



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO,
CULTURA E INTERATIVIDADE**



**CELEBRAÇÃO BARROCA: A ICONOGRAFIA SACRA NOS PAINÉIS
AZULEJARES DA IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO,
CACHOEIRA, BAHIA**

JULIANE PETRY PANOZZO

Feira de Santana, dezembro de 2010

JULIANE PETRY PANOZZO

**Celebração Barroca : iconografia sacra nos painéis azulejares da Igreja Matriz Nossa
Senhora do Rosário, Cachoeira, Bahia**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade
Estadual de Feira de Santana, na área de concentração
Desenho, Registro e Memória Visual na linha: Patrimônio
Cultural, Representação e Memória como requisito
necessário para obtenção do grau de Mestre em Desenho,
Cultura e Interatividade sob orientação da Prof^ª Doutora
Lysie Reis de Oliveira.**

- UEFS -

Feira de Santana, 2010

Juliane Petry Panozzo

**CELEBRAÇÃO BARROCA – A ICONOGRAFIA SACRA NOS PAINÉIS
AZULEJARES DA IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO,
CACHOEIRA, BAHIA**

Aprovado em:

Profª Drª Lysie Reis - Orientadora
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Profª Drª Maria Conceição Barbosa Costa e Silva
União Metropolitana de Educação e Cultura (UNIME)
Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC)

Profº Drº Antônio Wilson Silva de Souza
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

P22c Panozzo, Juliane Petry
Celebração barroca: a iconografia sacra nos painéis azulejares da igreja matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira, Bahia/ Juliane Petry Panozzo. – Feira de Santana, 2010.
208f.: il.

Orientador: Lysie dos Reis Oliveira

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010.

1.Iconografia sacra. 2.Narrativa visual. 3.Painel azulejar.
4.Linguagem gráfica e plástica. I.Oliveira, Lysie dos Reis.
II.Universidade Estadual de Feira de Santana. III.Título.

CDU: 7.034

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos órgãos de fomento à pesquisa, em especial a CAPES e a Universidade Estadual de Feira de Santana, professores do programa de Pós graduação em Desenho, Cultura e Interatividade.

A profissional excepcional que me acolheu como orientanda, Lysie Reis de Oliveira, mostrando com delicadeza os rumos que deveria seguir na pesquisa, sempre criteriosa nas orientações, apresentando autores e documentações preciosas.

Aos colegas do programa, que se tornaram grandes amigos Carla, Mônica, Carlos e Daniela, juntos debatemos e crescemos como pessoas e pesquisadores, ao fotógrafo Esequias, colega de área e amigo, sempre acompanhando a campo, registrando e alegrando as idas à Cachoeira.

Meu irmão de orientação, apresentado assim pela orientadora, Sidnei, acalentou, ouviu e vivenciou comigo os dramas pessoais e acadêmicos.

As minhas grandes amigas de Caxias do Sul, Bibiane, Cristina, Flávia e Elenise, mesmo com seus afazeres estiveram presentes em todos os momentos, ao Marcelo, que com paciência compreendeu a urgência em ensinar uma leiga a dominar ferramentas eletrônicas. A Lise, feirense e filha de coração.

Rita Almico e Luiz Fernando, queridos amigos, sempre dispostos a me receber em sua casa, abrindo a biblioteca, refletindo comigo questões históricas, ajudando a relaxar juntamente com seus filhos Daniel e Alice, proporcionando momentos únicos.

Ao Nilton, que me motivou e com carinho entendeu as decisões difíceis que surgiram nesse percurso.

Minha família, Julio, Neiva, Lisane, Letícia e Henrique, pai zeloso, mãe amiga e sábia, irmã atenciosa e sobrinhos queridos, que com carinho aguentaram as mudanças, aceitaram e

entenderam o isolamento, ouviram, ajudaram e principalmente amaram, encarando comigo toda adversidade e felicidade de ter chegado até aqui.

A todos que direta ou indiretamente se envolveram nesse trabalho, aos funcionários e religiosos da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário que sempre me atenderam com gentileza e préstimo. Muito Obrigada.

Desenhos vão se fixando aos poucos, numa luta grave entre o sentimento e sua expressão, até que, livres de elementos condicionais, se organizam em sua forma definitiva: também o desenho se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea, por ser mais lento na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e a sua expressão gráfica. Esta luta, esta lentidão, permitem ao desenho o tempo, a depuração, que a frase de conversa não tem. E ele assume, assim, a natureza essencialmente poética do provérbio.

Mário de Andrade

RESUMO

Este trabalho caracteriza-se pela investigação das relações existentes entre os contextos de registro e de produção da visualidade, memória social e significados dos componentes das imagens. O objeto de estudo da pesquisa constitui-se em dez painéis azulejares historiados pombalinos, existentes na Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, da cidade baiana de Cachoeira. A investigação aborda a trajetória histórica do azulejo, desde seu surgimento, sua produção e chegada ao Brasil, seguindo a tradição estética portuguesa. Além disso, o estudo pretende evidenciar as técnicas utilizadas para produção do artefato, as corporações de ofício envolvidas no processo e suas formas de transmissão de conhecimentos, bem como as possíveis relações intertextuais com outras imagens de mesma temática, criadas na pintura e na gravura. A pesquisa pretende elucidar a constituição de narrativas das imagens em seus respectivos contextos. Os painéis azulejares são examinados como parte integrante da memória de uma sociedade e como registro da visualidade de seu tempo. Para tanto, foram consultados arquivos históricos, bibliotecas e bancos de imagens para realizar um levantamento documental de caráter inédito neste campo de estudo. O aporte teórico que referencia a pesquisa e análise das imagens é constituído principalmente de José Meco (2003) para tratar os aspectos da história da azulejaria, Lysie Reis (2006) para abordar as Corporações de Ofício, James Fentress e Chris Wickham (1992) para tratar dos conceitos de memória social e Louis Reau (1955, 1957, 1959) contribuiu para dar conta da iconografia sacra. O desenho e o re-desenho dos modelos iconográficos foram recursos utilizados para identificar os componentes das narrativas visuais. Os elementos estéticos e de composição dos painéis azulejares foram analisados e cotejados com outras obras de mesma temática, tendo por foco os conceitos de intertextualidade, de simbologia e iconografia sacra pós Concílio de Trento, período de execução dos painéis. A azulejaria foi considerada na História da Arte como arte decorativa, no *hall* das artes menores pelo fato de serem reproduções de gravuras e adornarem as edificações, entretanto esses artífices pintores azulejares criavam novas narrativas visuais. O estudo investigativo demonstrou a existência de relações entre os modelos em pintura e gravura utilizados pelos pintores azulejares e a introdução de novos elementos de composição nos painéis; além disso, constatou-se a mistura de múltiplas tendências estéticas em uma mesma obra; a existência de articulações entre a iconografia sacra difundida e autorizada pela Igreja e o objetivo de catequização através da imagem, a manipulação dos ideais religiosos difundidos e incorporados na memória social.

Palavras chave: narrativa visual - iconografia sacra - painel azulejar – linguagem gráfica e plástica

RESUMEN

Esta obra se caracteriza por investigar las relaciones entre los contextos de registro y la producción de memoria visual, y los significados sociales de los componentes de las imágenes. El objeto del estudio de investigación se compone de diez paneles de azulejos narrativos pombalinos, existentes en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en la ciudad Cachoeira de Bahía. La investigación tiene como objetivo rescatar la trayectoria histórica de la pieza, desde su creación, la producción y la llegada a Brasil, siguiendo la tradición portuguesa de la estética. Por otra parte, el estudio tiene como objetivo poner de relieve las técnicas utilizadas para la producción del artefacto, los gremios de artesanos que participan en el proceso y sus formas de transmisión de conocimientos, así como las posibles relaciones intertextuales con otras imágenes del mismo tema, creado en la pintura y el grabado. La investigación pretende esclarecer la constitución de imágenes narrativas en sus contextos. En los paneles de azulejos se contempla como parte de la memoria de una sociedad y como un registro visual de su tiempo. Por lo tanto, hemos consultado los archivos históricos, bibliotecas y bancos de imágenes para realizar un estudio de los documentos publicados en este campo. Las referencias teóricas para la investigación y el análisis de imágenes se debe principalmente a José Meco (2003) para abordar los aspectos de la historia del azulejo, Lyse Reyes (2006) para hacer frente a las Oficinas Corporativas, de James Fentress y Chris Wickham (1992) para el tratamiento de los conceptos de la memoria social y Louis Réau (1955, 1957, 1959) ayudó a dar cuenta de la iconografía religiosa. El diseño y rediseño de los modelos iconográficos se utilizaron para identificar los componentes de los recursos de la narrativa visual. Los elementos de estética y composición de los paneles de azulejos fueron analizados y comparados con otras obras del mismo tema, con el foco en los conceptos de intertextualidad, en la simbología y la iconografía sagrada post Concilio de Trento, la duración de ejecución de los paneles. Los azulejos fueron vistos en la historia del arte como las artes decorativas, ya que son consideradas pequeñas, de grabados y adornan los edificios, sin embargo, estos cuadros de pintores artesanos crean nuevas narrativas visuales. El estudio demostró la existencia de relaciones entre los modelos en la pintura y el grabado utilizado por pintores de los azulejos y de la introducción de nuevos elementos en la composición de los paneles, además, había una mezcla de varias tendencias estéticas en la misma obra, la existencia de las articulaciones entre la iconografía de lo sagrado, generalizada y autorizada por la iglesia, que tenía la meta de la catequesis a través de la imagen, la manipulación de los ideales religiosos difundidos e incorporados a la memoria social.

Palabras clave: narrativa visual - iconografía religiosa - panel de azulejos - lenguaje gráfico y plástico

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mosaico.....	23
Figura 2 – Azulejo Alicatado / estudo modular.....	24
Figura 3 - Azulejo de corda-seca / Proporção Aúrea.....	27
Figura 4 - Azulejo de Aresta.....	28
Figura 5 – Azulejo Tapete.....	29
Figura 6 – Azulejo figura avulsa.....	33
Figura 7 – Figura Convite.....	34
Figura 8 – Cena Galante.....	35
Figura 9 – Construção do forno para queima do barro.....	52
Figura 10 – Manipulação do barro.....	53
Figura 11 – Exemplo de pinturas para cerâmica e valores a ser cobrado o cento.....	54
Figura 12 – Gravura <i>Rocaille</i>	64
Figura 13 – Gravura para ornato 1.....	65
Figura 14 – Gravura para ornato 2.....	65
Figura 15 – Gravura para ornato 3.....	66
Figura 16 – Moldura Rococó em azulejaria.....	67
Mapa 1 – Localização de Cachoeira no Recôncavo baiano.....	68
Figura 17 – Planta baixa Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário.....	79
Figura 18 – Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário/ Fachada.....	80
Figura 19 – Altar-mor Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário.....	81
Figura 20 – Jantar na casa do fariseu Simão/ Detalhe.....	83
Figura 21 – Adoração dos Reis magos/ Detalhe/ Moldura Rococó.....	84
Figura 22 – Jantar na casa do fariseu Simão/ Detalhe/ Moldura Rococó/ Asa de Morcego.....	85
Figura 23 – São Francisco recebendo os estigmas/ Igreja de São Francisco/ Salvador.....	86
Figura 24 – Natividade/ Detalhe da moldura.....	94
Figura 25 – Homem Vitruviano.....	95
Figura 26 – Proporção: contagem de cabeças.....	96
Figura 27 – Proporção: deformidade nos pés.....	97
Figura 28 – São Francisco recebendo os estigmas.....	100

Figura 29 – Comparativo entre Giotto e El Greco.....	101
Figura 30 – São Francisco recebendo os estigmas/ Detalhe.....	102
Figura 31 – São Francisco recebendo os estigmas/ Detalhe.....	103
Figura 32 – São Francisco recebendo os estigmas/Detalhe.....	104
Figura 33 – São Domingos recebendo o Rosário/	106
Figura 34 – São Domingos recebendo o Rosário/ Detalhe.....	107
Figura 35 – São Domingos recebendo o Rosário/ Detalhe.....	108
Figura 36 – São Domingos recebendo o Rosário/ Detalhe.....	109
Figura 37 – São Domingos recebendo o Rosário/ Detalhe.....	110
Figura 38 – Anunciação	119
Figura 39 – Anunciação/ Gestualidade de Maria.....	120
Figura 40 – Pintura/ Gravura e Painel Azulejar/ Anunciação.....	121
Figura 41 – Anunciação/ Detalhe.....	122
Figura 42 – Anunciação/ Detalhe.....	123
Figura 43 – Anunciação/ Detalhe.....	124
Figura 44 – Anunciação/ Detalhe.....	125
Figura 45 – Anunciação/ Detalhe.....	126
Figura 46 – Anunciação/ Detalhe.....	127
Figura 47 – Anunciação/ Detalhe.....	128
Figura 48 – Anunciação/ Detalhe.....	129
Figura 49 – Anunciação/ Detalhe/ Composição.....	130
Figura 50 – Anunciação, Mosteiro Feminino N ^a Sr ^a da Saudação.....	131
Figura 51 – Anunciação, Real do Santíssimo Coração de Jesus.....	132
Figura 52 – Natividade.....	135
Figura 53 – Natividade/ Detalhe.....	136
Figura 54 – Natividade/ Detalhe.....	137
Figura 55 – Natividade/ Detalhe.....	138
Figura 56 – Natividade/ Detalhe.....	139
Figura 57 – A Adoração dos Reis Magos.....	142
Figura 58 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	143
Figura 59 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	144
Figura 60 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	145
Figura 61 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	146
Figura 62 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	147

Figura 63 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	148
Figura 64 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	149
Figura 65 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	150
Figura 66 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	151
Figura 67 – A Adoração dos Reis Magos/ Detalhe.....	152
Figura 68 – Circuncisão.....	157
Figura 69 – Gravura e Painel azulejar/ Circuncisão.....	158
Figura 70 – Circuncisão/ Detalhe.....	159
Figura 71 – Circuncisão/ Detalhe.....	160
Figura 72 – Circuncisão/ Detalhe.....	161
Figura 73 – Circuncisão/ Detalhe.....	162
Figura 74 – Circuncisão/ Detalhe.....	163
Figura 75 – Circuncisão/ Detalhe.....	164
Figura 76 – Circuncisão/ Detalhe.....	165
Figura 77 – Circuncisão/ Detalhe.....	166
Figura 78 – Circuncisão/ Detalhe.....	167
Figura 79 – Circuncisão/ Detalhe.....	168
Figura 80 – Circuncisão/ Detalhe.....	169
Figura 81 – Jantar na casa do fariseu Simão.....	172
Figura 82 – Lava pés.....	175
Figura 83 – Lava pés/ Detalhe.....	176
Figura 84 – Lava pés/ Detalhe.....	177
Figura 85 – Lava pés/ Detalhe.....	178
Figura 86 – Lava pés/ Detalhe/ Composição.....	179
Figura 87 – Última Ceia.....	181
Figura 88 – Última Ceia/ Detalhe.....	182
Figura 89 – Última Ceia/ Detalhe.....	183
Figura 90 – Última Ceia/ Detalhe.....	184
Figura 91 – Última Ceia/ Detalhe.....	185
Figura 92 – Última Ceia/ Detalhe.....	186
Figura 93 – Última Ceia/ Detalhe.....	187
Figura 94 – Última Ceia/ Detalhe.....	188
Figura 95 – Última Ceia/ Detalhe.....	189
Figura 96 – Última Ceia/ Detalhe.....	190

Figura 97 – Última Ceia/ Detalhe.....	191
Figura 98 – Bodas de Caná.....	194
Figura 99 – Bodas de Caná/ Detalhe.....	195
Figura 100 – Bodas de Caná/ Detalhe.....	196
Figura 101 – Bodas de Caná/ Detalhe.....	197
Figura 102 – Bodas de Caná/ Detalhe.....	198
Figura 103 – Bodas de Caná/ Composição.....	199
Figura 104 – Pintura e Painel azulejar/ Bodas de Caná.....	200

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Cores de Fogo.....	31
Quadro 2 – Fluxo de produção azulejar.....	50
Quadro 3 – Comparativo Renascimento/ Maneirismo/ Barroco.....	60
Quadro 4 – Esquema de disposição dos painéis azulejares na Igreja Matriz N ^a Sr ^a do Rosário.....	82
Quadro 5 – Cartelas com as Litanias da Virgem.....	87
Quadro 6 – Símbolos sob o coro.....	88
Quadro 7 – Cartelas marianas sob os púlpitos.....	89
Quadro 8 – Cartelas dos Santos.....	90
Quadro 9 – Cartelas do Altar.....	90
Quadro 10 – Comparativo Anunciação.....	115
Quadro 11 – Comparativo Circuncisão.....	155

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
RESUMEN.....	09
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	10
LISTA DE QUADROS.....	13
INTRODUÇÃO.....	15
CAPITULO I - Desenho de um trajeto: o azulejo da Península Arábica ao Brasil.....	20
1.1 A era dos azulejos seriados.....	25
1.2 Os azulejos parietais figurados.....	30
CAPITULO II - <i>Muodo di fare</i> – modo de fazer, ensinamentos e aprendizados nas corporações de ofício em Portugal no século XVIII.....	36
2.1 A transmissão do conhecimento.....	40
2.2 Santa Justa e Rufina, São Lucas e São José – As bandeiras do <i>corpus</i> azulejar.....	42
CAPÍTULO III - O Barroco entra em cena.....	55
3.1 O desenho Barroco na arquitetura.....	61
3.2 Desenhos de um tempo – azulejos Pombalinos, onde o Barroco e o Rococó se encontram.....	63
CAPITULO IV - Da rota azulejar às formas visuais como memória, lembranças e a história.....	69
4.1 Manipulando memórias.....	70
CAPITULO V - Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário.....	74
5.1 Análise das cenas internas dos painéis.....	91
5.2 Ciclo dos Santos.....	98
5.2.1 São Francisco recebendo os estigmas.....	98
5.2.2. São Domingos recebendo o Rosário.....	105
5.3 Ciclo Maria e Infância de Jesus.....	111
5.3.1 Anunciação.....	111
5.3.2 Natividade.....	133
5.3.3 Adoração dos Reis Magos.....	140
5.3.4 Circuncisão.....	153
5.4 Ciclo Ágape.....	170
5.4.1 Jantar na casa do fariseu Simão.....	170

5.4.2 Lava Pés.....	173
5.4.3 Última Ceia.....	180
5.4.4 Bodas de Caná.....	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	204
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS.....	208

INTRODUÇÃO

Os painéis sacros azulejares da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, localizada no interior da Bahia na cidade de Cachoeira, são considerados exemplares únicos na América Latina, por sua grandiosidade em dimensão. A colocação dos mesmos está datada no período entre 1780/90, recebendo a classificação do estilo Rococó, devido à presença da moldura que circunda as cenas, além da denominação de “pombalinos”, porque foram produzidos no período da regência do Marques de Pombal. Considerando que estes painéis constituem um importante acervo artístico, cultural e histórico, que os estudos relacionados, até o momento, foram superficiais, entendemos a necessidade de aprofundá-los neste trabalho, no sentido de compreendê-los como fonte visual, ou seja, a imagem transformada em fonte de informações.

