Sagrado	17
1.3 O conceito de Arte Sacra.....	21
1.4 Os objetos sagrados em exposições museológicas.....	23
2. A ICONOGRAFIA COMO FONTE DE COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA	
2.1 O método iconográfico de Erwin Panofsky.....	26
2.2 As fontes para o estudo da iconografia cristã.....	28
2.3 Trinômio museológico: Investigação, Preservação e Comunicação.....	30
2.4 A comunicação museológica e seu papel formador.....	32
2.5 O papel da Igreja na salvaguarda da arte sacra.....	34
2.6 Uma abordagem museológica a partir da teologia da arte.....	36
3. TEOLOGIA E ARTE: A CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA	
3.1 Histórico.....	38
3.2 Descrição física da edificação.....	39
3.3 A decoração interna.....	41
3.4 Os altares do arco cruzeiro: decodificação simbólica.....	45
3.5 A retórica dos retábulos: Leitura iconológica.....	48
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	59

INTRODUÇÃO

Relacionar Iconografia e Comunicação Museológica, a priori, poderá parecer uma tarefa difícil, 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 homem, ao criar uma 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 entender 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, contêm, portanto, uma mensagem a ser transmitida, comunicada. Segundo Letícia Julião¹, as informações, por sua vez, não são latentes nos artefatos (objetos artísticos); para que se tornem testemunhos da história é preciso interrogá-los como evidência do passado que se quer conhecer. Estas informações, segundo Maria Inez Cândido², são denominadas intrínsecas e extrínsecas. Para ela as informações intrínsecas

¹ JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de diretrizes museológicas*. MinC/IPHAN/DEMU. 2.ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p. 98.

² CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: *CADERNO de diretrizes museológicas... op. cit.*, p. 33.

são deduzidas do próprio objeto a partir da descrição e análise das suas propriedades físicas (discurso do objeto); enquanto as informações extrínsecas advêm de informações 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, comunicando 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.³

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.⁴ Esse pensamento de Letícia Julião fundamenta-se na teoria elaborada por Waldisa Russio quando aborda o fato museal, 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”.⁵

A partir desta proposição apresentada, torna-se evidente que cada objeto é suporte de informação, enquanto testemunho de uma dada realidade. Desta forma, pode-se afirmar que os museus são verdadeiros detentores de uma infinidade de informações contidas nos seus acervos, sendo tarefa do museólogo fazer com que os objetos possam "dialogar" com o público.

Na presente pesquisa, propomos fazer e apresentar uma análise sobre os elementos artísticos presentes no interior da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia. Para tanto, considerando a riqueza de detalhes do

³ CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: *Caderno de diretrizes museológicas... op. cit.*, p. 33.

⁴ JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de diretrizes museológicas... op. cit.*, p. 94.

⁵ GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: *Cadernos Museológicos*, v. 3, 1990, p. 7.

conjunto ornamental, bem como o significativo número de informações, delimitamos o nosso estudo ao discurso teológico presente nos retábulos contíguos ao arco-cruzeiro desta capela. Iremos tratar, portanto, de elementos que estabelecem uma conexão direta com o universo da iconografia, os quais, por sua vez, trazem intrinsecamente um discurso teológico. Assim, na interface da Teologia com a História da Arte e a Museologia, esta pesquisa tem como tarefa primordial estudar a retórica dos retábulos colaterais ao arco-cruzeiro, bem como enfatizar o lugar da comunicação museológica presente nas representações iconográficas e o papel que cada elemento desempenha na composição integral da obra escultórica.

No primeiro capítulo apresentamos uma breve explanação sobre o sagrado, abordando conceitos como arte sacra e museologia. A razão de propormos, logo no início deste trabalho, uma discussão que contemple esses dois vetores de conhecimento deve-se ao fato dos objetos que elegemos para estudo estarem enquadrados no universo do sagrado, mais especificamente no universo da arte sacra. A museologia aparece porque nos preocupamos com a questão da comunicação dos objetos dos sacros no âmbito de exposições museológicas.

No segundo capítulo delimitamos e demonstramos a relação entre iconografia e comunicação museológica. A primeira foi apresentada como uma metodologia de estudo que oferece informações preciosas para a efetivação da comunicação museológica. Após a apresentação do método de Erwin Panofsky, apontamos as principais fontes para o estudo da iconografia cristã e enfatizamos o papel da Igreja na salvaguarda da arte sacra, além de demonstrarmos a função pedagógica da iconografia e da comunicação museológica.

No terceiro capítulo, desenvolvemos o estudo e a decodificação simbólica dos retábulos colaterais ao arco-cruzeiro da capela da Ordem Terceira do Carmo. Para tanto, aplicamos o método que foi sistematizado por Erwin Panofsky. Conforme a dinâmica do referido método, iniciamos a análise pela descrição pura e simples daquilo que se vê (nível pré-iconográfico). De modo meramente descritivo, apresentamos cada um dos elementos figurativos da obra. Em seguida, passamos para o nível iconográfico, o qual nos permitiu identificar e caracterizar os temas abordados nas imagens. E, concluindo,

procedemos a análise iconológica para compreender o significado intrínseco presente no conjunto escultórico da dupla de retábulos que estudamos.

Por uma questão de escolha e conduta metodológica, visando e privilegiando uma melhor compreensão do trabalho por parte do leitor, apresentamos, de maneira simultânea, a análise pré-iconográfica e iconográfica. Esta metodologia foi aplicada em todas as figuras que analisamos, a saber: O Cristo Sofredor, a Virgem das Dores, o Pelicano e a Fênix. A escolha destas quatro figuras não partiu de um princípio aleatório, mas justifica-se pelo fato de serem as ditas imagens a chave de interpretação de todo o conjunto imagético dos retábulos.

CAPITULO 1

1. SAGRADO, ARTE E MUSEOLOGIA: CONCEITOS FUNDAMENTAIS

1.1 O Estudo do Sagrado

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.

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, por exemplo, tenta esclarecer a possibilidade e a essência formal da religião na existência humana⁶.

Desse modo, muitos estudos foram desenvolvidos acerca do sagrado, principalmente a partir do século XIX, com a instituição da Ciência da Religião como disciplina autônoma, e, conseqüentemente, muitas especulações surgiram a partir de questões fundamentais, as quais, muitas vezes, segundo a visão de Silvio Firmo do Nascimento⁷ exigiram 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? A partir destas questões e de acordo com cada área específica de conhecimento surgiram conceitos diversos para explicar a realidade metafísica do sagrado que transcende a própria realidade humana.

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

⁶ NASCIMENTO, Sílvio Firmo do. *O Homem diante do Sagrado: alguns elementos da antropologia das religiões*. Londrina: Humanidades, 2008, p. 17.

⁷ NASCIMENTO, Sílvio Firmo do. *O Homem diante do Sagrado...* op. cit., p. 17-18.

(1823-1900), autor que iniciou o estudo dos mitos e das religiões a partir 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 religiosa. 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 hierofânica, isto é, como manifestação.⁸

Nesta pesquisa, para abordar o fenômeno religioso, ou seja, como o Sagrado se comunica ao Homem e como o Homem pode relacionar-se com o Sagrado, seguiremos os argumentos dos autores Rudolf Otto e Mircea Eliade, além de outros autores mais modernos que se propuseram a dissertar sobre o assunto.

A escolha do conceito de Otto acerca do fenômeno religioso justifica-se pelo fato de seu pensamento ter influenciado a estruturação dos estudos de Mircea Eliade. Por sua vez, o conceito de Eliade será o ponto de partida para a compreensão do Sagrado nesta breve e necessária introdução, principalmente no tocante ao termo por ele proposto para a compreensão desse fenômeno: Hierofania, isto é, manifestação do Sagrado. Este termo foi empregado pelo autor a fim de designar a forma de manifestação do transcendente em um objeto ou em um fenômeno do cosmo.