A escolha do tema justifica-se por vários aspectos; em primeiro lugar porque os estudos acerca dessas igrejas são relativamente escassos. Esta investigação propõe-se a contribuir na exploração dos aspectos históricos vinculados à azulejaria, empreender uma análise documental escrita e visual para comparar traços em comum e relacionar os diferentes locais desse tipo de manifestação. Pretende, assim, viabilizar o registro histórico cultural da trajetória da azulejaria. Para tanto, estudamos não apenas as imagens ali representadas, mas a gênese da azulejaria, os envolvidos na produção desses artefatos, os modelos estilísticos dessas imagens, os mecanismos e manipulação da memória, o entorno arquitetônico e histórico onde os painéis estão inseridos e em que representações iconográficas sacras foram baseados.

O capítulo I expõe as origens do azulejo, a repercussão da azulejaria portuguesa, destacando seu processo e técnicas construtivas, a estética e características técnicas da azulejaria.

A trajetória da azulejaria portuguesa em termos de percurso e diversidade de estilos está ligada à formação cultural lusitana, tanto em suas origens, quanto pela propagação da mesma. Das inúmeras heranças deixadas em nossa colonização, as de cunho arquitetônico e artístico são fontes de informações preciosas, tanto para o período de sua construção, quanto para a contemporaneidade.

A tradição do revestimento cerâmico nas construções foi introduzida pelos árabes durante as invasões da Península Ibérica a partir do séc. VIII, passando a fazer parte da cultura dessa região a partir de então. Em Portugal os azulejos sofreram grande diversificação de técnica e

estilo: os azulejos alicatados, de corda seca, aresta, tapetes e em técnica de majólica, os azulejos figurativos. Com a expansão portuguesa para além mar, e a conseqüente colonização, fruto dessa expansão, aspectos dessa cultura, entre outras heranças, aportaram no Brasil de diversas formas. Aqui nos interessou buscar essas heranças pela ótica dos azulejos, que chegaram à colônia portuguesa na América, acompanhando o gosto lusitano na decoração arquitetônica.

Os autores mais conhecidos, que trataram da temática dos azulejos, são Mário Barata (1955), Reynaldo dos Santos (1957) e João Miguel dos Santos Simões (1965), que fizeram grandes avanços na historiografia e no mapeamento dos conjuntos azulejares portugueses em território brasileiro. São pesquisas da década de 1950 e 1960 que nos oferecem pistas e ponto de partida para aprofundar, neste tipo de estudo, os painéis baianos selecionados que carecem de análises mais sólidas.

Simões fez uma vasta investigação e conseguiu catalogar, descrever e organizar, de forma sistematizada, grande parte dos painéis de azulejos em território brasileiro, em sua obra celebre “Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)”. O autor, até hoje, é referência sobre o tema.

Os azulejos portugueses, que decoram inúmeras igrejas baianas, são balizadores da história da arte luso-brasileira. Reynaldo dos Santos, estudioso português da azulejaria afirma:

Aos olhos dos historiadores de arte, nacionais e, sobretudo estrangeiros, o azulejo é a nossa arte decorativa por excelência, a mais original, aquela que a todos impressiona pela variedade dos espécimes, continuidade da evolução, amplitude do seu emprego e sempre o encanto das suas cores e esmalte (SANTOS, 1957: 07).

O autor faz uma análise da azulejaria em Portugal por estilo e data, mostrando o que foi produzido em cada século, cujas informações foram de grande valia para a este trabalho.

Nas décadas seguintes ao século XX e início do século XXI foram poucos os avanços nos estudos sobre azulejos, com algumas publicações sem muita relevância e pouco esclarecedoras. A mais significativa foi realizada em Portugal, por José Meco (1989), em “O azulejo em Portugal”. Nessa obra, o autor visita muitos monumentos portugueses ornados de azulejos, fazendo um minucioso trabalho historiográfico e revelando as técnicas de produção dos azulejos, desde os mosaicos aos realizados na técnica de majólica entre séculos XV e XVI.

O Capítulo II, intitulado “Muodo di fare – Modo de fazer, ensinamentos e aprendizados nas corporações de ofício em Portugal no século XVIII”, faz uma retrospectiva baseada na documentação das corporações de ofício encontradas em Vergilio Correia (1926), F.P. de Almeida Langhans (1946), Augusto Garcez Teixeira (1931) e Lysie Reis (2006). Neste, focamos principalmente as atividades que se relacionam à produção dos azulejos: a olaria, que manufaturavam o barro, transformando-o nas placas cerâmicas vidradas; a pintura de azulejos ou pintora ceramista, que inseriam as imagens e os ladrilhadores, responsáveis pela colocação dos azulejos nas edificações.

O Capítulo III é reservado ao estudo do Barroco e do Rococó, que constituem os principais estilos artísticos que integram os painéis e as conseqüências das intenções religiosas pós Concílio de Trento, em relação à utilização de imagens em edificações católicas.

Cybele Vidal Neto Fernandes (2004) fez uma explanação sobre a arte de azulejos no Brasil do século XVIII:

No século XVIII, ao mesmo tempo que os tetos em *tromp l' oeil* estavam sendo elaborados, a arte do azulejo alcançava a sua fase áurea, acompanhando as tendências estilísticas. Os temas das gravuras nórdicas eram insistentemente copiados; nas molduras os ornamentos iam se tornando mais exaltados, ocupando um espaço cada vez maior dentro da composição. A época se caracterizava pelo emprego do azul e branco, as ricas molduras, a imitação de mármore. Apesar dos painéis de azulejos serem uma decoração cara e tecnicamente trabalhosa, era muito adequada ao estilo barroco pela possibilidade de explorar os temas moralizadores, a vida dos santos, as narrativas enfáticas dos acontecimentos sociais e políticos. Após a Contra-reforma a Igreja Católica estimulou a difusão da iconografia sacra enfatizando a propaganda religiosa, ao mesmo tempo propaganda de poder que de modo subliminar realizava também a afirmação da classe dominante em suas diferentes formas e áreas de atuação (FERNANDES: 2004:154).

As imagens escolhidas para os desenhos nos azulejos remetem à construção de uma memória social e ao olhar setecentista. Neste sentido, cumpre uma das funções de sua feitura naquele momento: a catequização¹. As narrativas dos azulejos auxiliavam, de forma didática, nessa tarefa, por permitir leituras cotidianas das imagens no interior dessas igrejas. Na atualidade, essas imagens ampliam a função catequizadora, já que coexistem com formas mais abrangentes de circulação de informação, e, além da função didática, são objetos de admiração

¹Sabeis que três razões têm presidido a instituição de imagens das igrejas. Em primeiro lugar para a instrução de pessoas simples, pois são instruídas por elas como pelos livros. Em segundo lugar, para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos pudessem melhor agir em nossa memória, estando expostos diariamente em aos nossos olhos. Em terceiro lugar, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas (Giovanni de Genova Séc. XIII *apud*. BAXANDALL, 1991: 49).

estética e patrimonial. O acervo imagético permanece como narrativa, porém os elementos originais, criados em outro tempo e espaço, absorvem novos significados no âmbito contemporâneo, constituindo-se como registro da história, da formação de identidades e como acervo artístico-cultural. A transformação ocorre, pois o suporte do discurso religioso incorpora o *status* de documento histórico, de acervo artístico-estético e de identidade.

No que tange à discussão sobre memória² - elemento fundamental para relação história x imagem – optamos no Capítulo IV, por trabalhar o conceito de memória social no sentido do que é partilhado como relevante dentro de um determinado grupo social e passível de manipulações. O antropólogo James Fentress e o historiador Chris Wickham em “Memória Social” (1992) destacam as vinculações e relações entre duas dimensões – individual e coletiva – da memória, cujo suporte continua sendo os indivíduos, pois são eles que recordam.

Para o Capítulo V, levantamos e visitamos os arquivos existentes na Bahia e no Rio de Janeiro para fazer o aporte histórico documental sobre a construção da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário. Pouca informação foi encontrada. Infelizmente nada consta sobre a origem desses azulejos ou época em que foram encomendados.

Ainda, neste capítulo, realizamos a decodificação iconográfica dos dez painéis azulejares da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, utilizando como referência os textos bíblicos, o “Dicionário dos Símbolos”, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1992), o “Dicionário de Símbolos na Arte”, de Sarah Carr-Gomm (2004) e, principalmente, a obra “Iconografia da Arte Cristã”³, do autor francês Louis Reau (1955, 1957 e 1959).

As fontes escritas serviram como base para contextualizar o período de construção e vinda dos azulejos para o Brasil. Um primeiro *corpus* documental está sob a guarda do Arquivo Público do Estado da Bahia na Seção Colonial – 1ª parte – Governo da Província. Nessas fontes podemos encontrar informações tais como: dossiês sobre igrejas, ordens religiosas e irmandades, onde podemos obter informações acerca da formação e fundação das paróquias e pedidos de auxílio financeiro. Também nas cartas Régias do século XVIII (setor de microfilmagem do APEB) são relatadas desde trocas comerciais até reclamações de párocos e pedidos de intervenção da Coroa. Nos inventários de proteção do acervo cultural da

² Estamos utilizando a idéia de que “A memória, no sentido básico do termo, é a presença do passado. (...) A memória, para prolongar essa definição lapidar, é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido no contexto familiar, social, nacional (ROUSSO, 1996: 94).

³Iconographie de l’art chrétien.

igreja estudada encontramos levantamentos arquitetônicos e bens que constituem o acervo das edificações, bem como os sistemas construtivos e materiais utilizados. Esta documentação encontra-se no Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia (IPAC), na documentação do Arquivo da Arquidiocese de Salvador, onde também buscamos informações administrativas da referida paróquia. Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (FBN), localizamos, na seção de manuscritos, dois documentos referentes à investimentos realizados pela corte portuguesa para a construção da igreja em Cachoeira.

Um *corpus* de fontes visuais importantes para a análise e comparação das imagens foi localizado por meio eletrônico e seguindo minuciosamente as referências sugeridas por Louis Reau (1957; 1959). De acordo com Reynaldo dos Santos, os azulejos eram, em grande medida, imagens copiadas de gravuras: venezianas, nórdicas e etc., bem como de artistas do Renascimento. No caso dos azulejos com temática sacra, a inspiração estava obviamente nas cenas bíblicas.

Os autores acima citados serviram de sustentação teórica para ampliar o estudo, bem como, diante do ineditismo do que aqui é proposto, contribuíram para uma nova perspectiva da investigação da temática do azulejo sob o viés do desenho, da memória e registro visual.

I. O DESENHO DE UM TRAJETO: O AZULEJO DA PENÍNSULA ARÁBICA PARA O BRASIL

A originalidade duma arte não reside essencialmente nas descobertas técnicas; a técnica é um meio e, nas artes decorativas, o inédito das suas criações reside no conceito ornamental que a inspira e renova [...] Se na invenção da técnica cerâmica esmaltada residisse a essência da sua originalidade, só a arte do Médio Oriente teria sido original...[...] O que caracteriza a singularidade do azulejo português, foi logo de início uma visão monumental da sua aplicação, mesmo dos azulejos importados, e que se renovou na ampla decoração mural e policrômica do século XVII, revestindo a totalidade dos muros, portas, janelas, frontais de alteres e até tectos e abobadas (SANTOS, 1957: 7;8).

Entendemos que o desenho deve ser compreendido além da idéia de ser apenas uma técnica de representação gráfica, podendo ser pensado justamente como uma trajetória, um caminho a ser percorrido. No caso do presente estudo, esse conceito é o substrato que nos guia, visitando épocas, lugares e processos técnicos que acompanham os azulejos até sua chegada ao Brasil. Escolhemos a terminologia desenho baseados em Luiz Vidal Negreiros Gomes (1996), que define o termo como pressuposto teórico capaz de materializar ideias; palavra que pode ser traduzida como desejo, intento, elaboração de caminho ou estratégia. Dessa forma, logo de início afirmamos que o desenho não tem e nunca teve limites. Vamos além, afirmando que o azulejo, objeto sobre o qual essa investigação se detém, teve seu percurso desenhado do oriente para o ocidente.

Na literatura sobre azulejo, ou sobre a história da arte portuguesa, mesmo em dicionários especiais, encontramos, em maior ou menor grau, a mesma definição para a palavra azulejo. Destacamos aqui uma delas: “Ladrilho cerâmico vidrado na face nobre, destinado a

decoração, *stricto sensu*, de superfícies parietais, pavimentares ou outras, é objeto de estudo da azulejaria domínio específico da cerâmica artística” (AZEVEDO, 2000: 176).

O azulejo, ainda na forma de pequenas pastilhas de cerâmica vitrificadas coloridas, esteve presente em diversas civilizações da antiguidade, como Síria, Mesopotâmia, Pérsia, Egito, Grécia e Roma, seja revestindo objetos e esculturas, ou decorando paredes e pisos (FIGURA 1), caracterizando o que atualmente chamamos de “mosaico”⁴. Entretanto, o azulejo, em termos e de forma e técnica, é uma invenção atribuída aos árabes; daí o vocábulo azulejo derivado da palavra árabe *al zulaycha* ou *zuléija*, que pode ser traduzida por “pequena pedra que brilha” ou “ladrilho” (CAVALCANTI, 2006: 13).

No Século VIII d.C., o território da Península Ibérica foi invadido pelos árabes pela costa sul, e expandiu-se, como Califado⁵, por grande parte da Europa (TENGARRINHA, 2001). Juntamente com as transformações políticas e econômicas foram introduzidos os costumes mouros, entre eles o gosto pela utilização dos azulejos na arquitetura. Mesmo após o período da Reconquista⁶, os azulejos continuaram a ser produzidos, principalmente na região da Andaluzia (Sevilha), entre o Século XIII e o Século XV. Os artífices andaluzes produziam placas de barro cobertas de vidro colorido que, uma vez cozidas eram cortadas em fragmentos geométricos que, recombinados em desenhos decorativos, aludiam continuidade à temática e aos ornatos de influência islâmica, respeitando o princípio de não representar figuras humanas. José Meco assim descreve essa produção:

[...] são mosaicos cerâmicos formados por peças irregulares de cores uniformes, geometricamente organizados segundo variadas combinações, destacando-se as que formam composições estreladas e as que resultam da movimentação de *laçaria* (faixas estreitas, quebradas ou curvas, que se entrecruzam percorrendo toda composição) (MECO, 1989: 35, Grifos no Original, doravante G.O.).

Este processo, conhecido pelo nome de “alicatado” (FIGURA 2), por envolver a utilização de um alicate, era lento e difícil, além de exigir que o artífice acompanhasse a encomenda até ao local da sua aplicação. Se considerarmos a repetição desses azulejos em uma superfície, é

⁴ Mosaico ou arte musiva é um embutido de pequenas peças (tesselas) de materiais diversos como (vidro, mármore, cerâmica ou conchas), formando desenho (nota do autor, doravante N.A.)

⁵ Califado era o território que estava sob o domínio de um Califa, este era o título do líder do povo árabe, considerado sucessor de Maomé (N.A.).

⁶ Conhecida também por Conquista Cristã, é a designação historiográfica para o movimento que visava a recuperação cristã das terras perdidas para os árabes durante a invasão da Península Ibérica (CORTAZAR e VESGA, 1993).

fácil supor que o executante tinha conhecimento do desenho em perspectiva isométrica⁷, bem como das cores complementares, descrito no círculo cromático de Newton apenas no Século XIX (no exemplo, FIGURA 2, amarelo/azul).

⁷A perspectiva isométrica é uma representação que mantém as mesmas proporções do comprimento, da largura e da altura do objeto a ser desenhado (N.A.)



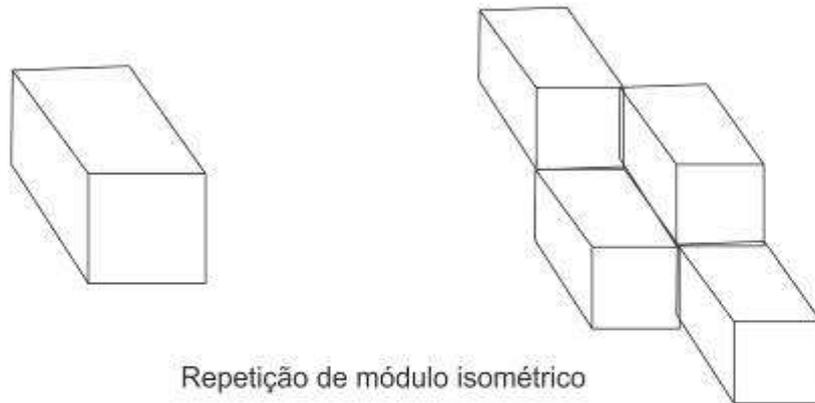
Ulisses e as Sereias. Detalhe - Mosaico romano, século III d. C.(Tunisia)
Le Musée National du Bardo

Figura 1-
Mosaico

Fonte: http://www.logosphaera.com/courses/news/odisseia/sereias/sereias_pres.htm



Azulejos alicatados: Sala Árabe - Palácio Nacional de Sintra



Repetição de módulo isométrico

Figura 2-
Azulejo alicatado / estudo modular
Fonte: <http://pnsintra.imc-ip.pt/ptPT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx>

1.1 A era dos azulejos seriados

No Século XV surge uma técnica que leva ao aparecimento dos azulejos semelhantes aos que conhecemos hoje, feitos com uma placa de barro quadrangular, tendo uma face vidrada lisa ou decorada. Contudo, a separação das cores na superfície vidrada era problemática, pois as substâncias utilizadas misturavam-se durante o processo de aplicação ou durante a queima da placa. Foi introduzida, então, uma barreira gordurosa, constituída por óleo de linhaça e manganês, que servia para separar as cores. Essa técnica, denominada "corda seca" (FIGURA 3), podia ser associada a outra, adicionando um sulco ou um relevo em "aresta" (FIGURA 4) na superfície do barro, que funcionava como um obstáculo mecânico nas áreas de separação dos vidrados. A aresta ou "cuenca" coexistiu com a corda seca por um período breve, simplificando o trabalho do artesão. Azulejos de corda seca e de aresta permaneceram na História conhecidos também pelo nome de “mudejares”, “hispano-árabes” ou “hispano-mouriscos”.⁸ Na figura 3 percebemos a presença da proporção áurea⁹, esse recurso atribuía simetria às composições geométricas.

Segundo João Miguel dos Santos Simões (1965) os azulejos ornamentais de repetição chamados tapetes¹⁰ (FIGURA 5), de inspiração têxtil, foram amplamente utilizados, inclusive no Brasil, durante todo Século XV, como auxiliares na decoração secundária dos azulejos figurados:

Os *tapetes* assim obtidos eram sempre limitados por bordaduras constituídas pela repetição linear de fracções rectangulares de azulejos – a que chamamos de *frisos* – por um azulejo total – *cercadura* – ou ainda por dois azulejos sobrepostos que denominamos *barras*. Estes elementos acessórios dos tapetes tinham seus cantos próprios a fim de estabelecer a continuidade ornamental nos ângulos de ligação.

Com o intuito de enriquecer ou animar estes tapetes cerâmicos de repetição usou-se a inclusão de quadros ou painéis de azulejo com figuração representativa de passos, personagens ou emblemática religiosa (SIMÕES, 1965: 23,G.O.).

⁸ Breve Glossário. Público II – Museus de Portugal, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, s/d: 100;101.

⁹ A Proporção Áurea recebe também o nome de Razão Áurea representa a mais agradável proporção entre dois segmentos ou duas medidas, é uma procura constante da harmonia e da beleza, formada pelo número de ouro que tem o valor numérico aproximado de 1,618. O número é também utilizado para desenhar espirais semelhantes às que encontramos na natureza, por exemplo, no centro dos girassóis, nas pinhas e nos moluscos, utilizando o número de ouro podem-se construir as formas geométricas, repetido este processo infinitamente e unidos os cantos dos quadrados gerados, obtém-se uma espiral a que se dá o nome de espiral de ouro (Barison, 2005: 8)

¹⁰ Composição cujo efeito decorativo resulta da repetição regular de padrões (N.A.).

A produção dos azulejos seriados, ou de repetição em padronagem geométrica, não foi abandonada nos séculos seguintes, entretanto, apesar de ser considerada a sua feitura de qualidade, foram designados como “ordinários”, pois possuíam custo mais acessível, eram de simples execução e assentamento adaptáveis a qualquer edifício. Sobretudo, eram seriados. Essa classificação de ordinários deve-se ao fato de que coexistiram com azulejos figurados mais elaborados.



Azulejos de corda-seca: Sala das Pegas
Palácio Nacional de Sintra

Proporção Áurea

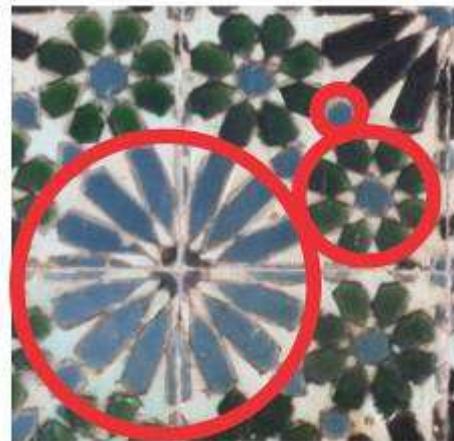


Figura 3 -
Azulejo de corda-seca / Proporção Áurea
Fonte 1 : <http://pnsintra.imc-ip.pt/ptPT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx>
Fonte 2: Visconti, s/d: 8



Azulejos de aresta: Capela palatina - Palácio Nacional de Sintra

Figura 4 -
Azulejo de aresta

Fonte: <http://pnsintra.imc-ip.pt/ptPT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx>



Exemplo de tapete de azulejos, com padrão parras e uma barra em todo contorno, do século XVII - Museu Nacional do Azulejo

Figura 5 -
Azulejo Tapete

Fonte; <http://imaginacaoativa.wordpress.com/2009/07/05/azulejos-portugueses-seculo-xvii/>

1.2 Os azulejos parietais figurados

Portugal constituiu-se como reino no Século XII e importou azulejos, principalmente da Espanha, e de outros países europeus, como Holanda e Itália, até o final do Século XVI. Foi exatamente da Itália que veio a técnica “majólica”, conhecida também pelo nome de “pisada”, introduzida na Península Ibérica por Francesco Niculoso, nascido na cidade de Pisa e radicado em Sevilha, no início do Século XVI. A majólica consiste em cobrir o corpo cerâmico com um esmalte estanífero¹¹ branco (*Bianchi de Faenza*), ficando a superfície preparada para receber a decoração pintada. Esta base evitava a mistura das cores durante a cozedura. Essa técnica permitiu ao pintor ceramista trabalhar diretamente sobre o azulejo, além da realização de composições figurativas historiadas e decorativas, semelhantes às pinturas a óleo ou em “fresco”¹² como nos modelos renascentistas.

Meco (1989: 44; 45) descreve o processo de confecção do azulejo majólica onde o esmalte cru ia formando uma camada seca e porosa em cima das peças e as placas de barro cozido (chacota), posteriormente eram pintados, os pigmentos eram absorvidos imediatamente e aplicados com um pincel, essa técnica não permitia retoques, exigindo grande segurança e habilidade dos pintores. Os artistas italianos dominavam excepcionalmente a pintura a fresco e outras técnicas, portanto, não tiveram dificuldade em ultrapassar estas limitações nem em obter cores cerâmicas estáveis, apenas toleradas por pigmentos metálicos, em uma variedade de cores e tons necessários “as suas exigências criativas” (MECO, 1989: 45) e que suportavam a alta temperatura em que o estanho funde.

Esta variedade de pigmentos, conhecidas por “cores de fogo” (QUADRO 1) pelo fato de tolerarem as altas temperaturas durante o cozimento do azulejo, atingiu o auge da mestria e diversificação no Século XVI. As principais então usadas foram o azul (óxido de cobalto), o roxo e o negro (óxido de manganês), o verde (óxido cúprico ou óxido de crómio), o amarelo (óxido de antimônio) e o amarelo-alaranjado (óxido férrico). Nas peças de majólica, esta

¹¹ [...] mistura de óxido de chumbo e de óxido de estanho geralmente três partes de chumbo e uma parte de estanho (devido ao preço elevado do estanho), podendo esta proporção baixar para duas de chumbo e uma de estanho quando se pretende esmalte de qualidade superior; sílica, fundamental para uma cristalização do esmalte, e outros produtos, como sal marinho, usado nas peças de faiança, e a alumina, que serve para aumentar a aderência do esmalte ao barro, utilizada nos azulejos (cujo esmalte incorpora ainda cal, potassa e sota em percentagem mínimas) (MECO, 1989: 44).

¹² Pintura sobre reboco úmido, atualmente: *afresco* (N.A.).

pintura era realçada por uma camada de verniz incolor (chamada *corpeta* na Itália) idêntica ao vidrado de chumbo, aplicado antes da segunda cozedura.



Quadro 1 – Cores de Fogo

As oficinas cerâmicas de ladrilhos funcionavam efetivamente em Portugal no decorrer do século XVII, nas cidades de Lisboa, Porto e Coimbra, para onde iam as encomendas do reino e suas colônias, nos Açores, África e América. Foi no segundo quartel desse século que houve um considerável aumento do fabrico de azulejos, ofício restrito à metrópole portuguesa. Simões (1965) explica no seguinte trecho a inexistência de tais oficinas no Brasil:

Não há dúvida que tudo aquilo que era possível fazer no próprio Brasil se procurou ali realizar por forma a dispensar a importação. Quando, porém não existiam no Brasil as matérias primas ou quando os processos técnicos envolviam dificuldades e exigiam apetrechamentos de difícil transplantação, era ao Reino que se recorria sem as restrições que seriam economicamente naturais: estavam neste caso os azulejos, de forçosa importação. Nem a distância implicando demoras, nem a dificuldade na escolha dos fornecedores, nem o próprio preço, extraordinariamente acrescido pelos fretes, foram obstáculos para que no Brasil o azulejo tivesse aquele lugar reconhecido como indispensável na decoração arquitectonica portuguesa dos séculos XVII e XVIII (SIMÕES, 1965: 15).

Em relação à temática, os azulejos figurados poderiam ter, em apenas um azulejo, figuras avulsas, representando animais, flores e pessoas (**FIGURA 6**), figuras convites - personagens humanos apresentados normalmente em tamanho natural na entrada das residências, na subida de escadas, etc. (**FIGURA 7**), ambas de modelo holandês. Ou também conjuntos azulejares pintados na íntegra com histórias mitológicas, “cenas galantes” (**FIGURA 8**),¹³ de batalhas e passagens sacras do Antigo e do Novo Testamento, lembrando as pinturas a óleo e em afresco, podendo ser “policromáticas”¹⁴ ou “monocromáticas”¹⁵, variando com o período¹⁶ em que foram produzidas.

A busca por azulejos em Portugal e suas colônias, provinha basicamente das famílias ricas, das paróquias e das ordens religiosas, as quais eram suas contratantes preferenciais. Por esse mesmo caminho, muitas obras dessa natureza chegaram ao Brasil.

¹³ No século XVII, as cenas galantes dizem respeito às imagens do cotidiano. Ex. passeios, piqueniques, senhoras ao balanço. (N.A.)

¹⁴ Várias cores. (N.A.)

¹⁵ Apenas uma cor. (N.A.)

¹⁶ Até o século XV os azulejos produzidos eram policromos, a partir do século XVI, aparece no mercado a azulejaria monocromática em tons de azul e no século XVII conviveram as duas formas de colorir. (N.A.)



Museu do azulejo, Lisboa, Portugal

Figura 6 -
Azulejo figura avulsa
Foto: Lysie Reis



Figura de convite, Paço dos Arcebispos, escadaria, Santo Antão do Tojal, c. 1730.

Figura 7 -
Figura Convite
Fonte: MECO, 1989: 65



Museu do azulejo - Lisboa, Portugal

Figura 8 -
Cena Galante
Foto: Lysie Reis

II. MUODO DI FARE¹⁷ – MODO DE FAZER, ENSINAMENTOS E APRENDIZADOS NAS CORPORAÇÕES DE OFÍCIO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII

As associações de pessoas de mesmas habilidades e trabalhos remontam à Grécia e Roma Antiga. Na Idade Média essas organizações foram denominadas “guildas”; cada uma com seus regulamentos, atribuições e bandeira. Normalmente estavam ligadas a uma ordem religiosa, confraria ou irmandade, e homenageavam seu santo padroeiro.

O termo ofício designava o exercício por obrigação de algum tipo especializado de trabalho; o realizado manualmente e/ou com o auxílio de instrumentos era conhecido como um “ofício mecânico”. O “oficial mecânico” também era chamado de “artista mecânico” ou artesão, derivando-se desta designação as denominações de artista e artífice, verbetes que têm, entre dicionaristas dos séculos XVIII e XIX, acepções sobrepostas (REIS, 2006: 12).

Encontramos na bibliografia, contribuições como de Arnold Hauser (1972), que sustenta que a denominação “guildas” foi vigente até o Renascimento nas regiões onde atualmente são conhecidas como Países Baixos, Alemanha e Áustria.

No século XIV, remanescentes das “guildas”, as Corporações de Artes e Ofícios apresentaram uma estrutura mais moderna, tendo em vista a necessidade de controlar a produção ante o aumento da população. Manteve-se uma organização semelhante, e agrupavam todas as associações de Artes Mecânicas¹⁸ que por sua vez reuniam várias pessoas de um mesmo ofício. Quanto a “ofício”, originalmente, exprime o dever, a obrigação, ou tudo que se deve fazer por obrigação. Praticamente, ofício e profissão possuem significações equivalentes.

¹⁷ Maneira como o tratadista Vasaiio enuncia seus capítulos em *Li tre libri dell'arte*. (Os três livros da arte) Compilado de Castel Durante por Cipriano Piccolpasso, entre 1556/1559 (PICOLAPASSO, 1559).

¹⁸ Estamos nos referindo nesse item aos ofícios mecânicos - a arte ou o ofício que não se aprende por princípios científicos, mas que depende, principalmente, do trabalho manual ou mecânico (N.A.)

No período anterior ao século XVIII, todo o trabalhador que lidava com a produção ou decoração de artefatos era chamado oficial mecânico¹⁹ e estava vinculado a uma corporação de ofício²⁰. A formação desses trabalhadores, em Portugal ocorria no interior das oficinas, local ao mesmo tempo de trabalho e comércio. Nosso interesse para este estudo é a formação desses trabalhadores em Portugal, que ocorria no interior das oficinas, que funcionavam ao mesmo tempo como local de aprendizagem, trabalho e comércio. As oficinas de artes mecânicas foram às precursoras das atuais escolas profissionalizantes, guardando as devidas proporções temporais, pois são estruturas educacionais diferentes.

De um modo geral, naquela época, o aprendizado era obtido por meio da observação do *modus operandi*. Poucos dominavam as letras; normalmente apenas o dono e mantenedor do estabelecimento, o chamado ‘mestre de ofício’, possuía tal conhecimento .

Selecionamos para análise das Corporações de Ofício aquelas ligadas à produção de azulejos portugueses no século XVIII, quais sejam, os oleiros, os pintores e os ladrilhadores, focando principalmente o ensino do desenho porque consideramos que o desenho foi a linguagem mais usual nas oficinas, através da qual pôde-se dar forma aos artefatos produzidos.

Encontramos em Vergilio Correia (1926) e F. P. de Almeida Langhans (1946) os regimentos das corporações de ofícios mecânicos, datados desde 1572. Em Francisco Augusto Garcez Teixeira (1931) o estudo do arquivo da Irmandade de São Lucas e extratos dos livros desta Irmandade, que regeu a Corporação de Ofício dos pintores lisboetas a partir de 1602²¹. De grande valia para a compreensão das estruturas e práticas das Corporações de

¹⁹ Ofício, do latim *officium*, e *facere* (BLUTEAU, 1712-1728: 49) Disponível em <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp> acesso: 05/11/2009.

O termo ofício designava o exercício por obrigação de algum tipo especializado de trabalho; o realizado manualmente e/ou com o auxílio de instrumentos era conhecido como um “ofício mecânico” (REIS, 2006: 12).

²⁰ O uso do termo Corporação, na Itália, só foi difundido na segunda metade do século XIX e depois reforçado pelo fascismo, através de seu ideário sobre uma nova corporativização italiana “disciplinada, laboriosa e construtiva”. Em inglês e em francês, corporation referia-se mais à sociedade comercial ou industrial, o que perdurou no uso americano. Ainda por informação de Santoni-Rugiu (1998:24), em latim, corporatus referia-se a um “membro de um corpo moral”, um corpus, uma associação ou comunidade, e “não necessariamente uma Arte”. O significado de "reunião de pessoas num só grupo, num só corpo", no latim medieval, passou ao inglês corporation (cerca de 1534) e ao francês corporation (cerca de 1672) e, daí, no século XIX, ao italiano corporazione, ao espanhol corporación e ao português corporação (HOUAISS, 2001). Não seria possível apontar aqui o momento de emergência da denominação “corporação de ofício”. No entanto, foi esta expressão que encontrei na documentação portuguesa do século XIV para designar as associações de trabalhadores das artes mecânicas (id.: 28).

²¹ Os documentos encontrados nessas fontes serão citados, sendo transcritos *ipsis litteris*.

Ofícios e seus artífices, enfatizamos também as contribuições da tese de doutorado de Lysie dos Reis (2006), que foi orientadora dessa dissertação.

Estas oficinas eram organizadas por corporações, associações de um mesmo ofício, agregados por afinidade de matéria prima ou empregadores afins. Por sua vez vários ofícios se aliavam em torno de uma Bandeira, irmandades religiosas que se arranjavam em torno de um santo protetor, era a maneira de inserir-se na sociedade através de um *corpus* religioso. A essa Irmandade eram pagos tributos, organizavam-se festas e procissões em homenagem ao santo. Em contrapartida a Irmandade auxiliava os seus em momentos de enfermidade, quando tinham problemas com a justiça ou encontravam-se presos, na hora morte acolhendo suas viúvas e filhos, uma união de deveres religiosos e cívicos (REIS, 2006:40/106)

Para compreendermos as interfaces entre ensino e aprendizagem em uma Corporação de Ofício, é necessário reportar-nos à formação do pensamento ocidental, ou seja, aos gregos que iniciaram as primeiras discussões acerca das fronteiras do conhecimento. Para os gregos, a Arte estava vinculada à técnica. Nos estudos etimológicos, a palavra arte é originária do latim *Ars* e técnica, do grego *Techne*. Aristóteles estabeleceu a distinção que perdurou por séculos na cultura ocidental, separando a ciência da arte e da técnica. Essa concepção dicotomizada inclui a política e a ética, aportadas no campo das ciências, enquanto que as artes ou técnicas passaram a ser compreendidas como atividades manuais.

A classificação das técnicas, ou das artes, enquadrou-se em um padrão determinado pela sociedade antiga, estruturada pela escravidão e, por conseqüência, pelo desprezo aos trabalhos manuais. Essa mentalidade perdurará por toda Idade Média e início do Renascimento. As Artes Liberais, nas quais foi incluída a Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Geometria, Astronomia e Música constituem o currículo escolar dos homens livres. As Artes Mecânicas, consideradas como atividades técnicas, englobaram Medicina, Arquitetura, Agricultura, Pintura, Escultura, Olaria, Tecelagem, Cerâmica, entre outras afins. O filósofo Tomás de Aquino, durante a Idade Média, justificou essa diferença, ao caracterizar as artes que dirigem o trabalho da razão e as que dirigem o trabalho das mãos, reforçando a classificação das Artes Liberais como superiores às Artes Mecânicas.

Na obra do filósofo acima citado, é possível identificar referências às formas que deveriam ser seguidas sobre o ensino e a escola, assim como alguns aspectos nas narrativas sobre a divisão de áreas de conhecimento e estrutura social. Segundo esse raciocínio, o ensino

para realização de trabalhos ditos inferiores, realizados com as mãos, destinava-se às classes menos favorecidas.

Assim como ocorria por toda Europa, em Portugal as Corporações de Ofício tinham suas regulamentações. Cada ofício possuía representação na Casa dos Vinte e Quatro²² e, de um modo geral, as corporações estipulavam, em seu regimento, a quantidade de aprendizes de cada mestre e oficial, os exames e o que deveria ser executado para obtenção de carta e/ou certificação; além disso, determinavam valores de multa ou punição, caso não fossem obedecidas tais normas. A Casa dos Vinte e Quatro funcionava como um braço das Corporações dentro das Assembléias do Senado da Câmara²³ e como um órgão fiscalizador.

Nenhum trabalhador poderia exercer seu ofício de forma independente, a Corporação de Ofício possuía o controle das atividades, disciplinava a atuação garantindo o monopólio profissional ou do ramo comercial, dentre os objetivos das corporações desde a Idade Média, encontramos em Reis (2006):

[...] o controle da quantidade e da qualidade de bens e mercadorias produzidas, o que era conseguido pela inspeção da produção, que não podia sofrer aviltamento, e pela destruição dos produtos de baixa qualidade; o controle da jornada de trabalho, que não poderia ultrapassar os horários estipulados e devia respeitar os feriados; a formação profissional, que habilitava tecnicamente o aprendiz através da prática, ficando sua ascensão, a cargo de oficial ou mestre, vinculada à sua aprovação em rigorosos exames internos; a assistência aos associados em casos de doença temporária ou invalidez, além de auxílio e acompanhamento no funeral; e a manutenção de uma reserva financeira destinada à assistência de seus integrantes e familiares. Tratavam-se, portanto, de sociedades fraternas com vínculo profissional (REIS, 2006: 29).

²² Em 1 de abril de 1384, uma carta régia determina sua inserção, enquanto agrupamento profissional, na Câmara Municipal³⁸. Foi nesta data que o Rei D. João I decretou que, através da congregação de “dois de cada mester”, eleitos anualmente, estava constituída a “Casa dos Vinte e Quatro”. [...] atuação durante os 450 anos de existência, até ser extinta, em 7 de maio de 1834[...] (REIS, 2006: 36;38).

²³ A participação da Casa dos Vinte e Quatro nos assuntos camarários tornou-se corrente em Lisboa, no século XV e reconfigurou-se no reinado de D. João II, com a inserção, em 1484, da figura do ‘Juiz dos Vinte e Quatro’, cargo que foi, a partir da segunda década do século XVII, batizado de ‘Juiz do Povo’. Era o presidente eleito da Casa e foi seu principal interlocutor na Câmara. Uniu-se aos ‘Procuradores dos mesteres’ que, desde o início da formação da Casa dos Vinte e Quatro, representavam os oficiais mecânicos. Cabia-lhes participar das assembléias do Senado da Câmara, nas quais podiam recorrer contra decisões contrárias aos seus interesses corporativos e do público, mas não podiam opinar, tampouco votar nos assuntos que se referissem às leis. Gozavam do direito de recorrer ao Rei e podiam até, a depender das circunstâncias, serem recebidos em audiência particular. A eleição dos representantes dos ofícios se dava por um sorteio que acontecia todos os anos no dia de São Tomé, 21 de dezembro. Mas só assumiam se correspondessem às premissas estabelecidas: idade, situação civil, ser alfabetizado, etc. Todos estes eram cargos com vigência de um ano e, caso o indivíduo quisesse retornar a tal posto, só poderia fazê-lo após três anos, mas, em alguns momentos, esse período chegou a ser de quatro anos, em função de exceções definidas pelo Rei. Mas não era só isso, teriam que já ter exercido cargos em suas bandeiras (REIS, 2006: 39;40).