É lógico que aqui não se pretende apresentar um tratado acerca do Sagrado, mas apenas, de modo introdutório e a título de contextualização, apresentar o conceito que norteou nossa reflexão, uma vez que a tipologia do objeto de estudo escolhido para esta pesquisa se enquadra na perspectiva da arte sacra. Portanto, antes de adentrarmos no cerne da questão desta presente

⁸ Sobre a produção intelectual de Mircea Eliade cf. 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 do III Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?*. Ouro Preto: Edufop, 2009. p. 1-9.

pesquisa, apresentamos breves considerações sobre o sagrado e a arte sacra, as quais servirão de base preliminar para a discussão que se pretendemos apresentar em torno do conceito de museologia da arte sacra.

1.2. Conceito de Sagrado

Todo estudo feito acerca do Sagrado implica tomar como ponto de partida a experiência do homem religioso. Segundo Eliade⁹, o Homem tem experiência do Sagrado porque ele se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano¹⁰, portanto, toda discussão elaborada em torno do fenômeno religioso deverá partir da experiência feita pelo homem a partir dessa manifestação. Assim sendo, o homem reconhece-se dependente de um ser superior, que o transcende, logo, comunica-se com aquele que manifesta-se e estabelece tal comunicação.

Um fato notável que se pode constatar com base nos estudos realizados a respeito do sagrado é que o fenômeno religioso tem um caráter universal, é uma realidade presente no tempo e no espaço, perpassa as mais diversas religiões, as quais apresentam como característica comum o reconhecimento do sagrado (Rudolf Otto) e a dependência do homem de poderes supramundanos (Friedrich Schleiermacher). Deste modo, a observância e as experiências religiosas do homem objetivam prestar tributos e propor gestos de submissão a esses poderes, nos quais está implícita a idéia da existência de um ser que origina e controla o cosmos e a vida humana.

Mas afinal, o que é o sagrado? Em Rudolf Otto¹¹ o Sagrado é entendido como o numinoso¹², 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

⁹ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. In: Quando o sagrado se manifesta. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 17.

¹⁰ Segundo Libânio o termo profano (*profanum*) significa: “*pro* = em frente, diante; *fanum* = sagrado. Profano é o que se situa diante, fora do espaço sagrado. Sua consistência semântica, seu significado, lhe advém do sagrado Cf. LIBÂNIO, João Batista. *A busca do sagrado*. São Paulo: FTD, 1991, p. 12.

¹¹ OTTO, Rudolf. *O sagrado: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal: Petrópolis: Vozes, 2007, p. 17.

¹² Segundo Otto o Numinoso - do latim *numen*, indica ser sobrenatural (divindade) sem representação exata. Cf. OTTO, Rudolf. *O sagrado... op. cit.*, p. 282.

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.

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 êxtase¹³.

Otto 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-rationais¹⁴. 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 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.

¹³ OTTO, Rudolf. *O sagrado... op. cit.*, p. 17-18.

¹⁴ OTTO, Rudolf. *O sagrado... op. cit.*, p. 111.

Segundo Eliade, a primeira condição para se entender as concepções de sagrado e profano é considerar o homem um ser essencialmente religioso – *homo religiosus*¹⁵ – 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 (sic), interessam não só ao filósofo, mas, também, a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana¹⁶.

Mircea Eliade, a partir de uma visão bipartida do mundo, 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. Para denominar a manifestação do Sagrado, Eliade propôs o termo hierofania¹⁷ (algo de sagrado que se é mostrado, manifestado, comunicado). Dando ênfase ao termo hierofania, Eliade¹⁸ afirma que a história de todas as religiões, desde as mais primitivas às mais elaboradas, é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas, ou seja, a partir da mais elementar hierofania, por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore, ou até mesmo a hierofania suprema que é, para um cristão, a encarnação do filho de Deus, Jesus Cristo.

Segundo Cláudio Pastro¹⁹, autor moderno que se apoia no pensamento de Eliade e Otto em suas elucubrações em torno desse tema, a palavra

¹⁵ 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.

¹⁶ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano... op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Segundo Eliade, o termo hierofania é bastante 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*. Cf. Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano... op. cit.*, p. 17.

¹⁸ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano... op. cit.*, p. 17.

¹⁹ PASTRO, Claudio. *Arte sacra: o Espaço sagrado hoje*. São Paulo: Loyola, 1993, p.71.

Sagrado, derivada do latim "sacer" (sagrado), constitui uma das dimensões fundamentais da vida religiosa e designa uma área ou conjunto de realidades (seres, lugares, objetos) que, de certa forma, está separado do mundo profano comum, manifestando um poder superior e podendo ser abordados apenas ritualmente.

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 Peter Berger²⁰, 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. Berger propõe a seguinte definição de sagrado:

Por sagrado entende-se, aqui, uma qualidade de poder misterioso e temeroso, distinto do ser humano e, todavia, relacionado com ele, que se acredita residir em certos objetos da experiência. Essa qualidade pode ser atribuída a objetos naturais e artificiais, a animais, ou a seres humanos, ou às objetivações da cultura humana²¹.

Dentro da concepção católica, uma forma muito peculiar de manifestação do sagrado é a imagem sacra. Por meio da iconografia o catolicismo desenvolveu uma arte de representação simbólica e didática, onde as imagens, além da função que exerciam como elemento decorativo no espaço celebrativo, possibilitavam a comunicação da mensagem da fé, perpetuando a presença continuada de Cristo em meio aos fieis. Desse modo, a arte cristã, mesmo estando associada à estética, não tem como prioridade estimular os sentido estéticos, mesmo quando se trata dos mais esplêndidos templos barrocos, mas ser uma manifestação teofânica do Senhor vivo e presente no imaginário daqueles que nele crêem. Portanto, a imagem constitui o espaço onde o Sagrado se revela.

²⁰ BERGER, Peter L. O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião. In: *Religião e construção do mundo*. São Paulo, Paulus, 1985, p. 39.

²¹ BERGER, Peter L. O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião. In: *Religião e construção do mundo... op. cit.*, p. 38.

1.3. O conceito de Arte Sacra

Segundo Cláudio Pastro²² a verdadeira arte sacra é de natureza não sentimental ou psicológica, mas ontológica e cosmológica. O autor argumenta que a arte sacra ultrapassa o pensamento do artista, seus sentimentos e fantasias, tornando-se a tradução de uma realidade que vai além dos limites da individualidade humana, mas é uma arte supra-humana. Desse modo, toda arte sacra é uma iniciativa divina e não humana, é o Transcendente que se dá a conhecer numa realidade imanente.

Arte e sagrado é um binômio que norteia todo homem, em todas as culturas e em todos os tempos. Segundo António Manuel Pereira da Costa²³, ao empregar a designação arte sacra, o ente arte é caracterizado pelo modificador sacra. Ou seja, a arte, nomeada pelo substantivo, adquire uma qualidade, resultado da aposição do adjetivo de valor restritivo ou classificatório sacra. Nesse caso, compreender a diferença entre arte sacra e a arte na generalidade implica conhecer o significado do adjetivo sacra.

Cláudio Pastro, em sua obra *A Arte no Cristianismo: Fundamentos, Linguagem e Espaço*, ao discutir acerca do termo arte sacra, faz uma distinção entre arte sacra e arte religiosa, compreendendo a primeira como arte de culto e a segunda como arte de devoção²⁴. A imagem de culto pressupõe um estágio anterior de cultura, primitivo, até onde o indivíduo não existiria, mas, na verdade, a consciência de comunidade é que seria mais forte. Por outro lado, a imagem de devoção parte do interior da comunidade crente, do povo, da época, suas correntes e movimentos, da experiência do homem crendo e vivendo da fé. Apesar de se referir a Deus e a seu governo, faz-se como conteúdo da piedade humana, de experiências individuais e pessoais. Desse modo, a arte sacra é objetiva, pois deriva da essência do mistério da própria religião, enquanto que a imagem de devoção nasce da vida interior do

²² PASTRO, Cláudio. *A Arte no Cristianismo: Fundamentos, Linguagem e Espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.

²³ COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. *Museologia da Arte sacra em Portugal (1820-2010): Espaços, Momentos, Museografia*, Coimbra 2011 (Tese de Doutoramento em Letras, na área de História, especialidade de Museologia e Patrimônio Cultural, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), p. 35.

²⁴ PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra... op. cit.*, p. 112-123.

indivíduo crente (embora se refira a Deus é feita com conteúdo humano). A imagem de culto dirige-se à transcendência, enquanto a imagem de devoção surge da imanência.

A partir dos pressupostos apresentados, torna-se possível traçar algumas características que possibilitem definir o que seja arte sacra. A *Sacrosanctum Concilium*²⁵ apresenta uma proposta metodológica que delimita, consideravelmente, o campo que abrange o universo da arte sacra: dentro da arte em geral é válido salientar, num círculo menor, a arte cristã, e, dentro da arte cristã, num círculo ainda menor, a arte sacra²⁶.

Segundo Yone Buyst²⁷, chama-se de arte sacra somente a arte consagrada a Deus, ou por um ato interno, ou por intencionalidade inerente à obra, ou ainda, apenas, por indicar a sublimidade da atividade artística, definida como divina. Portanto, a função primordial da arte sacra é uma tentativa de comunicação do mistério sagrado.

Partindo desse pressuposto, e com base no pensamento de Eliade, a arte sacra seria uma manifestação do sagrado. Desse modo, a obra de arte sacra é um fenômeno comunicativo, e tem como objetivo expressar uma verdade que vai além do racional, do conhecido, do humano. Segundo Claudio Pastro, o principal objetivo da arte sacra consiste, precisamente, em revelar a imagem da natureza divina impressa no criado, mas oculta nele, realizando objetos visíveis que sejam símbolos do Deus Invisível.

A arte sacra tem por principal finalidade, para além da sua função ornamental, comunicar uma mensagem, comumente uma doutrina. Na Idade Média, por exemplo, a Igreja serviu-se muito da arte para difundir preceitos do catolicismo. Considerando que grande parte da população não tinha acesso às letras, essa foi a maneira encontrada para a doutrinação dos fieis. Um claro

²⁵ A *Sacrosanctum Concilium* é um documento do Concílio Vaticano II sobre a sagrada liturgia. Trata-se de uma Constituição, a Carta Magna da Igreja Católica, que contém os princípios teológicos e litúrgicos para a digna e proveitosa celebração e vivência do mistério de Cristo e da Igreja. Cf. SILVA, Natanael Gabriel da. *Transcendentalidade: uma análise sob a perspectiva do método de Karl Rahner*. São Bernardo do Campo: UESP, 2002. SILVA, p. 21.

²⁶ VATICANO II. Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia. In: *Compêndio do Vaticano II. Constituições, Decretos, Declarações*. Petrópolis, Vozes, 1997, p. 259-306.

²⁷ BUYST, Yone. Jesus Cristo, a arte e o povo. In: *A vida em Cristo e na Igreja*, maio-junho de 1980, p. 3.

exemplo dessa estratégia foi a criação de símbolos baseados em figuras e ícones religiosos.

1.4 Os objetos sagrados em exposições museológicas

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. Desta forma, 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”.²⁸

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 eclesial²⁹.

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.

²⁸ COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. *Museologia da Arte sacra em Portugal ... op. cit.*, p. 7.

²⁹ IGREJA CATÓLICA. Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja – A Função Pastoral dos Museus Eclesiástico. Carta circular, Cidade do Vaticano, 15 de Agosto de 2001, p. 5-6.

Segundo Maria Isabel Roque³⁰, a musealização do sagrado, objetos religiosos ou devocionais é um procedimento que, à partida, se afigura como um equívoco ou um paradoxo. Uma vez que a condição de sagrado implica a separação e a definição explícita de barreiras que o delimitem do vulgar e do quotidiano, parece arriscado transferir esta tipologia de objetos do contexto religioso original para o espaço profano do museu. Para ela a questão fulcral no âmbito da investigação em museologia da religião reside na seguinte questão: se foi concebido e criado para o domínio sagrado, pode o objeto ser exposto no museu?

Partindo do conceito de que o sagrado é intangível, a ideia de o musealizar surge absurda e inviável. No entanto, será necessário perspectivar a questão no âmbito do cristianismo e do catolicismo, onde o sagrado se torna mais relacional e extensivo, fundamentado em Cristo que, pelo sacrifício eucarístico, concentra em si o sacro entitativo, partilhado entre os fiéis através dos sacramentos³¹.

Assim, a grande questão aqui imposta é a descontextualização do objeto sacro ao inseri-lo em um espaço museal, o risco de ser considerado profano. Deve-se pensar ainda que os objetos sacros são criados com uma função especificamente litúrgica. Ao ser inserido no museu e destinado às exposições museológicas, o objeto perde a sua função litúrgica, entretanto, não perde a sua função de arte, a qual intrinsecamente remete ao universo sagrado. Portanto, passa a ser documento que remete a um período da história da Igreja, no qual o museu colabora na disseminação das informações nele presentes, estabelecendo, assim, a relação passado-presente.

Removida do seu contexto natural, a obra de arte sacra perde o carácter sagrado e utilitário associado ao rito e à devoção. Dir-se-ia que há um processo de dessacralização, mas não se deve, porém, responsabilizar o museu, pois, esta ocorre, muitas vezes, antes de aquela ali ser incorporada, quando se torna obsoleta e inútil e, com frequência, deixada ao abandono. Por outro lado, na fé cristã, os objectos sagrados são mediadores, sinais e símbolos que elevam o Homem às realidades supra-sensíveis. A veneração é dirigida não aos objectos em si, mas àquilo que representam. Não existe uma sacralidade intrínseca e intocável dos objectos, do tabu ou interdito. Estes adquirem o estatuto de sacros enquanto mediadores e

³⁰ ROQUE, Maria Isabel. *O Sagrado no Museu*. Lisboa: Universidade Católica editora, 2011, p. 11.

³¹ ROQUE, Maria Isabel. *A Comunicação no Museu*. Lisboa [s,n], 1999. Dissertação Final do Curso de Pós-Graduação em Museologia e Património Artístico, Univ. Lusíada, 1990. Disponível em <<http://dited.bn.pt/31586/2573/3088.pdf>> p. 15.

elementos activos na liturgia, pelo que a dessacralização causada pelo museu é mais aparente do que real³².

Segundo Maria Isabel Roque, a musealização do objeto sacro poderá ocorrer em museus de arte, na maioria das vezes de tutela laica, museus de arte sacra, tesouros anexos a igrejas e museus de religião, geralmente sujeitos à entidade eclesiástica.

Qualquer que seja a tipologia (de arte, de história, de etnografia ou de religião), o museu impõe ao objecto uma alteração do sentido e da função que lhe eram intrínsecos. Existe, de forma inequívoca, uma quebra entre o contexto original e a inclusão num percurso expositivo que, por natureza, é artificioso e ficcionado. A descontextualização tem sido paradigma de toda a prática museológica, envolvendo fenômenos de ganhos e perdas particularmente relevantes no processo de transferência do contexto sagrado para o museal³³.

Portanto, existem controvérsias no tocante a ideia de inserção da obra de arte sacra no museu. Segundo Walter Benjamin³⁴ a obra de arte pode ser recepcionada de maneiras muito distintas, que, grosso modo, oscilam entre dois pólos: 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 de nosso estudo, pois o conjunto retabulístico que nos dispusemos a analisar encontra-se no seu ambiente original – no interior da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira – e, portanto, não precisamos nos preocupar com a questão 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.

³² COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. *Museologia da Arte sacra em Portugal... op. cit.*, p. 38.

³³ ROQUE, Maria Isabel, *O Sagrado no Museu... op. cit.*, p. 16.

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012, p. 16.

CAPITULO 2

2. O MÉTODO ICONOGRÁFICO E A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA

2.1 O método iconográfico de Erwin Panofsky

Por se tratar de um estudo monográfico que se propõe versar acerca da iconografia, é imprescindível a eleição de um método que possa nortear tal análise. Neste propósito, tomamos por base o método epistemológico do crítico e historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968) que 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 chamado 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 *iconographia* no latim, e no português, iconografia³⁵. Na perspectiva de Panofsky³⁶, 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

³⁵ PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 14.

³⁶ PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento*. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 50.

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.³⁷ Na visão de Peter Burke,³⁸ 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 que se intenta analisar.

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.³⁹ 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).⁴⁰

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,

³⁷ ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 51.

³⁸ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 44.

³⁹ PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento*. In: *Significado nas Artes Visuais... op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ MOREIRA, Terezinha Maria Losada. *A interpretação da Imagem: subsídios para o ensino da arte*. Rio de Janeiro: Mauad X FAPERJ, 2011, p. 151.

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.⁴¹ 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.⁴²

Segundo a ótica de Panofsky,⁴³ 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.

2.2 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, etc).

Segundo o enfoque proposto neste estudo monográfico, a iconografia cristã baseia-se na união entre a arte, a teologia e as manifestações

⁴¹ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: *Significado nas Artes Visuais... op. cit.*, p. 52.

⁴² PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: *Significado nas Artes Visuais... op. cit.*, p. 62.

⁴³ PANOFSKY, Erwin. *O sentido das artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kncese. São Paulo: Perspectiva. 1979, p. 49.

devocionais dos fiéis. Transcende, portanto, a ideia simplista da obra de arte como representação da beleza, posto que no cristianismo os objetos artísticos são 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 evangélica que a Sagrada Escritura transmite 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.⁴⁴ É exatamente sob a ótica que impetramos o desenvolvimento de nosso estudo monográfico, cujo objetivo principal é entender a mensagem comunicada pelos dois retábulos contíguos ao arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia, e que são dedicados ao ciclo da Paixão de Cristo. As invocações Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores estão entronizadas nos respectivos retábulos e são encimadas, respectivamente, por representações em alto relevo (talha dourada) de um pelicano e uma fênix respectivamente (FIG. 1).



FIG. 1. Retábulos contíguos ao arco-cruzeiro. Capela da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira/BA.

⁴⁴ CATECISMO DA IGREJA CATOLICA, São Paulo: Loyola, 1999, nº 1160.

Desse modo, esclarecemos que as fontes consultadas para a execução da análise iconográfica dos retábulos foram, basicamente, as Sagradas Escrituras, a Tradição da Igreja e o contexto da época Barroca. A primeira fonte documental citada ofereceu dados para a leitura das imagens do Senhor 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 e a fênix, no caso específico de nosso estudo) ressignificando-os e compreendendo-os numa perspectiva cristã. O contexto da época histórica possibilitou-nos compreender como tais representações, apoiadas nestas duas fontes mencionadas, chegaram à configuração formal presente no recinto do templo dos terceiros carmelitas de Cachoeira.

2.3 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,⁴⁵ 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.⁴⁶

Letícia Julião Roque, no tocante a essas três distintas funções exercidas pelo museu, denomina-as de trinômio metafuncional, tendo como desígnio o

⁴⁵ JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de diretrizes museológicas... op. cit.*, p. 94.

⁴⁶ JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de diretrizes museológicas... op. cit.*, p. 94.

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.⁴⁷

Portanto, sem preterir as demais funções, mas, entendendo-as como parte de um mesmo processo, Oliveira 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 pode sujeitar-se a todas essas funções do museu? De acordo com Maria Isabel Roque⁴⁸ a arte sacra, enquanto objeto museológico, é uma evidência material, logo, está sujeita 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

⁴⁷ OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. *Museu de Fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. São Paulo: Zouk, 2010, p. 119.

⁴⁸ ROQUE, Maria Isabel. *O Sagrado no Museu... op. cit.*, p. 15.

investigação colabora para a comunicação, que, por sua vez justifica a preservação.

2.4 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.⁴⁹ 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.

Antes do século XX, toda ênfase dada ao objeto incorporado ao museu e, posteriormente, colocado em exposição era do ponto de vista da conservação. 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)”⁵⁰. 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.

⁴⁹ CURY, Marília Xavier. *Exposição - Conceção, Montagem e Avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 34.

⁵⁰ CURY, Marília Xavier. *Exposição... op. cit.*, p. 34.

Este trabalho 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”.⁵¹

[...] o museu procura revitalizar a sua capacidade dialogante, assemelhando-se como meio de comunicação entre Passado e Presente. Emissor, o museu cumpre 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.⁵²

No caso específico de nosso estudo monográfico, 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 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 Maria Isabel Roque⁵³, 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

⁵¹ BOURDIEU, Pierre. *Gênese e estrutura do campo religioso*. In: MICELI, Sergio. (Org). *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 184 (Coleção Estudos. Textos selecionados de Pierre Bourdieu).

⁵² ROQUE, Maria Isabel. *O Sagrado no Museu... op. cit.*, pp. 34.

⁵³ ROQUE, Maria Isabel. *O Sagrado no Museu... op. cit.*, 273.

os crentes quanto com os não-crentes, de modo que ambos, cada um a seu modo, tem o direito de apreciá-la.

2.5 O papel da Igreja na salvaguarda da arte sacra

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, 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 subsequente 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.⁵⁴

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 *Sacrosanctum Concilium*, alertava: “Além da Comissão de Liturgia Sacra, instituem-se em cada Diocese, se possível, também Comissões de Música Sacra e de Arte Sacra”.⁵⁵

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 do espaço litúrgico, segundo a nova concepção vaticanense, a prática indevida de

⁵⁴ ROQUE, Maria Isabel. *O Sagrado no Museu... op. cit.*, p. 45-46.

⁵⁵ VATICANO II. Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia. In: *Compêndio do Vaticano II... op. cit.*, p. 259-306, nº 46.

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.

Desse 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 eclesiais 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.⁵⁶

Como afirma a estudiosa Isabel Roque⁵⁷, 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

⁵⁶ IGREJA CATÓLICA. *Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja – A Função Pastoral dos Museus Eclesiástico* (Carta circular), Roma, 2001, p.9.

⁵⁷ ROQUE, Maria Isabel, *O Sagrado no Museu... op. cit.*, p. 43.

valorização, cada uma a seu jeito, isoladamente ou em parceria, e mediante os recursos de que dispõem ou conseguem granjear.

2.6 Uma abordagem museológica a partir da teologia da arte

Fez-se necessário o conhecimento das bases que fundamentam este trabalho, apresentadas anteriormente, para melhor compreensão da relação existente entre museologia e arte sacra. Esta última, através da ótica da iconografia, pode ser compreendida como teologia da arte, uma vez que busca traduzir, de forma artística, os mistérios revelados da fé, especificamente o mistério de Cristo. Nesta perspectiva, trata-se, portanto, de uma tríade conceitual, isto é, museologia, teologia e arte, as quais oferecerão subsídios para se estabelecer, posteriormente, a relação entre iconografia e comunicação museológica.

A grande questão que surge, nesse momento, é se estes três conceitos – museologia, teologia e arte – aparentemente tão distintos, podem relacionar-se de maneira harmoniosa. Numa análise mais acurada, percebe-se que eles apresentam proximidades. É a partir do estudo iconográfico das imagens sacras que se estabelece o discurso expositivo e se efetiva a comunicação museológica.