2.1 A transmissão do conhecimento

Arnold Hauser (1972) explica, na descrição abaixo, como eram introduzidos os aprendizes:

Estão sujeitos as regras das guildas, e não é, de modo nenhum, o talento que os habilita a viverem como artistas profissionais, mas o curso de instrução completada de acordo com os regulamentos da guilda. A sua educação baseia-se nos mesmos princípios dos artesãos vulgares, é feita não em escolas, mas em oficinas, e a instrução é prática e não teórica. Depois de haverem adquirido rudimentos de leitura, escrita e aritmética, vão ainda crianças como aprendizes junto de um mestre e passam muitos anos com ele (HAUSER, 1972:, 415).

A partir do século XV, cada vez mais os servos livres migravam para as vilas e cidades em busca de trabalho. Um novo sistema de produção de artefatos devia se adequar ao crescimento. Nesse ambiente, as oficinas, passam a ter, progressivamente, um papel fundamental na sociedade, pois existiam sujeitos distintos dentro das classes; se alguém não fosse membro da nobreza ou do clero, restavam-lhe os trabalhos rurais, domésticos ou ter um ofício.

A sociedade medieval obedecia a uma distribuição orgânica trifuncional. Era uma sociedade de ordens, bem demarcada: os ‘oratores’ (clérigos e religiosos que tinham por vocação rezar e ser mediadores junto de Deus), os ‘bellatores’ (cavaleiros e guerreiros, que tinham por função combater e defender a cidade e sua população) e os ‘laboratores’ (artesãos e rurais, que tinham por obrigação trabalhar para sustentar os outros) (DIAS, 2006: 151).

Para ser integrado a uma oficina, o aspirante deveria ser aceito pelo mestre. Essa condição poderia ser concretizada através de certo grau de parentesco, uma indicação, ou por entrega pela família, a qual, sem condições financeiras de manutenção, oferecia os serviços da criança à oficina, onde desempenharia funções menores, até conseguir atingir um grau de autonomia (LANGHANS, 1943: 465). O período de aprendizado no ofício poderia durar entre sete e quatorze anos. A hierarquia de uma oficina era estruturada da seguinte maneira:

[...] a unidade artesanal da tenda era comandada pelo mesteiral proprietário e por seus companheiros de ofício, também chamados mesteirais. Abaixo desses, mas ainda sob a égide da oficina, estavam os aprendizes que, depois de determinado tempo, se tornariam mesteirais. Havia ainda os obreiros e os criados, por vezes chamados moços[...] O obreiro era o que trabalhava na tenda de outrem, sob a direção de um mestre e, mesmo sem ter sido examinado, recebia salário. No entanto, eles não podiam responsabilizar-se por obras. Para trabalhar, tinham que estar vinculados a algum mestre, que lhes pagava o jornal (LANGHANS, 1943: 466). Os ‘criados’ ou ‘moços’ eram auxiliares não integrados ao ofício, geralmente trabalhavam em

serviços extras e, como pagamento, tinham alojamento e alimentação, dado que os difere dos obreiros (REIS, 2006: 33).

O conhecimento de um ofício tinha como principal instrumento didático a observação e a transmissão oral, ou seja, olhar e imitar. No entanto, também existiam livros, manuais e tratados que descreviam minuciosamente a maneira como deveria ser realizado todo pormenor prático essencial à execução perfeita de um artefato.

Funcionando como uma espécie de “curso profissionalizante”, sem o aporte teórico que os da atualidade têm, as oficinas baseavam seus ensinamentos na técnica, ou seja, o aprendizado na prática. Esse tipo de pedagogia, baseada na repetição, foi descrita por Comenius, na obra "Didática Magna", e inaugura a didática como área de conhecimento, no século XVII. Em seus princípios teóricos, destaca-se a distinção entre "ensinos" (conteúdo) e "arte de ensinar" (método); “arte” para o autor é um termo utilizado para designar uma maneira de atuação. No que tange às Artes Mecânicas, Comenius explica o termo como adestramento do olho e da mão, o “fazer fazendo”:

Os mecânicos não detêm os aprendizes das suas artes com especulações teóricas, mas põem-nos imediatamente a trabalhar, para que aprendam a fabricar fabricando, a esculpir esculpindo, a pintar pintando, a dançar dançando, etc. [...] Assim, finalmente, pelos bons resultados da prática, todos experimentarão a verdade do provérbio: fazendo aprendemos a fazer (*fabricando fabricamur*) (COMENIUS, 1996: 348, 349).

Nesse período, existia todo tipo de manual e tratado para indicar processos e ações relativas a conhecimentos das diversas áreas de trabalho. Esses manuais eram utilizados para transmissão de conhecimento técnico, de forma didática, do “modo de fazer”. O acesso aos mesmos se restringia a uma minoria letrada; o conhecimento adquirido era transmitido, como já mencionado anteriormente, pela observação, oralidade e na prática. O ensino/aprendizagem nas corporações de ofício estava atrelado à observação, o aprendiz possuía inicialmente atribuições menores como a limpeza da oficina ou manutenção do equipamento; dependia dele ter curiosidade em olhar os oficiais e ao mestre trabalharem para aprender o modo de fazer do ofício.

O conhecimento do desenho, enquanto linguagem esteve presente na maioria dos ensinamentos praticados pelos ofícios mecânicos até o final do século XIX, tal como afirma Gláucia Trinchão:

O conhecimento em Desenho, antes restrito a algumas instituições – escolas militares, ateliês de mestres artesões -, por exemplo, e socializados por meio de manuscritos, ou tratados, gradativamente se insere no meio escolar, elementar e secundário, a partir de uma transposição de conteúdos mais amplos que faziam parte da Matemática, como os elementos básicos da Geometria Descritiva: o estudo do ponto, da reta, do plano e das formas geométricas, conforme será demonstrado mais adiante. O conhecimento teórico e prático dos professores/autores se transformou em objeto de ensino – saber a ensinar, após ser selecionado, reorganizado de acordo com cada grau de instrução e impresso sob a forma de manuais escolares (TRINCHÃO, 2008: 240).

Além de técnica artística, o desenho pode ser compreendido como um projeto, um intento. Michael Baxandall (2006) conceitua desenho a partir da definição da palavra inglesa *design*:

Mas pode-se objetar que dizer que um conceito como o de ‘desenho’ já contém uma inferência casual supõe resolvidos vários problemas relacionados com a ação real das palavras. Não estaríamos confundido o sentido da palavra, toda a gama de significados que ela pode ter com sua referência, ou aquilo que ela denota, em um caso determinado... A palavra ‘*design*’ tem em inglês uma gama muito rica de sentidos: projeto, plano de trabalho artístico ou literário, idéia geral, construção ou composição, enredo, capacidade de elaborar tudo isso, invenção (BAXANDALL, 2006: 39).

O desenho é a base para todos os projetos, grafados, garatujados ou imaginados. É a partir de um desenho que os artefatos, ainda hoje são produzidos.

2.2 Santa Justa e Rufina, São Lucas e São José – As bandeiras do *corpus* azulejar

Entre os envolvidos no processo de produção, decoração e assentamento de azulejos estavam os oleiros, os pintores e os ladrilhadores, com atribuições distintas. Cada grupo era responsável por uma determinada fase e cada ofício possuía um regimento, obrigações e conhecimento específico. É possível que as operações se entrelaçassem, como prestadores de serviço, pois dificilmente alguém poderia ser membro de duas ou mais corporações. Além de demandar muito tempo para aprendizagem em outro ofício, era extremamente oneroso arcar com as despesas, pois cada corporação estabelecia seus valores de contribuição, quantias que envolviam a matrícula como aprendiz, após como oficial, os exames de passagem entre categorias, a certificação do ofício, etc. Para cada caso, eram pagos tributos, tanto para

corporação que pretendia se filiar, como para Bandeira, ou seja, Ordem, Irmandade ou Confraria religiosa a qual pertencia, baseado nos regimentos de cada corporação:

As regras descritas nos regimentos acompanharam as nuances de interesse da Casa dos Vinte e Quatro, mas, de forma geral, os regimentos prescreveram a técnica do exercício profissional, determinaram o número de aprendizes, as horas do trabalho diário, o número de peças que cada tenda podia fabricar, a moral social requerida, a disciplina interna, a ritualística do exame, a discriminação de deveres e a instituição de autoridades e hierarquias (REIS, 2006: 46).

A corporação de Artes e Ofício dos Oleiros obedecia às “regulações” de 1539 e 1771 de Portugal, entre os ofícios, como segue:

Oleiros: pelas Regulações de 1539 e 1771 êste Ofício estava colocado entre os não embandeirados. Na primeira Regulação tinha como anexos os Telheiros e os que fazem malgas²⁴. Extintos estes dois Ofícios a Regulação de 1771 juntou-lhe os Sombreiros²⁵ (LANGHANS, 1943: 143).

Porém, fora da regulação, juntamente com o Ofício dos Chocolateiros²⁶, os Oleiros formavam a Bandeira de Santa Justa e Rufina, a qual teria seu regulamento em 1786 (LANGHANS, 1946: 339-340). Entretanto havia laços estreitos com a Bandeira de São José, da qual faziam parte os pedreiros e carpinteiros. A explicação para tal situação é possível encontrar nos dados da própria Irmandade de São José. De acordo com o Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico²⁷, essa Irmandade, fundada no ano de 1532, antes de possuir templo próprio, estabeleceu-se originalmente na Igreja de Santa Justa e Santa Rufina. Pode-se especular que esse fato não ocorreu por acaso. A construção de obras arquitetônicas, na qual trabalhavam esses oficiais poderia ser uma razão para se justificar esse estabelecimento.

As olarias eram responsáveis pela manufatura de qualquer objeto feito em barro cozido, ou seja, cerâmica, ladrilhos/ azulejos, bem como telhas e tijolos. Para receber a certidão de exame e tornar-se oficial oleiro, com direito a ter uma loja e comercializar sua produção, conforme o estabelecido por seu regimento de 1786, o aprendiz deveria apresentar aos juízes examinadores as seguintes peças: “hum pote de dezoito Canadas²⁸, Huma quarta²⁹ de dose

²⁴ Tipo de tigela onde toma-se sopa (BLUTEAU, 1712-1728: 268).

²⁵ Mercador que vende chapéus (id.719).

²⁶ Segundo Novo Dicionário da Língua Portuguesa, chocolateira é um vaso em que se prepara o chocolate ou em que se serve; vaso de folha para aquecer água; cafeteira. Supomos que Chocolateiro era quem produzia tal artefato (TORRINHA, 1952).

²⁷ Disponível no site oficial do IPPAR: www.ippar.pt acessado em 25/10/2009.

²⁸ Medida para líquidos (BLUTEAU, 1712-1728: 89).

²⁹ Vaso de barro em que se deposita água (id. 19).

Canadas, hum alguidar³⁰ de Amassar Alqueire³¹ e meio. Hum Buiam de Arroba, Hum prato de cozinha e huma Sopeira” (LANGHANS, 1946: 355).

As peças em louça (incluindo os azulejos) para serem produzidas, deveriam apresentar um conhecimento específico. Segundo José Meco (1989: 44) as regras foram detalhadas no tratado escrito por Vasaio, o *Li tre libri dell'arte* (Os três livros da arte), compilado por Cipriano Piccolpasso entre 1556 e 1559. Esse manuscrito pertence atualmente ao Museu Victoria and Albert, Londres. Neste, é descrito e ilustrado todo o “segredo” da arte cerâmica de majólica³² e, entre os seus ensinamentos, encontra-se detalhes da construção do forno (FIGURA 9), temperatura e duração para o cozimento das peças; como fazer o torno e trabalhar nele (FIGURA 10), medidas específicas e distribuição dos óxidos para obtenção das cores que serviriam na decoração e no acabamento; estampas mais comuns e valores que poderiam ser cobrados (FIGURA 11). Além dessas informações, é possível afirmar, com base nas imagens apresentadas nesse tratado, principalmente as que se referem às estampas para decoração da peça, que o oleiro deveria ter conhecimento em áreas do desenho, tais como em geometria e perspectiva. Conhecimentos esses encontrados em diversos outros tratados, como os Tratados de Arquitetura desenvolvidos por Alberti; no *Trattato della Pittura* (Tratado da Pintura), de Leonardo Da Vinci; A Arte Poética e da Pintura, e *Symmetria*, com Princípios da Perspectiva, de Philippe Nunes, entre tantos outros que, assim como estes, eram utilizados para o ensino de arquitetura, pintura, e outras artes.

Voltando ao contexto das Corporações, é importante notar que os pintores, depois de anos inseridos na corporação, passam a requerer *status* de artistas liberais e começam a ingressar na Bandeira de São Lucas; Langhans (1946) explica que “Na Regulação de 1539 os pintores estavam anexos à Bandeira de S. Jorge. Foram depois expulsos da C24³³. A Regulação de 1771 já não os menciona” (LANGHANS, 1946: 477). Na descrição sobre essa Bandeira o autor ainda completa, “Formam a Irmandade de S. Lucas, constituída por escritura de 17 de outubro de 1602. Compromisso confirmado em 1609” (id.). Na tradição católica, o evangelista Lucas era pintor e teria retratado a Virgem.

³⁰ Utilitário de cozinha com formato de um barco (id. 251).

³¹ Medida de grãos (id. 282).

³² Técnica de produção de placas cerâmicas que, graças à utilização do esmalte estanífero branco e dos pigmentos metálicos, passou a ser possível pintar diretamente sobre o vidrado (N.A.).

³³ Casa dos Vinte e Quatro (N.A.).

No Estatuto da Irmandade de São Lucas, de 1793, o principal objetivo era o culto ao santo e admitiam-se Irmãos: “pintores de todos os gêneros tendo aprendido, e sendo bem morigerados; também os escultores, architectos e fidalgos com tanto que pintassem e desenhassem ou amassem a Arte” (TEIXEIRA, 1931: 11), porém, completam: “que os Irmãos não admitirão nas suas obras senão Irmãos para que daqui em diante não hajão novos intruzos; inda que por compaixão, se consevarião os que já houvessem”. Os “intrusos” a que se referem, poderiam ser os “pouco cultos”, que não estavam devidamente regulamentados e tentassem praticar algum tipo de atividade, podendo serem mestres, oficiais práticos, a quem deviam “compaixão”. Neste mesmo documento aparece o desejo de se abrir uma Academia noturna para o ensino das Artes, como revela a fala do senhor José Antonio Narciso:

[...] pintores de figuras, architettura, ornatos, flores, paizes, dourados e fingimentos, e tambem Architectos, Medicos, e *Pintores d’azulejo*, sacerdotes, Religiozos e os Grandes da Corte: Que os pintores de qualquer gênero não poderão ser admitidos na irmandade sem provar que tinhão aprendido por tempo suficiente com mestres idôneos e hábeis, ou que tivessem dirigido obras Reaes, quando porem a dita prova, e a do gênero que estudou, será sem empenho recebido por irmão: que sendo necessário prover o cofre para socorrer os doentes, velhos, & cada diiscipulo daria de entrada 24\$000 reis, a metade para os pobres e 1 e 1/2 moeda para o culto do Sando e huã para as depezas da futura Academia (id., 12, Grifo nosso).

No “novo compromisso da irmandade de São Lucas”, dos pintores no ano de 1609, revista em 1791, incluía-se e regulamentava-se a Academia, instituição de ensino que tinha como principal objetivo aprimorar a formação dos pintores (id., 15,16). Nos Capítulos 1º e 2º do referido compromisso observamos as premissas que balizavam sua atuação:

1º Pintura he a arte de representar por meio de desenho, e colorido a apparencia dos objectos naturaes mostrando enganosa e o vulto dos corpos aonde não há mais que superficie.
 2º O objecto da Pintura He a apparent.ª imitação de todo o universo.
 3º Esta imitação He de duas sortes: qdº imitamos outras pinturas ou desenhos esta obra chamase copia, mas aquela em que imitamos as cousas naturaes, ideaes, ou feitas por artes diversas, se chama original.
 4º Os gêneros em que ordinaríam e se divide a pintura são frutos, flores, insectos, mariscos, animaes, peixes ornatos, fogos, caças, gados, paizes, marinhas, figuras, retratos, architectura, batalhas, arabescos e historia.[...]
 6º Os comuns são: a perspectiva das linhas, e das luzes e sombras; a arte de bem grupar objectos e de dispor vantajosa e os grupos; de contrapôr; de distribuir por gr.ªs massas o clar’escuro; o talento de bem ver, escolher, imitar, e emendar a natureza vulgar com a ideal; a intelligência da composição, desenho, colorido e movim.º do pincel, o bom gosto, a graça, &.ª Todo pintor deve possuir estas pt.ªs fundamentaes da profissão inda que em desg.ªs grãos proporcionados sempre á maior ou menor difficuldad.ª dos seus gêneros (id., 18).

Percebemos que a intenção de representar através da imitação do natural era regra, portanto o desenho de observação era uma das técnicas de ensino/aprendizagem. A partir da cópia do real ou por meio de outros desenhos ou pinturas eram treinados elementos do desenho e composição, como as linhas de perspectiva e o claro escuro.

A 1ª seção do Capítulo 2º foi dividida em 15 artigos no que tange à regulamentação a respeito das aulas, professores e lições diz:

No 1º dizia-se que os Pintores determinarão lançar em Lx.^{a34} os fundamentos de huã Academia de pintura que seria justament.^e eschola ou aula.

No 2º Que a Academia e Eschola serão composta de indivíduos os mais hábeis assim em inventar como em copiar bem, e isto em qualquer dos gêneros da Pintura.

3º Os que inventarem bem terão o titulo de Directores; os que só copiarem o de Professores.

4º Os que tiverem aprovação da Academia p.a que possam entrar nas grd.^{es} obras se chamarão alumnos ou ajudantes e os demais applicados escolares ou artistas.

5º Os professores deverão ler as lições da eschola, e os Directores as da Academia.

6º A Eschola ensinará os elemt.^{os} de todos os gêneros em que a pintura se divide applicados ao talento de copiar: A Academia deve dictar estes elementos, reger os estudos relativos à composição e á imitação das verdades naturaes e ideaes.

7º Como a Esculptura e Architectura são irmaãs inseparáveis da pintura, os Esculptoresz e Architectos serão convidando a fazer com os Pintores hum mesmo corpo assim na Aula como na Academia.

8º Pois que o corpo dos Directores deve, ora ensinar a bem compor huã maquina pinturesca, ora julgar o mereciment.os theologicos, ou filosoficos, ou dos de qualquer outras belas artes e sciencias, os professores ou sábios em todas ellas podem ser admitidos no corpo da Academia, como também os grandes que honrão e protegem estas artes, ou simples debuxantes, os gravadores e as pessoas civis que a amão (id.,19).

Nos artigos acima se determinou a abertura de uma “Academia” com função de escola ou aula, entretanto é feita uma separação; dois segmentos de ensino em uma mesma instituição, na Academia eram os Directores os responsáveis pela “lição” e na Escola, os professores. Os primeiros “hábeis em inventar”, os segundos “só copiavam”. Encontramos nos artigos 3º, 4º e 5º características da aprendizagem corporativa, ou seja, uma hierarquia definindo quem estava apto a ensinar, como, onde e para quem.

Esta menção é importante aqui sobre o ensino/ aprendizado dos pintores, pois estamos nos baseando neste aprendizado de pintura e na possibilidade de vincular esse fato aos

³⁴ Lisboa

pintores de azulejos que exerciam esse ofício em Lisboa no século XVIII. Segundo Vitor Serrão (2003: 209), o pintor de azulejos também era conhecido como pintor ceramista que possuía, na maioria das vezes, formação na “pintura de cavalete³⁵ e de fresco”. Não obstante, estavam ligados à bandeira dos pintores, a Bandeira de São Lucas, como é o caso de Jan Floris e Frans Andreis, mestres ceramistas que foram aceitos pela Guilda de São Lucas de Antuérpia³⁶ em 1530 e 1552, respectivamente, conforme Meco (1989: 52). Outro exemplo é o celebre pintor de azulejos Antonio de Oliveira Bernardes, da confraria de São Lucas, aceito em 1684, da qual foi mordomo³⁷ por dois anos, em 1686 e 1687, tal como descrito por Reynaldo dos Santos (1957). O autor ainda aponta mais um dado importante sobre a possibilidade de pintores possuírem olarias, quando trata do referido pintor: [...] não se sabe se teve olaria própria ou foi apenas pintor de azulejos, mas dada a fecundidade da sua obra e número de aprendizes que teve, é verossímil, como conjecturara V. Correa, que tivesse olaria (SANTOS, 1957: 114).

Os desenhos dos painéis figurados eram realizados a partir de gravuras, que circulavam pela Europa, de acordo com a moda e o gosto de cada época. Longe de serem apenas nomenclaturas, as manifestações artísticas eram incorporadas em todos os níveis da sociedade e a azulejaria acompanhava as correntes de estilo, como “renascentistas de importação italiana e flamenga”. Adotaram-se ainda “expressões barrocas [...] o barroco espanhol saído da contra-reforma, que tem a austeridade e solenidades pomposas dos cânones de Trento e as expressões portuguesas dos Colégios Jesuítas mais modestas e sóbrias” (SIMÕES, 1965: 13). Esses modelos gráficos, nas mãos dos pintores de azulejo, eram adaptados, sobrepostos, ou simplesmente reproduzidos na íntegra. O tema era estabelecido normalmente pelo cliente, cabendo ao artista fazer a transposição de modelos, ampliando suas dimensões: de uma pequena gravura para uma grande escala no painel azulejar, segundo Ana Paula Correa (2009: 01).

A mestria do seu trabalho revela-se na intuição com que amplia os modelos para os aplicar não só à escala do espaço a revestir mas também à função e características do próprio espaço. Nalguns casos, recorre a várias gravuras e

³⁵ Pintura a óleo (N.A.).

³⁶ A Antuérpia está localizada na região dos Flandres, que compreende o que hoje é o norte da Bélgica, partes dos Países Baixos e da França (N.A.).

³⁷ No século XVIII mordomo exercia uma função diferenciada do conceito atual do termo: “Mordomo de uma Irmandade são aqueles que servem e contribuem com sua esmola para as festas de uma Irmandade pelo espaço de um ano. Mordomo Mor, entre os ofícios titulares da casa Real, tem o primeiro lugar e lhe estão sujeitos outros ofícios, e lhe criados, que por ordem sua são pagos suas moradias, e são admitidos os vassallos a diferentes forro, e graus de nobreza no paço dos Reis. (Tradução Livre do português arcaico, BLUTEAU, 1712-1728: 578).

tira de cada uma a figura que lhe parece mais adequada, construindo uma “nova composição”.

Para pintarem os painéis sacros, nos edifícios religiosos (igreja, convento, mosteiro, etc.) que conferiam a estes uma atmosfera de sublimidade, capaz de envolver o leigo em um princípio comum: o da fé cristã, os pintores respondiam aos costumes e cultura do período, como, por exemplo, ao Concílio de Trento, que foi “contra as inovações doutrinárias dos protestantes”, realizado no período de 1545/1563. Na seção XXI, do documento gerado por este concílio explicita a relação que o autor deveria ter com as imagens:

986. Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas.

987. Os bispos ensinem, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé. Então sim, grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas Imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutarex exemplos. Rendam, assim, por eles graças a Deus, regulem a sua vida e costumes à imitação deles e se afervorem em adorar e amar a Deus, fomentando a piedade. Se alguém ensinar ou pensar de modo contrário a estes decretos — seja excomungado³⁸.

Aconselhava-se a utilização de imagens nos templos cristãos a fim de auxiliar os fiéis na fé, sem atribuir o valor de idolatria. Entretanto, Gulio Argan (2004) confere às imagens utilizadas pela Igreja Católica Romana o valor de propaganda:

A razão prática da difusão mediante a reprodução por gravura de obras de tema religioso é conhecida: a Igreja revalorizou as imagens que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção de massa; e serviu-se das gravuras figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa... O que interessa não é tanto o novo meio de divulgação de um repertório religioso,

³⁸ Documentos da Igreja Católica, Concílio de Trento. Disponível em: <http://www.montfort.org.br> acesso: 29/10/2009.

mas o desenvolvimento de uma técnica de comunicação cultural em uma área muito ampla. Há o propósito de que a educação para a vida religiosa seja antes de tudo uma educação dos sentimentos (ARGAN, 2004: 17;18).

As grandes dimensões dos painéis figurativos, realizados em azulejo, preenchiam grande parte ou a totalidade dos edifícios religiosos e se prestavam para tais propósitos indicados pelo autor.

O processo de transposição da imagem, após a escolha do modelo, para o painel azulejar, era semelhante ao produzido para uma pintura de fresco. Ou seja, o desenho realizado em um papel, na mesma proporção do azulejo, era perfurado, colocado sobre o azulejo com o esmalte cru e polvilhava-se o papel com uma pequena trouxa de pano contendo pó de carvão (conhecida também como boneca); os furos realizados no desenho deixavam passar o pó de carvão e o pintor conseguia o risco base do desenho para iniciar seu trabalho com os pigmentos (MECO, 1989, p. 45). Após a pintura pronta, o conjunto azulejar recebia dois cozimentos, a última queima (cozedura) e deveria ser realizada integralmente, ou seja, as peças deveriam ser cozidas ao mesmo tempo, evitando assim, problemas de alteração na coloração. Os painéis de azulejos figurativos recebiam em seu verso uma codificação extremamente útil na hora de armá-lo.

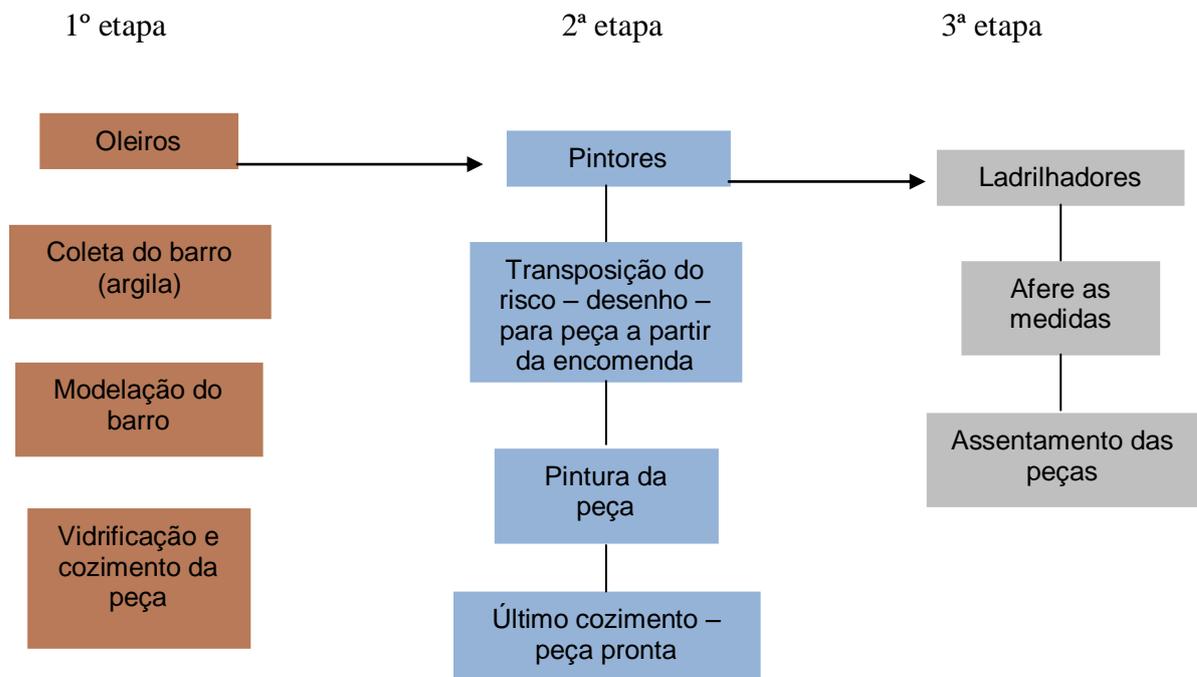
Os ladrilhadores, profissionais importantes nesse encadeamento, vinculavam-se à Bandeira de São José, obviamente por estarem mais próximos à categoria dos construtores, já que essa Irmandade era encabeçada pelos pedreiros e carpinteiros. Eram os responsáveis pelas medidas exatas nos locais onde seriam postos os azulejos e uma das últimas fases de uma construção, a do acabamento: colocar o azulejo no teto, piso ou parede. As atribuições dos ladrilhadores, segundo a Regulamentação de 1736, previam:

Como já não uzam mayor parte das obras porque athe agora se examinauam os officiaes de Ladrilhador, o que daqui em diante, se quizer examinar do dito officio saberá bem armar qualquer painel de azulejo de brutesco³⁹ assim em bordadura Como para outro qualquer Lugar de qualquer grandeza que Seja acertando-lhe números, marcas e pinturas, Com muita perfeição e toda a segurança (LANGHANS, 1946:130).

Ainda, era dever do ladrilhador saber como “tirar as medidas a qualquer planta”, “tomar medidas, a qualquer escala de Laços”, “saberá bem armar e repartir qualquer obra” (LANGHANS, 1946: 131). Para tanto, o conhecimento preciso em matemática, arquitetura, geometria e desenho fazia parte da formação de ladrilhador.

Percebemos que, em todos os processos para obtenção dos azulejos, seus autores possuíam elos com os tratados artísticos que provavelmente circulavam nessas oficinas. Igualmente, das relações entre os mestres e oficiais, emergiam conhecimentos específicos compartilhados, além da interdependência entre os diferentes ofícios. O oleiro cumpria a etapa de selecionar o barro, dava-lhe forma e cozedura, contratava os serviços do pintor ceramista. Este último, o pintor ceramista, poderia ter sua própria olaria, e o ladrilhador iniciava e finalizava o processo de implementação, tirando as medidas *in loco* ou através da planta do edifício, fazendo o assentamento desses azulejos, corrigindo e cortando os ladrilhos.

Seguindo essas informações, chegamos ao seguinte esquema:



Quadro 2 – Fluxo de produção azulejar

Os ofícios ligados às construções civis, militares ou religiosas necessitavam de trabalhadores com conhecimento em desenho; fosse essa instrução adquirida através de Academias, escolas ou diretamente, através da observação e transmissão oral de um mestre.

A azulejaria acompanhou as tendências artísticas de cada época, assim como ocorreu em outras manifestações em pintura, escultura e arquitetura. Foi no século XV que as obras em azulejaria figurativa conquistaram o espaço nas “artes decorativas”. Pinturas multicoloridas revelavam composições simétricas, com linhas verticais e horizontais; o espaço pictural era dividido em planos, as formas delicadamente construídas a partir de um minucioso desenho, estratégias próprias do Renascimento.

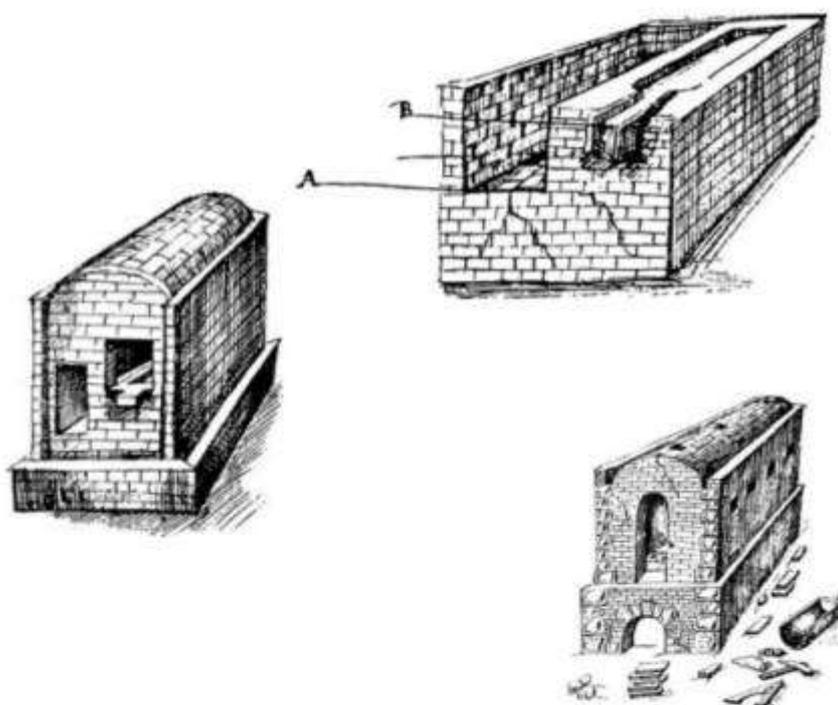


Figura - 9
Construção do forno para queima do barro
Fonte: <http://www.farneti.it/linkpiccopasso.asp>

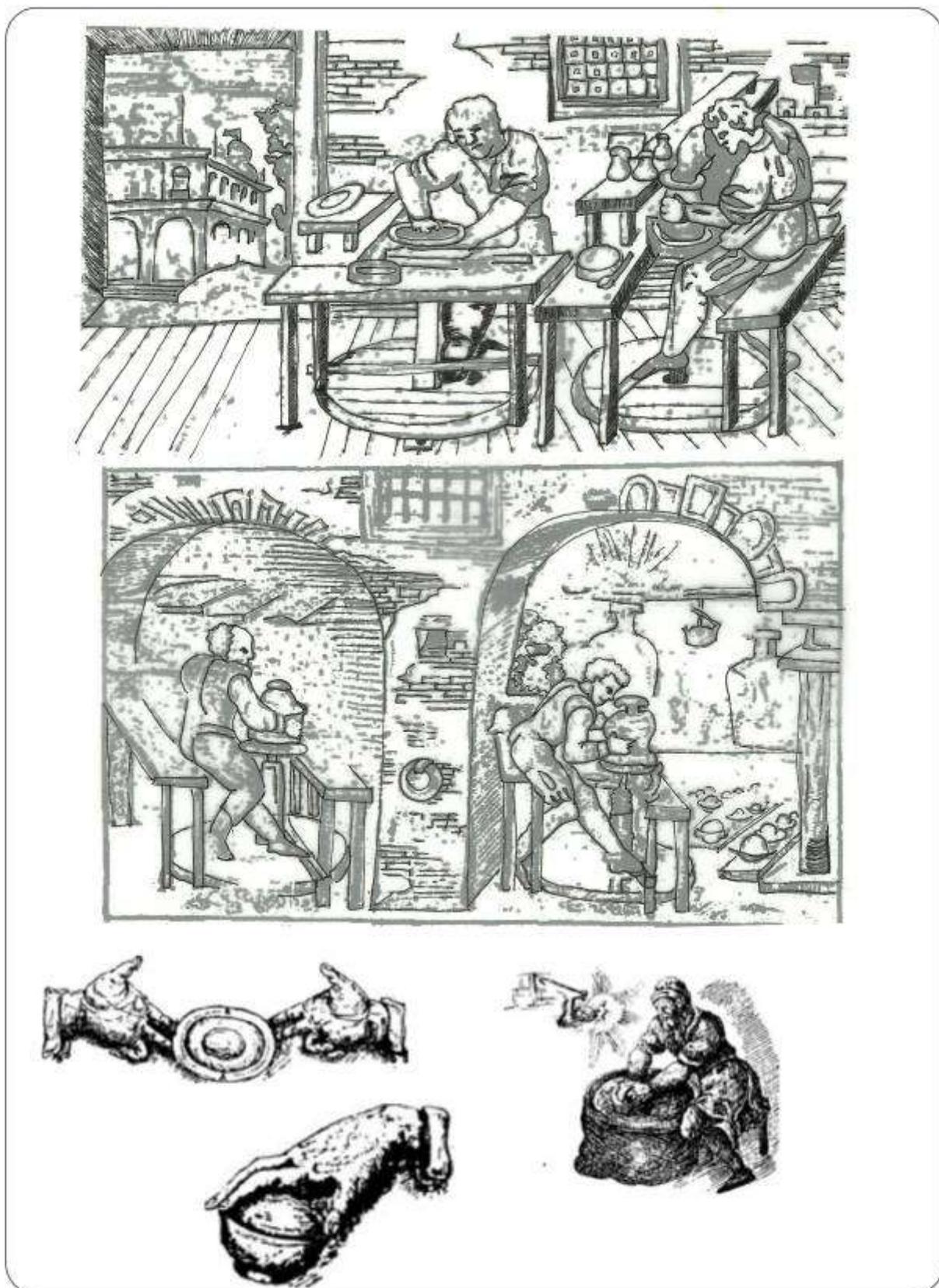


Figura 10 -
Manipulação do barro
Fonte: Desenho - Juliane Panozzo
<http://www.farneti.it/linkpiccopasso.asp>



*Questo è
uso
comune, e
pagonsi l'un
mezzo
scucio e
l'a[ll]tro doi
giulii il
cento.*



*Questi a
Vinegia et a
Gienova, e al
presente a
noi, e
pagonsi 6 lire
il cento.*

Figura 11 -
Exemplo de pinturas para cerâmica e valores a ser cobrado o cento
Fonte: <http://www.farneti.it/linkpiccopasso.asp>

III. O BARROCO ENTRA EM CENA

O século XVI e XVII correspondem às mudanças da maneira como o mundo era percebido. Segundo Couch (1997) com as grandes navegações, expandiram-se os limites geográficos, o mundo já não era um enorme tabuleiro de xadrez amparado por dois elefantes e por Atlas, descobre-se que a Terra é redonda⁴⁰. Isso significa uma nova noção de tridimensionalidade. Os planos dão lugar à perspectiva. As linhas em perspectiva servem para auxiliar a representação do tridimensional no plano bidimensional, criando uma ilusão de ótica de profundidade e já eram utilizadas desde o Renascimento, porém é no Barroco que o desenho em perspectiva torna-se mais acentuado, evidenciando os volumes. No campo da religião, quatorze séculos de construção de um cristianismo baseado em doutrinas, medo e segredos, coloca em risco a fé cristã, abalada pelas idéias de Martin Lutero, no período do século XVI. Com o Protestantismo as Sagradas Escrituras estavam ao alcance do “homem comum”, traduzidas inicialmente para o alemão e impressas por Gutemberg. O fator “tempo” acelera as informações que chegam, que até então eram compiladas a mão pelos religiosos em latim, língua dos padres e eruditos.