Ultimamente, o uso recorrente de expressões como museu de arte sacra e exposição de arte sacra tem sido cada vez mais comum. Tais expressões buscam fazer alusão a práticas de musealização dos bens culturais da Igreja Católica, haja vista que esta é detentora de uma rica herança, constituída de um acervo de tipologia sacra. Em observância à importância desta herança e ao empenho dos organismos eclesiais em sua defesa e valorização, é crescente a noção que decorre daqueles epítetos: museologia da arte sacra. Enunciado simples, entretanto, portador de uma complexa carga semântica, posto que implica compreender a essência da arte sacra e a maneira como esta condiciona a museologia. Assim, seguindo a ótica dos conceitos supracitados,

[...] pode dizer-se que a museologia da arte sacra será a ciência dos museus especializados em arte concebida para a função litúrgica. Por um lado, estuda-se o universo específico dos museus de arte sacra; por outro, analisa-se a peculiaridade da arte sacra submetida às funções museológicas. A arte sacra não foi produzida com fins

museológicos, mas com a intenção de expressar o culto, a catequese, a cultura e a caridade, conduzir o espírito do homem até Deus. Esta finalidade deve ser para o museu um objeto de estudo, mas, também, um critério de seleção da documentação, pois a obra de arte é portadora de informação sobre a fé religiosa, bem como do modo de vida da sociedade marcada por essa fé⁵⁸.

É importante salientar que a museologia parte do pressuposto de que, a priori, todo objeto é passível de ser musealizável. No entanto,

[...] do imensurável universo do museável - tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu -, apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintivas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como documentalidade, testemunhalidade, autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antiguidade, exotividade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não previstas⁵⁹.

Portanto, há uma grande necessidade de compreender o conceito de musealizar

[...] no seu sentido mais lato de “transformarem peças de museu” e não apenas na sua acepção estrita, habitual e imprecisamente imputada de expor ou exhibir objetos. Essa transformação, no que respeita à arte sacra é, contudo, algo complexa. Os objetos, outrora criados com um propósito litúrgico, adquirem um novo estatuto. Ainda que dotados de sacralidade e funcionalidade no campo da pastoral litúrgica, são, também, um elemento material do culto que interessa enquanto objetos de estudo e de fruição. Ao integrarem o museu, deixam o domínio reservado dos fiéis e do rito e convertem-se numa coleção pública, um bem comum acessível para o deleite de qualquer visitante, sem prejuízo de agressão às suas convicções religiosas e sujeita a todas as funções atribuídas às instituições museológicas⁶⁰.

Assim, através de ações museológicas e de estudos iconográficos é possível evidenciar a teologia presente de forma intrínseca nos objetos sacros e nos espaços litúrgicos abertos à visitação de devotos e não-devotos.

⁵⁸ COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. *Museologia da Arte sacra em Portugal... op. cit.*, p. 37.

⁵⁹ CHAGAS, Mário de Souza. *A Imaginação Museal: Museu, memória e poder* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009, p. 22.

⁶⁰ COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. *Museologia da Arte sacra em Portugal... op. cit.*, p. 38.

CAPITULO 3

3. TEOLOGIA E ARTE: A CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE CACHOEIRA

3.1 Histórico

A aldeia 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. É importante salientar que todo esse desenvolvimento está diretamente associado à família Adorno (família proprietária da terra em que fora assentada tal povoação).

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.⁶¹

Diante do promissor desenvolvimento da aldeia, logo despertou o interesse por parte dos religiosos, 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 Carmo.⁶²

⁶¹ CALDERON, Valentim. *O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira*. Salvador: Bradesco, 1976. p. 9.

⁶² “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.

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.

Apesar de terem se perdido os documentos históricos que comprovam as obras da capela, o ano gravado na portada do edifício sinaliza a conclusão da construção. O grande problema é a disposição numérica da inscrição do ano em forma circular, o que não favorece uma leitura exata, identificando-se uma datação que pode ser lida como 1724 ou 1742. Esse detalhe já foi evidenciado por pesquisadores como Germain Bazin, Carlos Ott e Valentin Calderón. Mesmo não tendo eles chegado a um consenso, considera-se que a data mais provável seja 1742.

A capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira integra, juntamente com o Convento e a Igreja da Ordem Primeira, o conjunto arquitetônico denominado Conjunto do Carmo. Inestimável enquanto monumento artístico está intimamente ligado à história de Cachoeira.⁶³

3.2 Descrição física da edificação

O frontispício da capela da Ordem Terceira do Carmo possui traços leves e simples (FIG. 2). O estudioso Valentin Calderón,⁶⁴ ao referir-se a 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

⁶³ CALDERON, Valentin. *O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira... op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ CALDERON, Valentin. *O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira... op. cit.*, p. 43.

arquitetônico não existe divisões entre as plantas.⁶⁵ 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,⁶⁶ a qual dá acesso a nave, bem como duas janelas na altura do coro. 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. Coroando a composição, 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.



FIG. 2. Frontispício. Capela da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira/BA.

⁶⁵ CALDERON, Valentim. *O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira... op. cit.*, p. 43.

⁶⁶ CALDERON, Valentim. *O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira... op. cit.*, p. 43.

3.3 A decoração interna

Os interiores dos templos brasileiros construídos no período colonial abrigam um vastíssimo e elegante acervo artístico composto por representações imagéticas cristãs. Tais representações podem ser conferidas no interior da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Trata-se de inestimável conjunto de talha dourada e policromada, silhares de azulejo, além de um vasto repertório pictórico e escultórico, próprios do período colonial, resultando na profusa cena barroca, plena de significados simbólicos, que ultrapassam aspectos simplesmente decorativos.

A capela da Ordem terceira do Carmo possui todas as dependências necessárias para as suas atividades: capela, sacristia-consistório, claustro, além de jazigo destinado ao sepultamento dos religiosos, formando, assim, um conjunto harmonioso, completo em sua decoração e função. O interior do templo é compreendido a partir da seguinte composição: nave e capela-mor. Delimitaremos, portanto, a nossa análise apenas nestes dois espaços, onde apresentaremos uma leitura dos elementos principais. Posteriormente, focaremos a nossa atenção nos retábulos colaterais ao arco-cruzeiro, sobre os quais desenvolvermos uma análise com mais afinco.

Cabe lembrar que, segundo a visão de Maria Helena Ochi Flexor⁶⁷ 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.⁶⁸ Por outro lado, a talha que reveste a nave, com primoroso jogo cromático, data, provavelmente, da década de cinquenta.

O altar-mor da capela da Ordem Terceira do Carmo é um excelente exemplar de retábulo joanino. Apresenta quatro pilastras misuladas sustentadas por atlantes em forma de meninos, sobre as quais se erguem colunas salomônicas de cor azul, apresentando ornatos dourados com elementos fito e zoomórficos, isto é, folhas acânticas e aves próprias da

⁶⁷ FLEXOR, Maria Helena Ochi. *O Conjunto do Carmo de Cachoeira* (The Carmo architectonic ensemble of Cachoeira). Brasília: IPHAN/Monumenta, 2007, p. 38-39.

⁶⁸ Segundo a estudiosa Terezinha Lobo Leite, trata-se de 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. Cf. LEITE, Terezinha Lobo. *As Manifestações Barrocas de Ouro Preto*. Minas Gerais: Editora Ler, 2009. p. 40.

iconografia barroca (FIG. 3) As mísulas ladeiam o painel central, onde fica o sacrário.



FIG. 3. Colunas Salomônicas do altar-mor. Elementos fitomórficos e zoomórficos.

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, comumente conhecido como Senhor do Bonfim. Coroam este retábulo dois arcos concêntricos, sobre mísulas⁶⁹ 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.⁷⁰ Cabe lembrar que no centro do dossel pende uma pomba (FIG. 4), da qual saem raios em direção a

⁶⁹ Segundo Tirapeli o termo mísula designa uma peça saliente num pé-direito, com maior avançamento que a altura, destinada a sustentar um arco, uma escultura. Cf. TIRAEI, Percival. *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 80.

⁷⁰ CALDERON, Valentim. *O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira... op. cit.*, p. 48.

todo conjunto, simbolizando a presença e iluminação do Espírito Santo, luz espiritual dos carmelitas.



FIG. 4. Detalhe Pomba. Centro do dossel dos retábulos.

De acordo com Valentim Calderón,⁷¹ 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 altarmor: do lado da Epístola, São Zacarias, São Porto e Santa Pelágia e, do lado do Evangelho, São Osias, São Jacinto e Santa Maria Egipcíaca.

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

⁷¹ CALDERON, Valentim. *O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira... op. cit.*, p. 48-49.

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 Luis 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.⁷²

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 fito 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.

Segundo 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 Bahia⁷³, só superado pela talha da Igreja de São Francisco, em Salvador, que, provavelmente, serviu de modelo aos Terceiros carmelitas cachoeiranos.

⁷² FLEXOR, Maria Helena Ochi. *O Conjunto do Carmo de Cachoeira... op. cit.*, p. 75.

⁷³ BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa e barroca no Brasil*. Trad. Glória Lúcia Nunes, rev. técnica e atualização Mário Barata. Rio de Janeiro: Record, 1956, p. 302.

3.4 Os altares do arco cruzeiro: decodificação simbólica

Depois deste longo, mas necessário preâmbulo, passaremos à 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, conforme fora supracitado, não é essa a nossa pretensão.

Esclarecemos que ao realizarmos o estudo iconográfico destes retábulos deparamo-nos com uma grande questão. Existem especulações a respeito de que as imagens que ocupam os respectivos altares não são as originais. Valetim Calderón acredita que, antes da entronização dessas imagens, os respectivos altares eram dedicados a outros oragos.

A presença, na casa dos milagres, de duas imagens, uma delas de santa Tereza, da primeira metade do século XVIII, de tamanho e estilo que bem se enquadra com o dos altares comentados, nos leva a pensar que, em outros tempos, algum deles esteve dedicado a Santa Tereza de Jesus, onde ficava exposta a referida imagem. Reforça a hipótese o fato de que os Terceiros cachoeiranos utilizaram por alguns anos, antes de construir sua igreja, a capela da Santa Doutora avulsonse que existiu na igreja conventual, cuja imagem, provavelmente, é uma das duas que se guardam na casa dos milagres, com aparência de ter sido esculpida no século XVII, ali depositada quando se arruinou a mencionada capela, na segunda metade do século XIX.⁷⁴

Contudo, não nos deteremos nesse problema. Primeiro pelo fato de se tratar de especulação, pois não há nenhuma comprovação documental que respalde a afirmação de Calderón. Além disso, percebe-se que a composição dos retábulos, tal qual se apresenta na atualidade, está em perficiente sintonia iconográfica com os santos que ocupam suas respectivas tribunas, pois os elementos decorativos evocam o persuasivo discurso cristológico, mais especificamente o tema do mistério doloroso. Outro fato relevante é a forte devoção ao Senhor dos Passos e a Nossa Senhora das Dores na espiritualidade dos terceiros carmelitas. Além da imagem que figura no nicho do retábulo contíguo ao arco-cruzeiro, ainda existe outra imagem alusiva ao

⁷⁴ CALDERON, Valentim. O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira... op. cit. p. 50.

Senhor dos Passos localizada no pavimento superior à capela-consistório, bem como os 'Cristos de Macau' na própria capela-consistório. Considere-se, ainda, que se trata de devoções muito recorrentes no século XVIII, período em que foram concebidos os ditos retábulos. Todos esses dados reforçam a improbabilidade de sustentar a veracidade deste argumento apresentado por Calderón.

À primeira vista, ao olharmos para os retábulos que nos propomos analisar, nos deparamos com a seguinte cena: no altar do lado esquerdo, vê-se uma figura masculina vestida de túnica vermelha, com cabelos longos, semblante sofrido, coroada de espinhos, genuflexa, trazendo sobre o ombro esquerdo uma cruz apoiada com a mão esquerda (FIG. 3). Encimando essa figura, encontra-se uma ave de asas abertas, peito estufado, cabeça voltada para esquerda e bicando o peito, trazendo aos pés dois filhotes (FIG. 4). Em contrapartida, no outro altar, o que está no lado direito, há uma figura feminina vestida com um manto roxo, de cabelos longos, semblante triste, com as mãos sobrepostas (FIG. 5). Encimando essa figura notamos uma ave com asas abertas, cabeça voltada para a direita, trazendo à altura do peito pedaços de madeira dispostos em forma de fogueira (FIG. 6). Seguindo o mesmo critério para os dois altares, aparecem duas figuras com traços femininos, as quais parecem sustentar uma estrutura que recobre todo o conjunto. Ao centro da estrutura sustentada pelas figuras, uma ave semelhante a uma pomba branca que parece pousar, coroa todos os elementos descritos.

Avançando em nossa análise, observa-se que a figura masculina faz alusão, efetivamente, ao Cristo Sofredor. Segundo relatos evangélicos, corresponde ao Cristo carregando a cruz às costas quando empreende a sua trajetória dolorosa rumo ao Calvário. Insere-se, portanto, no tema cristológico da Paixão, muito acentuado no culto religioso durante o século XVIII. Esta representação iconográfica sempre foi reconhecida pelo povo como Senhor dos Passos. Do mesmo modo, a figura feminina representa Nossa Senhora das Dores. Essa iconografia mariana insere-se no mistério da Paixão de Cristo. Refere-se, efetivamente, ao episódio da apresentação do menino Jesus no templo, quando Simeão, após apresentar as profecias sobre Jesus, dirige-se a Virgem Maria, dizendo: "E uma espada de dor transpassará a tua alma" (Cf. Lc 2, 34-35). Portanto, Simeão faz alusão à dor da Virgem Maria ao longo da vida

terrena de Jesus, mas principalmente a dor aos pés da cruz quando da Paixão e Morte de seu Filho. Do mesmo modo, as duas aves descritas acima referem-se, respectivamente, ao pelicano⁷⁵ (no caso do altar do Senhor dos Passos) e à fênix⁷⁶ (no caso do altar de Nossa Senhora das Dores).

O pelicano e a fênix são figuras comumente utilizadas como elemento decorativo na arte cristã. A figura do pelicano é amplamente usada para representar o sacrifício expiatório de Cristo, uma vez que ele derramou seu sangue para oferecer a toda a humanidade o perdão e a salvação. Assim, simboliza também a mãe Igreja que alimenta os fieis com o próprio sangue (sangue de Cristo), a semelhança do que fazem os pelicanos. Quanto à fênix, esta figura é utilizada na iconografia cristã para simbolizar a ressurreição, representado, inicialmente, a ressurreição de modo geral, e depois, gradualmente, a ressurreição de Cristo. Coroando todos esses elementos acima descritos, vislumbramos a representação de cariátides sustentando um dossel que traz ao centro uma pomba – figura que faz alusão à representação do Espírito Santo.



FIG. 5. Imagem do Cristo Sofredor. Nicho do lado Epístola. Altar colateral ao arco-cruzeiro.



FIG. 6. Pelicano. Detalhe do altar colateral. Lado Epístola.

⁷⁵ 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. Cf. LEITE, Terezinha Lobo. *As Manifestações Barrocas de Ouro Preto... op. cit.*, p. 74-75.

⁷⁶ 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. Cf. LEITE, Terezinha Lobo. *As Manifestações Barrocas de Ouro Preto... op. cit.*, p. 71.



FIG. 7. Imagem de Nossa Senhora das Dores - Nicho do lado Evangelho. Altar colateral ao arco-cruzeiro.