A Reforma bane as imagens dos templos e questiona os dogmas proferidos pela Igreja Romana. A Igreja Católica, forçosamente faz a Contra-Reforma, restaura o Tribunal do Santo Ofício, elabora o *Index* dos livros proibidos, funda a Companhia de Jesus e convoca o Concílio de Trento em 1542 para ratificar seus ideais. Para essa Igreja Católica da Contra-Reforma as imagens serviam para promover seus símbolos e valores, ferramenta importante para direcionar o discurso religioso. O Barroco entra em cena.

⁴⁰ Existia a crença de que o mundo não era redondo e sim plano possuindo uma borda, um abismo no final. Na mitologia da Grécia Antiga, Atlas era um Titã, conduziu uma rebelião contra as novas divindades, os Deuses do Olímpo, Os Deuses vitoriosos do Olímpo condenam Atlas, guardião do Jardim das Hespérides e das suas maçãs de ouro da vida, a carregar o peso da Terra e dos céus por toda a eternidade (COUCH, 1997: 69;71).

Surgindo nesse contexto, após o Renascimento e o Maneirismo⁴¹, em Roma, Itália, o termo Barroco foi utilizado pela primeira vez com tom pejorativo, no final do século XVIII segundo Argan (2004: 264) querendo significar:

[...]‘barroca’ é a arte degenerada, falsa aberrante. É com esse sentido que o termo ainda é empregado por Benedetto Croce (1886-1952) na *Storia dell’età barroca*, (História da idade barroca) estendendo-se também aos aspectos relevantes da vida social, política e religiosa daquele tempo.

Oriundo da palavra francesa *Baroque* – pérola torta, pérola defeituosa ou ainda pérola de formação irregular, utilizado como termo técnico de ourivesaria, a designação da palavra sugere um movimento artístico adverso ao convencional, até então o “belo” perfeito renascentista. Benedito Toledo (1983) ao caracterizar o Barroco afirma:

Depois de um largo período de estabilidade baseada nos ideais da antiguidade clássica, a arte europeia parece conhecer uma fase de indefinição caracterizada pela preocupação em desenvolver e intensificar de maneira artificiosa as formas consagradas do Renascimento. (TOLEDO, 1983: 94)

O estilo surge assim, com elementos constitutivos muito próprios como, por exemplo, nas artes visuais, a amplitude, o movimento, a utilização da linha diagonal na composição, o exagero nas formas, a dramaticidade e a teatralidade (QUADRO 3). Estende-se para todos os segmentos da sociedade e das artes: música, literatura, teatro, arquitetura, assim “[...] o Barroco se definirá como pictórico, exprimindo-se em profundidade, por meio de formas abertas, alcançando unidade indivisível e clareza absoluta” (TOLEDO, 1983: 96)

O Historiador da Arte que mais exaustivamente escreveu sobre a dicotomia entre Renascimento e Barroco foi Henrich Wofflin. Em 1888, em seu livro “*Renaissance und Barock*” (Renascimento e Barroco), compara os dois estilos, organizando cinco preceitos para identificar e caracterizar o Barroco através da análise plástica: 1. do linear ao pictórico, 2. passagem da superfície à profundidade, 3. oposição entre a forma fechada e forma aberta, 4. passagem da multiplicidade à unidade e 5. autonomia clareza absoluta/ clareza relativa.

O Barroco “[...] é, pois, arte de aparência ou de visão - e é tal porque não quer demonstrar, mas sim persuadir, preocupando-se mais com o modo ou a eficácia da persuasão

⁴¹ Movimento artístico de “transição” entre o Renascimento e o Barroco, caracteriza-se por ser um movimento de conflito: “de uma parte havia uma codificação que regia a boa arquitetura, cuja expressão eram os tratados de Serlio, Vasari, Vignola e Palladio. De outra, uma tendência à ampliação desse formulário com maior concessão à criatividade do artista colocado face às imposições circunstanciais de seu trabalho” (TOLEDO, 1983: 92).

do que com a verdade das coisas nas quais quer persuadir a crer [...]” (ARGAN, 2004: 266). O estilo barroco firma-se por esse princípio, como arte da Igreja, justamente pela necessidade dogmática e prática de sistematização e demonstração de fatos da História Cristã, como exemplos edificantes aos fiéis. Na Igreja da Contra Reforma, a Arte tem algumas funções bem definidas: estimular a devoção, servir de caminho para a salvação, através dos atos inspirados pelos santos e, por fim, transmitir mensagens “catequizantes” aos ainda pagãos, através de imagens. A associação da Arte Barroca com o poder de Estado se manifesta especialmente onde estavam a se firmar os nascentes Estados Nacionais Europeus e, por extensão, no âmbito da Igreja, ambiciosa por redimensionar sua posição após o advento da Reforma.

As representações da pintura em perspectiva eram um estilo de ornamentação, normalmente com temática religiosa, que se desenvolveu a partir do século XV, evoluiu no Barroco, quando se torna uma espécie de cenário alegórico no interior das construções, envolvendo o espectador em uma atmosfera quase lúdica. Essa é uma das maneiras de perceber a Arte Barroca: como elemento de persuasão. Na sua pintura ilusionista, há uma exploração do *trompe-l'oeil*, ou seja, da ilusão de ótica que conduz ao atordoamento, enganando os sentidos; esta forma de Arte busca a ilusão. No espaço bidimensional, se a intenção do artista for produzir imagens tridimensionais, necessita-se de artifícios técnicos, como a perspectiva, criando uma armadilha, enganando o olho e a percepção visual. Ao refletir sobre o assunto Merleau-Ponty destaca:

[...] a projecção plana não exercita sempre o nosso pensamento a encontrar a forma verdadeira das coisas, como o cria Descartes: passando por um certo grau de deformação, é pelo contrário, para o nosso ponto de vista que ela remete: quanto às coisas, fogem num afastamento que nenhum pensamento franqueia. Algo no espaço escapa às nossas tentativas de sobrevôo. A verdade é que nenhum meio de expressão adquirido resolve os problemas da pintura, não a transforma em técnica, porque nenhuma forma simbólica jamais funciona como estímulo: aí, onde ele operou ou agiu, foi conjuntamente com todo contexto da obra, e de forma alguma através dos meios do *trompe-l'oeil* (MERLAU-PONTY, 2006: 43).

O sentido do real e do irreal depende basicamente do olhar, e é por ele que apreendemos os termos da realidade. A arte que trabalha com a ilusão, nesse sentido, dribla a noção de realidade com eficácia, pois passa a representar a irrealidade em termos de realidade. Como exemplo desses processos de abstração da realidade e criação de novas realidades, René

Descartes (1596-1650) revolucionou a matemática, além da ciência e filosofia de seu tempo⁴², propondo a fusão da álgebra com a geometria, dando origem à geometria analítica e, com ela, as possibilidades em desenho, de se criar ambientes matematicamente concebidos. O artista barroco trabalha a ilusão no espaço arquitetônico, cria falsas perspectivas dentro da perspectiva real: balcões, colunas, reentrâncias de vazios e cheios que não existem, mas que a pintura faz existir.

A pintura ilusionista combinava perspectiva, matemática, elementos da arquitetura integrando-se à estrutura física existente. É justamente esse o sentido pensado pela Igreja da Contra Reforma, para as representações artísticas de caráter religioso. Elas deviam atingir a consciência do observador, mas não de forma racional. O Barroco cumpre sua missão contra-reformista: de agregar valores religiosos e morais à arte, funcionando como um “simulador ilusionista”. Assim, pelos estímulos visuais, somos levados a crer em uma abordagem de vida barroca: Poder – Estado – Fé.

Portugal seguiu o novo estilo artístico do Barroco italiano, e os azulejos foram um suporte fértil para desenvolver, através da composição figurativa, a tendência de ilusionismo criando novas possibilidades cênicas. O século XVIII, na azulejaria, segundo Santos (1957), Simões (1965) e Meco (2003), ficou conhecido como Ciclo dos Grandes Mestres, destacando os pintores ceramistas Antonio de Oliveira Bernardes (também pintor de tetos em perspectiva), seu filho, Policarpo de Oliveira Bernardes, os mestres Manuel dos Santos e António Pereira e ainda outro conhecido apenas por suas iniciais P.M.P. O autor de “Historia da Arte em Portugal – O Barroco”, Vitor Serrão (2003) afirma que o azulejo:

[...] assume, no caso português, um papel extremamente dinamizador na sua relação com a arquitetura e as outras artes decorativas – corresponde a uma realidade artística unívoca, que compromete clientes, programas, artistas e público num quadro de estratégias e códigos de comportamento dentro da nacionalização possível do absolutismo tridentino⁴³. O azulejo popularizá-se, assim nestes anos de vasta produtividade, como manifestação aparatosa, misto de lúdica e de anamnésica, quer na decoração das quintas de veraneio e dos palacetes urbanos, [...] como também e sobretudo nos espaços religiosos, não só os da metrópole como os de vastas zonas do mundo Português, das ilhas atlânticas ao Brasil (SERRÃO, 2003: 210).

O estilo Barroco foi o último “movimento” secular, no sentido de longevidade. Notamos que os períodos anteriores à modernidade se estendiam, enquanto tendência, durante

⁴² O Racionalismo é por definição uma corrente do pensamento filosófico iniciada no século XVII por René Descartes que procura explicar as questões da filosofia através do raciocínio e da lógica. (N.A.)

⁴³ Concílio de Trento (N.A.)

muito tempo, atravessando séculos. A partir do Barroco, os estilos que se seguiram tenderam a ser cada vez mais efêmeros, muitas vezes coexistindo em um mesmo contexto histórico. Na arquitetura que o Barroco teve maior suporte para seu desenvolvimento estético, com cenário para execução da narrativa barroca.

3.1 O desenho Barroco na arquitetura

A arquitetura pode ser considerada um meio de expressão mais característico da Arte Barroca, um local onde se dá realmente o grande acontecimento do espaço Barroco. ARGAN (2004) afirma:

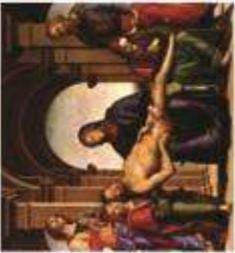
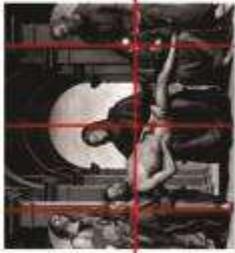
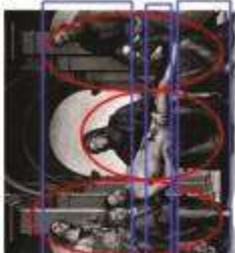
O interesse político e social que se articula com a arquitetura barroca manifesta-se principalmente na nova relação que se estabelece entre arquitetura e ambiente; ou seja, o edifício passa a ser pensado em relação a um espaço que não é um espaço abstratamente geométrico ou perspectivo, mas um espaço habitado e animado da cidade. Este por sua vez, não é considerado um dado, mas uma condição que muda continuamente e que a própria arquitetura contribui para modificar em sua estrutura. Por isso o desenvolvimento da arquitetura barroca está sempre associado a uma profunda transformação (ARGAN, 2004: 270-271).

No século XVI houve uma preocupação em reorganizar os espaços: são as cidades européias que estão aumentando e seu desenho é pensado como um trajeto urbano, dando origem às interseções entre avenidas e ruas, rotatórias com praças, fontes e monumentos. Os edifícios são concebidos de tal modo que dialoguem com o exterior, fazendo parte integrada da paisagem.

Os responsáveis por essas transformações urbanas eram principalmente os artistas arquitetos/engenheiros que, por sua vez, estavam a serviço principalmente da Igreja contra reformista, a exemplo de Roma, onde o Papa Sisto V iniciou a reforma da cidade, tendo como conselheiro o arquiteto e humanista Leon Battista Alberti (1404-1472), cujo tratado de arquitetura fora baseado a partir do modelo do tratado de Vitruvius⁴⁴. Foi através de Domenico Fontana (1543-1607), com o propósito de adequar a estrutura e a figura da cidade às suas novas funções políticas e religiosas, que a grande reforma se instaurou. Citam-se ainda nomes

⁴⁴ Romano que viveu no século I a.C. foi militar, arquiteto, engenheiro e agrimenssor, escreveu 10 volumes sobre arquitetura: *De Architectura* (aprox. 27 a.C.) esse tratado serviu de inspiração a diversos outros tratados do século XV ao XVIII. (TRINCHÃO, 2008: 242.)

importantes para arquitetura: Vignola (1507-1573), Palladio (1508-1580), Bernini (1598-1680), Borromini (1599-1667), todos exímios tratadistas que fizeram escola por toda a Europa. Vale lembrar que ARGAN (2004: 483) não considera a expansão do Barroco italiano para a Europa, como difusão de um estilo universal, mas como “qualificação consciente de culturas substancialmente autônomas em relação a uma cepa cultural comum”.

Estilo	Exemplo	Linha	Ocupação do Espaço
Renascimento	 <p>Piero Perugino, Pieta, 1493/1494 Galeria Uffizi, Florença - Itália</p>	 <p>Estática: Vertical / Horizontal</p>	 <p>Divisão em planos Maior preocupação com a figura em relação ao fundo Centralização Simetria</p>
Maneirismo	 <p>El Greco, Pieta, 1587/97 Coleção Particular</p>	 <p>Dinâmica: Diagonal</p>	 <p>Distribuição uniforme figura / Fundo</p>
Barroco	 <p>Caravaggio, Pieta, 1604 Museu do Vaticano, Vaticano</p>	 <p>Dramática: Diagonal / Curvas / Espiraladas</p>	 <p>Utilização total do suporte Descentralização Composição diagonal Assimetria</p>

Quadro 3 -
Comparativo Renascimento/ Maneirismo/ Barroco

A cidade recebe um traçado com valor ideológico, um reforço à fé, além dos edifícios religiosos que propagavam a fé “muda” através do apelo visual, as ruas eram os cenários das procissões e peregrinações, ou seja, um programa social para as massas. Essa interligação entre os espaços reflete novamente a persuasão da estética barroca, sendo que a monumentalidade pode ser considerada a principal característica da arquitetura barroca.

Os prédios decoram as cidades e seus interiores serão pensados e ornados com a mesma carga plástica: a pintura, a escultura e a arquitetura recebiam o mesmo peso de projeto, tendo o desenho como guia. Para Argan (2004: 278), essa dissolução da estrutura plástica é o ideal do Barroco juntamente com as relações de profundidade, volume, perspectiva, articulando vazios e cheios.

O primeiro apelo é a fachada, seguido das interjeições simbólicas da construção e decoração interna. É possível citar aqui uma solução de Bernini, que reintroduz as colunas torcidas (também conhecidas como “Salomônicas”). Segundo a tradição, esse tipo de coluna provinha do templo de Jerusalém e “pretendia-se demonstrar com elas a continuidade e a identidade de fé (a coluna é sempre símbolo da fé) entre o Novo e o Velho Testamento” (ARGAN, 2004: 303). A utilização desse tipo de coluna torna-se quase que obrigatória nas construções barrocas.

Em Portugal a arquitetura barroca dos séculos XVII e XVIII seguiu os modelos italianos. Os arquitetos, em sua grande maioria com formação militar⁴⁵, em função das guerras e da expansão territorial, primaram pela decoração interna de seus prédios com talhas e azulejaria compondo os cenários. Trouxeram para o Brasil, principalmente para região litorânea do nordeste, esse gosto pelos azulejos, onde os encontramos vastamente aplicados nas edificações religiosas.

No Brasil colônia do século XVII as igrejas tinham um aspecto simples, caracterizado por uma arquitetura fundamentalmente econômica e utilitária, as construções em “Estilo

⁴⁵ Em Portugal setecentista e no Brasil, então colônia portuguesa, o Desenho era considerado pai de todas as artes, e registrar a prática experiência no campo profissional em forma de tratado se tornou um meio eficiente, dentro das limitações da época, de difundir as luzes ou saberes do Desenho no âmbito educacional. Segundo Almeida (1957: 457), “os compêndios portugueses de desenho mais antigos [tratados] são dedicados ao desenho aplicado à arquitetura civil e militar ou ao desenho aplicado à figura”. Os portugueses escreveram tratados baseados em suas experiências práticas de fundação de cidades em seus domínios, inclusive no Brasil. Esses tratados tinham influência de manuscritos italianos que circulavam em Portugal, como exemplo os elaborados por Alberti, Giorgio Martini e Serilo. Os tratados de Alberti e os dez livros de Arquitetura de Vitruvio, assim como o método de fortificação de Durer, dentre outros, foram traduzidos para o português, afirmam Teixeira e Valla (1999: 4).

Chão” português⁴⁶, porém com menor grau de adornos. Justifica-se essa arquitetura mais simplificada pela falta de recursos financeiros da maioria das congregações religiosas, para edificação de suas igrejas. Segundo Alberto Sousa (2005: 28), o tipo mais comum de arquitetura em terras coloniais portuguesas eram igrejas com nave única, sem capelas laterais, que “fossem cobertas por um telhado de duas águas e, nas primeiras décadas do século (XVII) não tivessem torre na frontaria”. Sousa (2005: 48) constata que, nas duas últimas décadas dos seiscentos, aparecem no Brasil soluções inovadoras, com características concebidas pelos mestres do barroco italiano: Borromini, Cortona e Longhi. São novos conceitos e efeitos estéticos de composição na frontaria das igrejas, tratados como elemento compositivo autônomo. Destacam-se ainda cinco características para considerar um frontispício Barroco: caráter arquitetônico (cenário), papel dominante da decoração na definição de sua fisionomia; movimento curvilíneo exibido por seus contornos, forte efeito ilusionista e dramaticidade compositiva. (SOUSA, 2005: 94)

As construções religiosas no Brasil colônia, em grande parte, eram realizadas através de projetos de modelo europeu, concebidos muitas vezes pelos religiosos que vinham às novas terras. A mão de obra foi ensinada aos escravos⁴⁷ e podemos afirmar que existiu um “caráter Barroco” nas edificações, por vezes nas fachadas, na planta e na decoração interna dos templos, porém, pela falta de verba, eram construções morosas, que demoravam muito a serem finalizadas, com isso a mistura de estilos é um aspecto a ser considerado.

3.2 Desenhos de um tempo – Azulejos Pombalinos, onde o Barroco e o Rococó se encontram

Os azulejos portugueses, produzidos no século XVIII, ainda estavam fortemente ligados aos princípios da pintura do Barroco, entretanto, não alheios às inovações artísticas advindas

⁴⁶ É uma arquitectura de influência clássica, usando proporções áureas, métrica, geometria clássica e o retângulo de ouro; as volumetrias são paralelepípedos rectângulos, extremamente compactos e ortogonais. A linha recta é usada para definir quase tudo e a decoração é evitada sempre que possível, tornando os edifícios atarracados, de aspecto fortificado, baixos e depurados. Trata-se de uma atitude arquitectónica tipicamente portuguesa, nascida da tentativa de preservação da identidade nacional, num período de crise política, económica e social (CORREIA, 1986: 12.).