FIG. 8. Fênix. Detalhe do altar colateral. Lado Evangelho.

3.5A retórica dos retábulos: análise iconológica

Mesmo depois da análise procedida, algumas questões poderão perdurar no tocante a alguns detalhes que estão presentes na representação iconográfica dos retábulos do arco-cruzeiro. É preciso compreender que há neles um riquíssimo discurso teológico. Assim sendo, esclarecemos que tudo o que está expresso no programa iconográfico do interior do templo estudado concorre para a comunicação de uma mensagem. Cabe ressaltar que este discurso, mesmo sendo religioso e teológico em essência, adquire, no contexto atual, um cunho museológico, posto que se encontra 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).

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.

Na verdade, as imagens do Cristo Sofredor e de Nossa Senhora das Dores são uma síntese do discurso teológico presente nos retábulos. Grosso modo, podemos compreendê-lo pela experiência da morte, Cristo abre-nos as portas da ressurreição e 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 fieis 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 explicitamos em linhas anteriores, a figura da fênix é utilizada na iconografia cristã para simbolizar a ressurreição. Segundo a Mariologia, a Virgem Maria, a primeira discípula, se transforma na “primeira ressuscitada” (não na ordem temporal) depois de Jesus.⁷⁷ 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).⁷⁸ Assim sendo, percebe-se que o altar do arco-cruzeiro dedicado a Nossa Senhora das Dores está em perfeita ligação com o do

⁷⁷ MURAD, Afonso. *Maria, toda de Deus e tão humana*. São Paulo: Paulinas; Valência, ESP: Siquém, 2004, p. 131.

⁷⁸ Sobre a morte e assunção de Maria cf. 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.

Cristo Sofredor, o que nos leva a concluir que, dentre as mais diversas iconografias marianas, a invocação de Nossa Senhora das Dores é a que mais se adequa à mensagem expressa nos retábulos do arco-cruzeiro da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira.

Cada elemento artístico figurado na dupla de retábulos estudados tem valor simbólico e não pode ser tomado como menos importante ou secundário. Nenhum elemento ou detalhe na arte sacra é fruto do acaso. A exemplo disto, podemos citar os cortinados que ladeiam as figuras da fênix e do pelicano. 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 cruz⁷⁹. Diferentemente, o cortinado concebido para a fênix não apresenta a mesma abertura (Fig. 08).



FIG. 9. Detalhe abertura do cortinado. Pelicano.



FIG. 10. Detalhe abertura do cortinado. Fênix.

Para melhor compreendermos o simbolismo do véu que se rasgou é preciso recorrer aos escritos veterotestamentários. No livro do Êxodo⁸⁰ encontramos 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*

⁷⁹ Mateus 27, 50-51.

⁸⁰ Êxodo 26, 31-33.

Hebreus,⁸¹ 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-nos apreender algumas informações relevantes para o desenvolvimento de nosso estudo. 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, mas 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.⁸²



FIG. 10. Detalhe florões das cortinas. Pelicano.



FIG. 11. Detalhe florões das cortinas. Fênix.

⁸¹ Hebreus 10, 20.

⁸² IGREJA CATÓLICA – *Catecismo da Igreja Católica*. São Paulo: Loyola, 1999. p. 131.

Segundo Tomás de Aquino⁸³ 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.⁸⁴

Conforme explicitamos em linhas anteriores, a cortina da fênix não apresenta a mesma abertura que a cortina feita para o pelicano. Chamou-nos atenção, ainda, 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.

A decodificação dos elementos iconográficos presentes na dupla retabular estudada justifica o modo como a arte é capaz de transcender para um plano formal um discurso teológico. A iconografia é, portanto, a arte teológica, tornando possível a união da arte e da teologia na criação de um ícone. Mais que uma obra de arte, o ícone faz um apelo àquela arte que permite a passagem do visível ao invisível. Desse modo, a imagem sacra, como objeto iconográfico, é um comunicador por excelência. Ela traz em si uma mensagem do sagrado, ao tempo que se torna instrumento de formação cultural, de fruição artística, de conhecimento histórico, bem como de elevação espiritual, de diálogo tanto com o visitante religioso (o fiel devoto), quanto com o visitante comum (o turista não-devoto, por exemplo). Independente da informação que será abstraída da relação dada entre o visitante e o objeto iconográfico, não deixa de existir comunicação, estando este objeto exposto num museu, ou no próprio cenário litúrgico, como é o caso dos retábulos que analisamos.

Neste sentido, caberá à comunicação museológica criar possibilidades para que o visitante comum não reduza a sua fruição a um aspecto meramente

⁸³ MOURÃO, José Augusto. *Sujeito, Paixão e Discurso: Trabalhos de Jesus*. Lisboa: Editora Vega, 1996, p. 26.

⁸⁴ MOURÃO, José Augusto. *Sujeito, Paixão e Discurso: Trabalhos de Jesus... op. cit.*, p. 27.

estético, do mesmo modo que o visitante religioso a um aspecto espiritual. Mas, sem preterir um ao outro, alargar as possibilidades de apreender as informações presentes no objeto. Conforme pudemos perceber, os altares contíguos ao arco-cruzeiro da capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira são detentores de um rico discurso teológico centrado no mistério salvífico-cristão, narrado através de informações presentes nos elementos iconográficos. No entanto, não há uma extroversão dessas informações de modo a tornar a retórica teológica dos retábulos acessível a todos os visitantes. Esta pesquisa nos desperta, portanto, para a necessidade de elaboração e publicação de um material didático contendo essas informações, de modo que o cenário litúrgico do templo comunique as intenções artísticas e mensagens históricas-cristãs aos visitantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação empreendida ao longo desta pesquisa possibilitou-nos perceber que o fenômeno religioso é de uma riqueza profunda e inesgotável para todo aquele que se propõe estudá-lo. Desse modo, vimos que este fenômeno é uma realidade universal, perpassa as mais diversas culturas e manifesta-se de diversos modos nas mais diversas religiões.

Segundo o pensamento do historiador das religiões Mircea Eliade o Sagrado manifesta-se ao Homem e para designar essa manifestação ele propõe o termo hierofania. Dando ênfase ao termo hierofania, Eliade afirmou que a história de todas as religiões, desde as mais primitivas, é constituída por um número considerável de hierofanias. Tais manifestações ocorrem desde o modo mais elementar - como a manifestação num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – até o modo mais supremo que é, para os cristão, a encarnação do filho de Deus, Jesus Cristo.

Para o Cristianismo a expressão máxima da fé e de toda a doutrina proveniente dela é a imagem de Cristo. Inspira-se, portanto, na figura do Homem-Deus revelado que inicia a sua caminhada rumo à cruz. Na visão cristã, o evento da encarnação de Cristo, que se dá no sim da Virgem Maria e culmina no sim de Jesus na cruz, é chamado de plenitude da revelação. Assim, a trajetória da vida de Cristo constitui o centro da mensagem cristã.

Seguindo a linha do pensamento de Eliade, o objeto iconográfico pode indubitavelmente ser considerado como uma hierofania. Conforme fora citado em linhas anteriores, toda a iconografia cristã faz alusão ao Cristo, mesmo quando esta retrata a figura da Virgem Maria e dos Santos, demonstrando a glorificação do próprio Cristo neles.

A cultura cristã, ao longo de sua história, foi apropriando-se de inúmeros símbolos. Desde o início do cristianismo esse conjunto simbólico servia para estabelecer uma comunicação, isto é, evangelizar os pagãos e tornar os mistérios da fé acessível aos crentes iletrados. O objetivo, portanto, era difundir por de um código visual as verdades de inspiração teológica.