⁴⁷ Durante o século XVIII, os cativos, apesar de ausentes do corpo documental, participavam do oficialato, sendo esta uma questão fundamental para a compreensão da diferença entre as corporações portuguesas e as brasileiras. Os oficiais brancos que possuíam licenças e os que não as possuíam tinham escravos e jornaleiros que não eram examinados, mas ficavam sob sua custódia (REIS, 2006: 146).

dos outros países europeus, foram agregados ao desenho dos azulejos deste período, os ornatos⁴⁸ Rococós. De acordo com Serrão (2003: 279), esse tempo deve ser entendido como um breve ciclo do “Rococó nacionalizado”, presente, principalmente, nas molduras e guirlandas introduzidas nos painéis.

O Rococó se desenvolve, em grande parte do século XVIII, como uma espécie de oposição à complexidade formal e aos excessos do Barroco, apelando para a leveza, graça e para os coloridos suaves. O termo tem origem na palavra francesa *rocaille* (concha) (**FIGURA 12**) — tipo comum de decoração de jardins do século XVIII, com conchas e rochas — que se populariza por analogia ao termo italiano *barocco*. Os alemães se antecipam ao empregar o termo (Rokoko) em sua acepção moderna de estilo artístico referido à arquitetura e artes ornamentais, na segunda metade do século XIX, libertando-o assim do sentido pejorativo que o acompanha, desde a origem até o século XIX (OLIVEIRA, 2003: 25).

⁴⁸ Tudo o que serve para ornar; adorno, enfeite, ornamento (Dicionário Multimídia Michaelis).



Figura 12 – Gravura de *Rocaille*

Fonte: OLIVEIRA, 2003:32.

No período de 1690 a 1730⁴⁹ são introduzidas ao desenho, curvas flexíveis e linhas mais soltas, trazendo uma composição mais livre ao caráter sistemático do Barroco do século XVII. Nesse sentido, é que o estilo se desenvolve ligado à ornamentação de interiores, preferencialmente articulado às artes decorativas e ornamentais, boa parte delas consideradas menores, como a decoração de letras, o mobiliário, a tapeçaria, a porcelana e a ourivesaria. Os traços marcantes das composições do estilo rococó relacionam-se ao uso das *rocailles*, que se combinam a ornatos com linhas curvas em “c” ou “s” (FIGURA 13 e 14):

[...] a rocalha presta-se a infinitas combinações de formas, alterando perfis curvos e sinuosos, concavidades e convexidades, vazados e cheios. Associado às rocalhas, os traçados curvilíneos em C ou em S atuam frequentemente como elementos de contenção à expansão desordenada de suas formas. (OLIVEIRA, 2003: 33)

⁴⁹Período conhecido como estilo *regência* foi marcado pelo rompimento com a rigidez arquitetônica do estilo Luís XIV. (OLIVEIRA, 2003: 29).



Figura 13 – Ornato 1

Fonte: <http://rococo.cooperhewitt.org/design/France>



Figura 14 – Ornato 2

Fonte: <http://rococo.cooperhewitt.org/design/France>

As rocalhas e arabescos⁵⁰ de linhas finas (**FIGURA 15**) emolduravam as cenas barrocas dos painéis azulejares (**FIGURA 16**), para Serrão (2003: 279), “em Portugal o Rococó coexiste amiúde com o Barroco em justaposição de tempos artístico, tal como, de resto na generalidade dos países católicos.” Para essas molduras Rococó, “o longínquo sopro inspirador das gravuras francesas, austríacas e alemãs que, designadamente de Absburgo, nos chegavam em larga expansão.” O estilo *rocaille* foi amplamente divulgado pelas gravuras ornamentais.

A popularidade das gravuras ornamentais francesas do rococó pode ser medida pelo fato de terem sido reconhecidas na época como gênero artístico independente, ou seja, sem relação necessária com sua aplicação à decoração arquitetônica e às artes utilitárias (OLIVEIRA, 2003: 48).

⁵⁰ Ornamento de folhagens, flores e figuras entrelaçadas (Dicionário Multimídia Michaelis).



Figura 15 – Ornato 3

Fonte : <http://rococo.cooperhewitt.org/design/France>

Lisboa, em 1755, foi devastada por um terremoto. Neste período, o reinado era de D. José I é marcado pelo poder do Secretário de Estado do Reino, Sebastião José de Carvalho e Melo conhecido pelo título, Marquês de Pombal, que governou Portugal entre 1750 e 1777. Para reconstrução de Lisboa, Pombal incentivou a produção de azulejos. Os exemplares desse período são então chamados de Azulejos Pombalinos. Com a morte de D. José I, o reinado foi para as mãos de D. Maria I, que assumiu a liderança de governo. Na azulejaria, os padrões estéticos Barroco/Rococó permaneceram, apenas sua denominação passou a ser “Azulejos estilo D. Maria”.

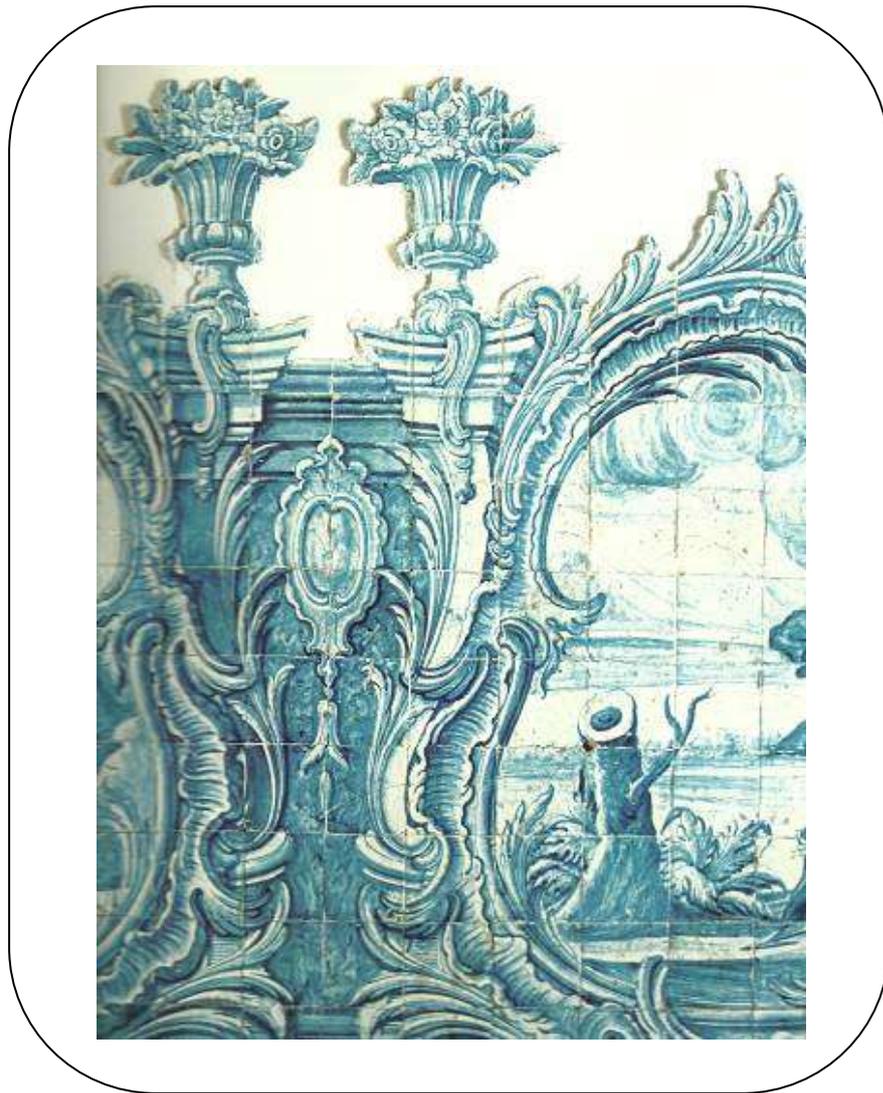


Figura 16 – Moldura – Detalhe painel do Convento e Igreja da Ordem Terceira Carmelita, 1778, Pernambuco.

Fonte: CAVALCANTI, 2006: 53.

Pontuamos até aqui, para a construção da pesquisa sobre a azulejaria, o desenho em um percurso através de referências históricas, a partir de datas e acontecimentos, com o intuito de contextualizar os azulejos em momentos de suas transformações.

Para a análise do desenho/ traço, ou seja a ideografia dos painéis da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, localizada em Cachoeira, Bahia, (MAPA 1) é importante levantarmos questões referentes à memória visual, pois as imagens neles contidos são registros de um tempo que perpetuaram valores, como um canal de transmissão de idéias.



Mapa 1 –

Recôncavo Baiano / Localização de Cachoeira

Fonte: <http://www.midiareconcavo.blogspot.com/2008/03/rencavo.html>

IV. DA ROTA AZULEJAR ÀS FORMAS VISUAIS COMO MEMÓRIAS, LEMBRANÇAS E A HISTÓRIA

Considera-se que a pesquisa visual está diretamente ligada a imagens e os primeiros dilemas surgem quanto à originalidade, veracidade e interpretação, pois facilmente há possibilidade de manipulação, seja pela intenção ou pelo modo de descrevê-las. Reis e Trinchão (1998: 157) nos lembram que os registros gráficos e a iconografia possibilitam releituras históricas das marcas do passado e Michael Baxandall (2006) alerta sobre a descrição, ou explicação de imagens, pois o que o olho enxerga, dificilmente é traduzido por palavras pelo fato de serem linguagens diferentes. Para que a imagem seja tratada como fonte, deve ser problematizada, colocando-se aquelas perguntas que caracterizam o início de todos os trabalhos científicos. No método, apontado por Baxandall, a “formulação de perguntas” significa apresentar as perguntas adequadas: *Por que e como assim?* (BAXANDALL, 2006: 61; 62). Eduardo Paiva (2002) acrescenta: Quando? Onde? Quem? Para quem? Para quê? Por quê? Como? A essas perguntas

[...] deve-se, contudo, acrescentar outros procedimentos. Primeiramente deve-se preocupar com as apropriações sofridas por esses registros com o passar dos anos e, evidentemente, diante das necessidades e dos projetos de seus usuários. Além disso, temos que nos perguntar sobre os silêncios, as ausências e os vazios, que sempre compõem o conjunto e que nem sempre são facilmente detectáveis (PAIVA, 2002: 18).

Por muito tempo a imagem foi utilizada como registro e ilustração. Nessa perspectiva, a leitura visual trouxe a discussão de se utilizar as imagens não apenas como ilustrações das pesquisas e sim como textos passíveis de leitura e de análise. O interesse por imagens como fonte vem, ao longo dos anos, ampliando as fronteiras de pesquisa visual, pois salienta-se que imagem é registro, testemunho de uma época como dizem Reis e Trinchão (1998), ou como

diz Burke (2004: 18): “testemunhas mudas”. A imagem não se esgota em si mesma e traz consigo traços, aspectos, símbolos, representações, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas (PAIVA, 2002).

Filhas do seu tempo, as imagens, para existirem, estão presas a um suporte, pertencem a um espaço, em nosso caso, aquele ambientado na igreja selecionada e situadas no Recôncavo baiano.

4.1. Manipulando memórias

As imagens podem ser consideradas simulacros de realidade, de ideais religiosos ou políticos, dependendo da intencionalidade de quem as encomenda e/ ou as produz. Qualquer forma visual é um recorte que o olhar faz perante determinada situação e aqui cabe a expressão usual: “depende do ponto de vista”. Colocamos molduras nas cenas e, por vezes das vezes, o que vemos é compreendido pelos olhos dos outros, ou seja, manipulado por conceitos culturais. Leda Martins (1995) explica, no trecho a seguir, o subtexto por trás dos mecanismos de poder e ratifica a necessidade de compreender o pensamento e as atitudes de uma época.

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade, isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (MARTINS, 1995: 35)

Nosso objeto de pesquisa são imagens sacras, produzidas no século XVIII, impregnadas de valores religiosos, simbólicos, morais e políticos; diante disso, reservamos um capítulo específico para tratar dessa análise. Encontramos no Barroco um movimento vinculado aos ideais da Igreja Romana pós Concílio de Trento e, portanto, manipulações deferidas por essa Igreja.

A manipulação das imagens como recurso utilizado pela Igreja, foi constante e serviu à catequização, principalmente dos não letrados. Notemos o que foi ratificado pelo Concílio de Trento:

Sabeis que três razões têm presidido a instituição de imagens das igrejas. Em primeiro lugar para a instrução de pessoas simples, pois são instruídas por elas como pelos livros. Em segundo lugar, para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos pudessem melhor agir em nossa memória, estando expostos diariamente em aos nossos olhos. Em terceiro lugar, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas. (Giovanni de Genova Séc. XIII *apud*. BAXANDALL, 1991: 49)

Os autores de “Memória Social” (1992), James Fentress e Chris Wickham afirmam que:

O prior Suger de Saint-Denis, no século XII, observou, num verso famoso: *‘Mens hebes ad verum per materialia surgit’* (citado em Panofsky, 1970: 164). O sentido da frase é que as mentes incultas ascendem à verdade através de imagens concretas. Esta idéia era um lugar comum nos autores medievais e relectia a intenção didáctica consciente na maior parte das artes visuais desse período [...] As imagens centrais eram tiradas da sagrada escritura, o que, automaticamente, lhes conferia autoridade. A estas imagens era dado um carácter vivo, até aterrador, se possível, para que se fixassem na mente do ouvinte. Um sermão medieval era como um fresco ou um vitral: ensinava através de uma sucessão de imagens visuais. [...] O uso de imagens visuais pela igreja pra fixar a narrativa sagrada no espírito dos leigos mostra que, pelo menos para igreja, imagens e história andavam juntas. (FENTRESS e WICKHAM, 1992: 69)

A proposição desses autores aos cientistas que investigam a imagem do passado é que devemos conciliar dois aspectos característicos da memória, o de ser um sistema de armazenamento e de registro e, ao mesmo tempo, ser ativa, isto é, podemos recuperar as informações e articulá-las de um modo novo, desenvolvendo um constante trabalho de adequação entre o presente e o passado.

Se partirmos da consideração de que, para além de todas as informações passíveis de serem obtidas em uma história contada através da oralidade ou de imagens, devemos levar em consideração a subjetividade, a valorização das experiências vividas; é a própria (re)memoração do passado e os usos desse passado na dinâmica social que constituem um ponto importante na pesquisa com história narrativa encontrada nas imagens sacras. É sob o peso das considerações sobre a memória e as lembranças que poderemos examinar o passado.

A memória social está condicionada à existência do significado para o grupo que recorda, assim como valoriza-se a subjetividade essencial da memória como a questão chave por onde começar, analisa os grupos internamente, a partir de suas subjetividades, metáforas, sentimentos e valores; como afirmam Fentress e Wickham (1992: 35) : “[...] há memória social porque há significado para o grupo que recorda”. Para os autores, a memória só pode

ser social se puder ser transmitida e, para isso, precisa ser articulada. Mas ela é um processo complexo, afetado por circunstâncias internas e externas. Além disso, demarcam o lugar da memória como sendo “uma expressão da experiência coletiva; a memória social identifica um grupo, conferindo sentido ao seu passado e definindo suas aspirações para o futuro” (id.1992: 35). Ela está sempre operante e exprime “[...] a ligação do nosso espírito ao nosso corpo e do nosso corpo com o mundo social e natural que nos rodeia. O que é verdade para a memória dos indivíduos também é verdade para a memória social” (id. 1992:35).

A cultura eurocêntrica e o catolicismo afetaram diretamente a construção simbólica do imaginário social, até hoje. A exemplo da condição feminina, que em séculos anteriores possuía apenas dois modelos, Virgem Maria (a santa) ou Maria Madalena (a prostituta), ainda não foram totalmente desmistificados, pois o comportamento da mulher continua a ser julgado segundo estes padrões. A representação convencional de Maria, conforme o regimento dos pintores deveria ser: “a Virgem ‘de vulto’ se fez presente e, no seu colo não podia faltar a representação de Jesus”. A instrução é ainda mais precisa: “O conjunto traz rostos belos, mãos formosas, boa ordem nas posturas e boa movimentação dos panos e dos cabelos.” (REIS, 2006: 63). Esse era o padrão de beleza imposto à mulher, que deveria ser terna e submissa, considerado ideal pela sociedade setecentista.

Fentress e Wickham destacam as vinculações e relações entre duas dimensões – individual e coletiva – da memória, cujo suporte continua sendo os indivíduos, pois aqueles que recordam. Os autores concordam com o papel essencial representado pelos grupos, tal como afirmara Halbwachs, o que explicitam claramente no seguinte trecho:

Halbwachs tinha por certo razão ao afirmar que os grupos sociais constroem as suas próprias imagens do mundo, estabelecendo uma versão acordada do passado e ao sublinhar que estas versões se estabelecem graças à comunicação, não por via das recordações pessoais (FENTRESS e WICKHAM, 1992: 08).

Desta consideração, dois aspectos são relevantes: a construção de uma versão acordada sobre o passado e a comunicação e troca como base deste processo. O papel da comunicação na construção da memória social é enfatizado por esses autores, onde a recordação, ou o que definem como comemoração, é a “ação de falar ou escrever sobre as recordações bem como com a reencenação formal do passado” (id., 11). O que queremos destacar é a importância da não-individualidade do ato de recordar, que tem uma instância social. Recordar individualmente liga-se à subjetividade; recordamos sob a forma de emoções, sentimentos ou

imagens. A memória depende de encadeamentos (gatilhos de memória), elos, condições para recordar.

As formas de captação de uma imagem estão vinculadas ao olhar de quem a busca. Boris Kossoy (1989: 7) escreve sobre um registro visual mais atual: a fotografia e afirma que o artista é um filtro cultural: “O registro visual documenta, por um lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade, seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, papel decisivo da bagagem cultural”. Existe primeiramente a intenção, vontade ou encomenda, após o ato de registro – a materialização e em terceiro lugar os caminhos percorridos.

Podemos nos reportar a diversas maneiras de registro visual e sua intencionalidade. O recorte feito por quem capta uma imagem será exatamente isso, um recorte. O pincel, o lápis ou uma lente não apreendem toda realidade; é uma janela, emoldurando uma seleção feita por quem traduziu essa imagem, como salienta o autor, por intenção, vontade ou encomenda, cujos processos estão impregnados pelas peculiaridades da própria cultura e do jogo simbólico.

A manipulação da memória está presente em todas as sociedades e em todos os tempos, em manifestações imagéticas, documentais, tradições ou convenções. Por esse fato, os registros escritos e visuais são formas de exercer poder e precisam ser questionados. Nesta interseção, passado, presente e futuro geram memória e conhecimento, fixando-se mais recentemente em torno das visões de mundo, conjunto de atitudes, comportamentos e representações coletivas, ou imaginário coletivo.

V. IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Situada às margens do Rio Paraguaçu, no Recôncavo Baiano, a cidade de Cachoeira teve suas terras ocupadas pelos portugueses no primeiro quartel do século XVI. A cidade de Cachoeira foi tombada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1971, passou a ser "Cidade Monumento Nacional" e pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) tornando-se patrimônio da humanidade. Seu conjunto arquitetônico, depois de Salvador, apresenta a maior concentração de exemplares barrocos na Bahia.

A primeira Igreja Matriz, da então Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira, foi uma capela dedicada a Nossa Senhora da Ajuda, localizada em um dos pontos mais elevados da Vila que foi atacada nas sucessivas disputas territoriais entre portugueses e índios. Em 1673 por intervenção do capitão João Rodrigues Adorno, filho de Gaspar Rodrigues Adorno⁵¹ a capela foi reconstruída até que se construísse a atual Igreja Matriz.