A origem do uso desse código visual pelos cristãos está associada aos primeiros tempos de nossa era. Antes do Edito de Milão – documento assinado pelo imperador Constantino – os cristãos eram perseguidos e, por isso, foram

impelidos a elaborar um dicionário simbólico secreto. Através desses códigos a comunidade se identificava e realizava seus ritos culturais. Dessa maneira, muitos símbolos de origem pagã migraram para o código cristão, a exemplo do Peixe, do Cordeiro, do Pavão, da Fênix, da Âncora, do Navio, e até mesmo da Cruz.

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, a catequese, a cultura, a caridade”⁸⁵. 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 afirma que “a iconografia enfatiza o conteúdo intelectual da imagem, sua filosofia, ou teologia implícita, pois imagens podem ser lidas e não somente observadas”⁸⁶. Portanto, a iconografia cristã é a materialização imagética de uma mensagem de inspiração teológica. Durante o desenvolvimento de nosso estudo monográfico procuramos estabelecer e evidenciar a estreita relação entre iconografia cristã, história e comunicação museológica. Para tanto nos apoiamos em três áreas do conhecimento, a saber: Teologia, História da Arte e Museologia.

Algumas questões ficaram ainda sem resposta: A capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, assim como os demais templos religiosos, poderá ser compreendida como espaço museal? 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 (International Council of Museums) na definição

⁸⁵ IGREJA CATÓLICA. *Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja – A Função Pastoral dos Museus Eclesiástico...* op. cit. p.19.

⁸⁶ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular...* op. cit. p. 44.

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 fruição⁸⁷.

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 Formação⁸⁸.

Assim sendo, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas. Frente a estas proposições torna-se absolutamente plausível afirmação que a capela da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, assim como outros templos religiosos, pode perfeitamente servir como espaço museal. No caso, o termo mais adequado é instituição museológica, posto que a administração paroquial preserva e expõe seu acervo de arte sacra, além de ser também guardiã de documentos históricos e, por isso, fomentadora de pesquisas científicas. Feitas

⁸⁷IBRAM. Departamento de Museus e Centros Culturais – IPHAN/MinC. In: *Cadastro Nacional de Museus: Mapeando a Diversidade Museal Brasileira*. Rio de Janeiro: s/e, 2005, p.5.

⁸⁸ ASSUNÇÃO, Paulo de. *Patrimônio*. São Paulo: Loyola, 2003, p. 78-79.

essas considerações, podemos afirmar, portanto, que o conjunto ornamental do espaço interno da referida capela de Cachoeira pode e deve ser compreendido como uma exposição museológica permanente⁸⁹ que visa comunicar uma mensagem específica.

Segundo Maria Isabel Roque⁹⁰, na encenação museológica, a comunicação entre o museu e o público não passa apenas pelos objetos, mas é fortemente influenciada pelo arranjo museográfico que os envolve. No caso do cenário expositivo que estudamos e dos objetos sacros que analisamos – a capela dos terceiros carmelitas de Cachoeira, Bahia, e a dupla de retábulos contíguos ao arco-cruzeiro – notamos a inexistência de legendas ou informações escritas que viabilizam 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, a solução para este problema é um tanto simples. Basta que o discurso presente em todo cenário expositivo seja disponibilizado ao público em forma de catálogo e que haja monitores treinados para guiar os visitantes. Desta maneira, garantir-se-á aos visitantes o acesso educativo à retórica da arte sacra ali exposta.

Cabe lembrar que o público devoto e não-devoto dispõe de um forte aliado, pois a visitação é realizada in situ e a exposição está longe do perigo da descontextualização dos objetos sacros, pois tudo converge para a fruição da mensagem teológica, histórica e cultural advinda do próprio acervo exposto. Mesmo sem ser concebido para esta finalidade, conforme a natureza do museu eclesiástico, a estrutura arquitetônica do templo auxilia a comunicação museológica, possibilita a percepção da relação passado-presente pelo expectador-visitante e conserva a vivência religiosa da comunidade em que se insere.

⁸⁹ Este tipo de exposição, também conhecida como exposição de longa duração, é uma exposição elaborada para durar numa previsão mínima de dez anos (cf. IBRAM. Departamento de Museus e Centros Culturais– IPHAN/MinC. In: *Cadastro Nacional de Museus... op. cit.* p. 16.

⁹⁰ ROQUE, Maria Isabel. *O Sagrado no Museu... op. cit.*, p. 273.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem. *O que é religião?* São Paulo: Loyola, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *A História da Arte*. In: História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARMINDO, Trevisan. *O Rosto de Cristo: A Formação do Imaginário e da Arte Cristã*. Porto Alegre: Editora Age, 2003.

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.

BIRCK, Bruno Odélio. *O Sagrado em Rudolf Otto*. Porto Alegre: Edipucrs, 1993.

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).

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BUYST, Yone. Jesus Cristo, a arte e o povo. In: *A vida em Cristo e na Igreja*, maio-junho de 1980.

CALDERON, Valentim. *O Convento do Carmo e a Ordem Terceira de Cachoeira*. Salvador: Bradesco, 1976.

CALVANI, Carlos Eduardo. *Teologia da Arte*. São Paulo: Paulinas, 2010.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: *Caderno de diretrizes museológicas*. MinC/IPHAN/DEMU. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

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

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

COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. *Museologia da Arte sacra em Portugal (1820-2010): Espaços, Momentos, Museografia*, Coimbra 2011 (Tese de Doutoramento em Letras, na área de História, especialidade de Museologia e Patrimônio Cultural, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), p. 33.

CROATTO, José Severino. *As linguagens da experiência religiosa*. São Paulo: Paulinas, 2001.

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> [Consult. 15/01/2013].

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

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: LCT, 2002.

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

GALEFFI, Romano. *Fundamentos da criação artística*. São Paulo: Melhoramentos – EDUSP, 1977.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

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

IGREJA CATÓLICA – *Catecismo da Igreja Católica*. São Paulo: Loyola, 1999.

IGREJA CATÓLICA. *Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja – A Função Pastoral dos Museus Eclesiástico (Carta circular)*, Roma, 2001.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de diretrizes museológicas*. MinC/IPHAN/DEMU. 2.ed. 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, 2006. V. II.

LEITE, Terezinha Lobo. *As Manifestações Barrocas de Ouro Preto*. Minas Gerais: Editora Ler, 2009.

LIBÂNIO, João Batista. *A busca do sagrado*. São Paulo: FTD, 1991.

_____. *Entre o sagrado e a experiência cristã*. Diálogo, São Paulo: Paulinas, ano IX, n. 34, p. 8-12, 2004.

MENSCH, Peter Van. *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994. 22 p. (Pretextos museológicos, 1).

MOREIRA, Terezinha Maria Losada. *A interpretação da Imagem: subsídios para o ensino da arte*. Rio de Janeiro: Mauad X FAPERJ, 2011.

MURAD, Afonso. *Maria, toda de Deus e tão humana*. São Paulo: Paulinas; Valência, ESP: Siquém, 2004. – (Coleção livros básicos de teologia 8.2).

NASCIMENTO, Sílvio Firmo do. *O Homem diante do Sagrado: alguns elementos da antropologia das religiões*. Londrina: Humanidades, 2008.

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*. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal: Petrópolis: Vozes, 2007.

PADOVESE, Luigi. *Introdução à Teologia Patrística*. São Paulo: Loyola, 1999.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*. São Paulo: Loyola, 1993.

_____. *A Arte no Cristianismo: Fundamentos, Linguagem e Espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.

PIAZZA, Waldomiro. *Introdução à Fenomenologia Religiosa*. Petrópolis: Vozes, 1983.

Pomian, Krzysztof. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: I.N.C.M., 1984.

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 do III Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?*. Ouro Preto: Edufop, 2009. p.1-9.

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

SILVA, Natanael Gabriel da. *Transcendentalidade: uma análise sob a perspectiva do método de Karl Rahner*. São Bernardo do Campo: UESP, 2002.

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

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

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