O início da construção da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário é impreciso. A cidade sofreu, até a década de 1980, enchentes periódicas, que destruíram ou inviabilizaram a maioria dos documentos que poderiam ser fontes de investigação. O historiador Carlos Ott (1978) fez um pequeno ensaio sobre a historiografia dessa igreja em documentos aos quais teve acesso, na década de 1960/70, e aponta o ano provável de início das obras em 1740 e sua finalização entre 40 e 60 anos mais tarde. Esse prolongamento temporal justifica a

⁵¹ Nomeado por carta régia em 1651 como capitão para combater os índios que atacavam os moradores.

constatação da diversidade de estilos, tanto na arquitetura como na decoração do interior da igreja.

Encontramos em Flexor (2007: 16) o relato do naturalista baiano e juiz de foro de Cachoeira Joaquim do Amorim Castro, dedicado ao ministro da Marinha, Martinho de Melo e Castro em 1792, esse manuscrito aponta construções prontas, tais como:

[...] o cais, com parapeito de pedra, que fora construído pelo capitão João Rodrigues Adorno em 1712; o pelourinho; o Largo da Praça; o edifício do antigo Senado da Câmara; o conjunto de edifícios carmelitas; a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, a mais antiga e a já citada primeira sede paroquial da vila; e a *Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário*. (Grifo nosso)

Peculiar a uma Igreja Matriz construída no período colonial, a de Cachoeira não está defronte a uma praça e sim localizada às margens do passeio, em uma rua secundária. Segundo Ott (1978: 6):

[...] João Rodrigues Adorno, o fundador da Vila de Cachoeira e dono de quase todas as suas terras, doou à paróquia um terreno bastante grande, para esta edificação: deixando de registrar o seu valor de 200\$000 reis, fato aliás comum naquela época.

No Arquivo Público da Bahia⁵², localizamos o documento da doação em esmola de João Rodrigues Adorno no valor de 400\$000:

[...] e querendo este fazer nova Freguezia por ser aquella pequena, deu terras na mesma Villa que valem 200\$000 reis para se Ella fazer, e 400\$000 reis em dinheiro para ser adjutório, tudo gratuitamente para fazer o serviço a Deus [...]

O edifício da igreja foi tombado pelo IPHAN em 1939. De planta retangular (**FIGURA 17**), o edifício da igreja possui naves laterais; sua fachada foi considerada Renascentista pelas linhas retas e frontispício triangular (**FIGURA 18**); supõe-se que para obra da nave e da fachada foi consultado o Engenheiro Manoel Cardoso de Santana. O altar-mor possui linhas Neoclássicas⁵³ (**FIGURA 19**), sua talha e pintura do teto foram produzidas em terras brasileiras e as paredes internas são revestidas por azulejos historiados.

⁵² Arquivo Público da Bahia, Ordens Regias 1735-1736, 1,1/33 fo. 240r.v/ fo. 242 r.

⁵³ Movimento artístico do final do século XVIII e início do século XIX que retoma os ideais clássicos greco-romanos e do Renascimento, utilizando linhas verticais e horizontais, retomada das ordens arquitetônicas; Dórica, Jônica e Coríntio, as formas lisas e polidas, adquirem um desenho preciso, indo contra os exageros do Barroco e Rococó. (N.A.)

Localizamos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Seção de manuscritos⁵⁴, a doação de D. João V:

Pella ordem da copia junta de doze de Julho de mil setecentos e quarenta e sete, mandou Sua Magestade dar para as obras de Nossa Senhora do Rosario da Vila de Cachoeira oito mil cruzados.

Pella informação do Escrivão da Fazenda se mostra que requerendo vistoria Francisco de Amorim Silva, administrador da dita obra para effeito de dozobrigar seu fiador da quantia de oito mil cruzados recebidos, pelo dito administrador, constou, que pella dita vistoria, feita pela Comissão do antessor neste lugar, dada ao Escrivão da Fazenda, e juntamente ao Sargento mor Engenheiro Manoel Cardozo de Saldanha, e aos mestres dos officios Philipe de Oliveira, João de Miranda Ribeiro, que medida e examinada a dita obra feita na Capella mor, Sachristia, e cada de Fabrica, se achou tudo bem, fabricado, o importar a quantia de oito contos e dezaceis mil cento e três reis, que abatidos os oito mil cruzados recebidos, excede sinco contos seiscentos, e dezasseis mil conto de três gastos na Casa de Fabrica das Parrochias deste Arcebispado. Por tudo He attendível e requerimento para o mesmo Senhor ser servido mandar a dita quantia de sinco contos seiscentos e dezaceis mil cento e três reis, dispendidos na obra da Capella mor e Sachristia, e Casa da Fabrica.

Bahia 15 de junho de 1754.

Esse documento comprova a participação, na construção da Igreja Matriz, do Engenheiro Manoel Cardoso de Saldanha, contudo, não evidencia a utilização do dinheiro para encomenda ou pagamento de qualquer parte dos painéis azulejares, apenas nos informa que em 1754 faltavam à construção partes da Capela-mor, Sacristia e Casa de Fabrica.

O conjunto de azulejos da Igreja Matriz cobre toda a extensão da nave e da capela-mor, alcançando 5 metros de altura. Os dois primeiros painéis, na entrada da nave, homenageiam santos marianos; São Domingos: “São Domingos recebendo o Rosário” e São Francisco de Assis: “São Francisco recebendo os Estigmas”, e são seguidos por quatro painéis referentes ao Novo Testamento: “A Anunciação do Anjo”, “O Nascimento do Menino”, “A Adoração dos Magos” e “Apresentação no Templo” ou “Circuncisão”. No altar-mor encontramos mais quatro painéis de 3 metros 60 centímetros de altura, representando “As Bodas de Caná”, “Lava Pés”, “Última Ceia” e “Jesus em casa de Marta e Maria” (**QUADRO 4**). Entretanto, discordamos da identificação da iconografia do painel “Jesus em casa de Marta e Maria”, referência de Simões (1965:59) e atribuímos a cena ao tema “Jantar na casa do fariseu Simão”, por apresentar a personagem da mulher secando os pés de Jesus com os cabelos (**FIGURA 20**), da qual falaremos mais adiante sobre o referido, no sub item 5.4.3.

⁵⁴ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, seção de manuscritos, Nossa Senhora de Cachoeira, II, 33, 27, 26 Documentos 1 e 2.

Os azulejos da nave e do altar-mor são caracterizados como Rococó: a moldura que enquadra os painéis possui elementos próprios desse estilo, a *rocaille*, folhas, flores e anjos (**FIGURA 21**). Ressaltamos que, nos painéis do altar-mor, encontra-se a “asa de morcego”, elemento decorativo também característico do Rococó (**FIGURA 22**), “que podem ser considerados uma das criações mais notáveis de Valentim de Almeida⁵⁵” (MECO, 1999: 68).

Podemos supor também que os pintores envolvidos na realização dos painéis da nave, apenas por semelhança gráfica, tenham pertencido à oficina lisboeta de Bartolomeu Antunes. Isto se deve ao fato de os azulejos da Igreja e Convento de São Francisco de Salvador/BA, em especial a cena de “São Francisco recebendo os estigmas”, apresentar a mesma estampa utilizada por Bartolomeu Antunes, em 1737, no referido conjunto franciscano (**FIGURA 23**). Esta teoria é aceita por Simões (1965: 60), que ainda afirma, sobre a execução dos painéis da Matriz de Cachoeira, que o mesmo tenha ocorrido “ao redor de 1750, e tudo conduz a pensar no ciclo oficial iniciado por Bartolomeu Antunes e continuado por vários discípulos, tornados independentes, e que ficaram anônimos”.

Santos (1957: 127) explica que muitas vezes a realização da pintura dos azulejos, feita nas oficinas, era executada por artistas secundários e por essa razão a maior parte não assinava suas obras, “copiando as composições de gravuras, copiando uns dos outros as próprias molduras, não era, dentro deste espírito de compreensão da originalidade uma arte muito propícia à revelação de personalidade”. Não concordamos com essa última sentença do autor, pois, como veremos no item 5.1 deste capítulo, a composição final do painel necessitava de criatividade para dispor personagens e elementos decorativos, bem como os painéis não eram cópias exatas das gravuras, que serviam de modelo, de guia e inspiração.

Cada painel da nave possui cartela⁵⁶ com “Litanias da Virgem” (MECO, 1999: 68), ou seja, símbolos marianos (**QUADRO 5**); isso inclui os azulejos que envolvem as portas de entrada sob o coro (**QUADRO 6**) e as composições abaixo dos púlpitos (**QUADRO 7**). Na capela-mor existem duas cartelas na parte inferior dos painéis “Bodas de Caná” e “Jantar na casa do fariseu Simão” com imagens próprias do ciclo eucarístico: “Uvas do Senhor” e “Arca da

⁵⁵ [...] a de que um ‘lançamento da décima da cidade de Lisboa’ se alude, em 1762, a um Valentim de Almeida ‘pintor de azulejo, morador ao Mocamo’ e proprietário de um prédio, na capital, na ‘Rua do Capelão’. Há pois a certeza de que Valentim de Almeida era ‘pintor de azulejo’ [...] em 1727, já pintor, pertenceu à Irmandade de S. Lucas em Lisboa. (GONÇALVES, 1972: 266)

⁵⁶ Uma cartela normalmente possui forma ovalada e contém um símbolo, utilizada inicialmente pelos antigos egípcios nos desenhos em papiros ou nas paredes das edificações para destacar o título de nobreza do faraó, no caso dos painéis da Igreja Matriz de N^a S^a do Rosário as cartelas serviram para destacar os símbolos marianos e atributo dos santos (N.A.)

Aliança”; Simões (1965: 59), ao descrever tais cartelas, explica: “[...] simbolizando os dois alimentos bíblicos – o cacho encontrado no vale de Askelot e o Maná colhido no deserto e guardado na arca com as Tábuas da Lei – prefigurações das espécies eucarísticas”. As cartelas abaixo das cenas de São Francisco e São Domingos são atributos próprios dos santos (QUADRO 8 e 9).

As cenas centrais possuem a carga dramática barroca, fato abordado por Oliveira (2003).

As relações do rococó com o barroco tardio e a correta identificação das modalidades formais dos dois estilos na arquitetura e decoração das igrejas da segunda metade do século XVIII, constitui [sic] outra dificuldade para os estudiosos do estilo na área luso-brasileira. Isto porque a influência italiana e principalmente romana, incentivada oficialmente na época do reinado de D. João V (1706-1750) persistiu no período posterior, concorrendo com os modelos do rococó francês e germânico. No caso brasileiro é preciso ainda lembrar que a sociedade que deu origem ao rococó foi a mesma que engendrou o barroco, tendo-se em vista a homogeneidade da cultura colonial, rigidamente enquadrada pelo catolicismo tridentino, bem como o tempo histórico relativamente breve que condicionou a sucessão desses estilos na colônia: o barroco joanino entre 1720 e 1760 aproximadamente e rococó de 1760 em diante (OLIVEIRA, 2003: 12;13).

A autora aponta datas que iniciam e finalizam os movimentos artísticos, porém são apenas marcos temporais estabelecidos para nortear o estudo dos estilos e, portanto, é aceitável uma oscilação entre os modelos estéticos.

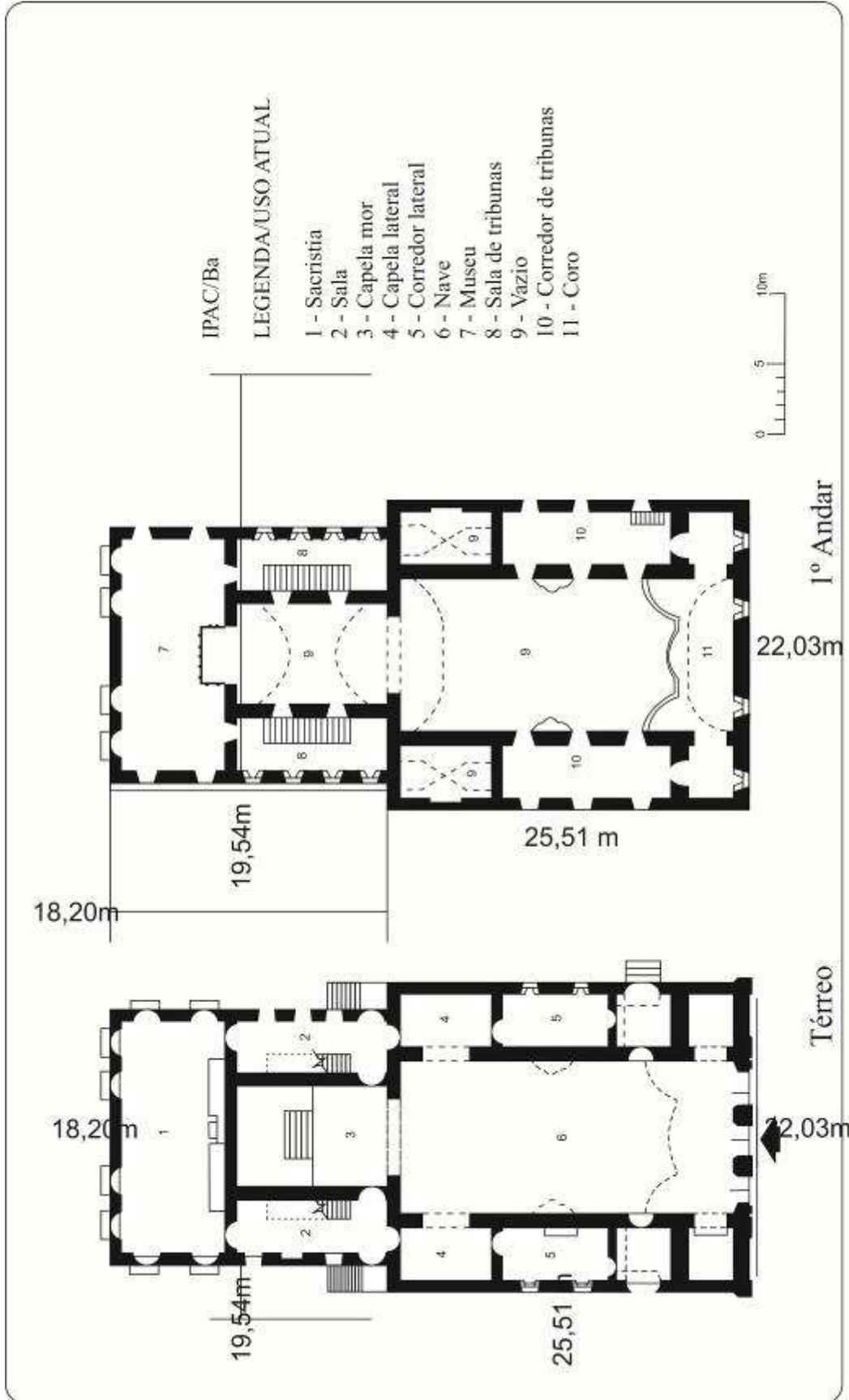


Figura 17 -

Planta Baixa Igreja Matriz N.ª Senhora do Rosário
 Fonte: IPAC-BA: Inventário de Proteção do Acervo
 Cultural da Bahia: monumentos e sítios do Recôncavo
 II parte. - 2.ª ed. - Salvador, 1997. v. 3: il. Mapas.

I. Proteção do patrimônio - inventário - Bahia. I.
 PASTAS de obras e diversos (IPHAN). Arquivo IPHAN/7.ª CR.



Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário - Cachoeira/ BA

Figura 18 -

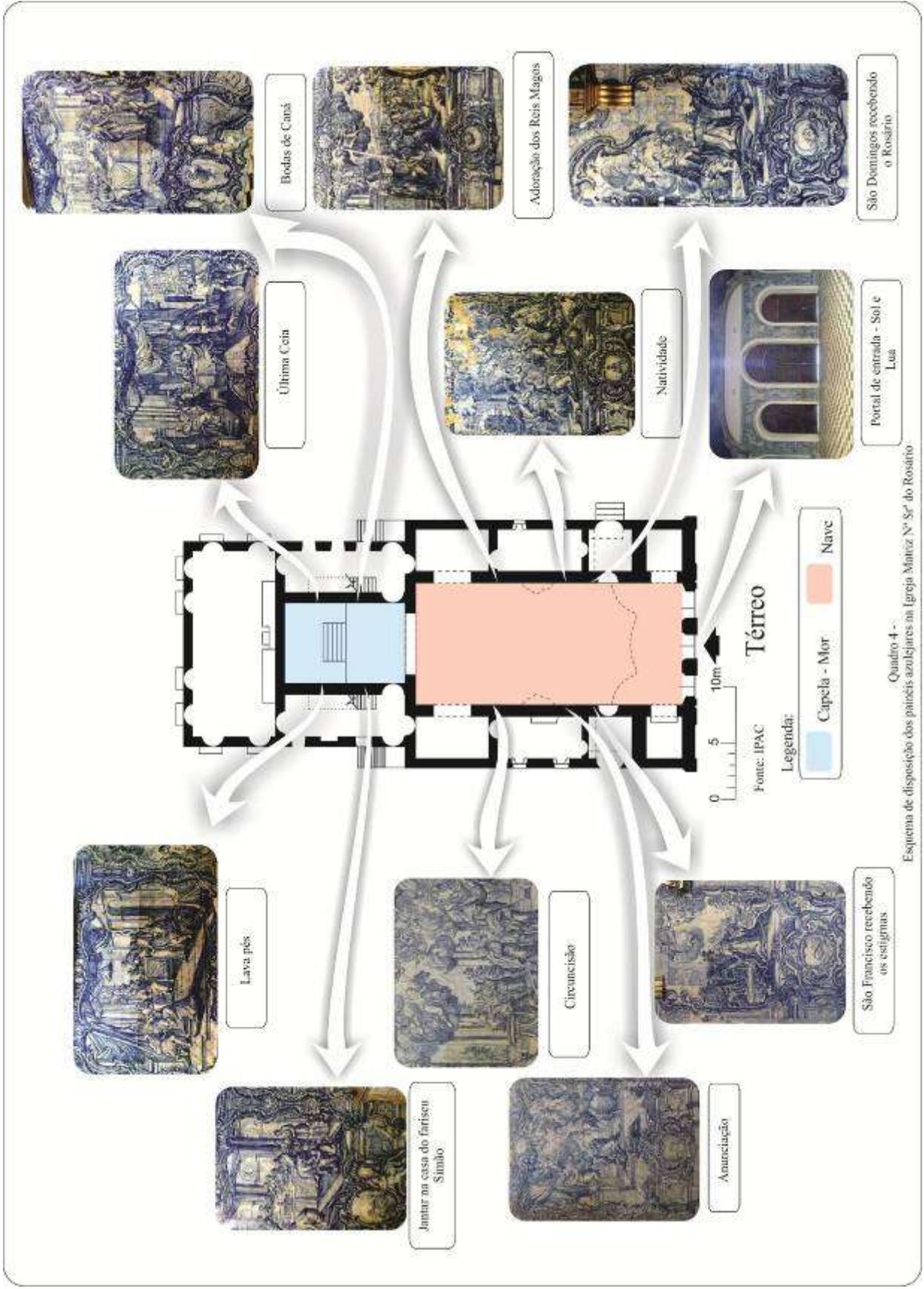
Fachada da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário

Fonte: IPAC-BA: Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia; monumentos e sítios do Recôncavo, II parte. – 2ª ed. – Salvador, 1997, v. 3: il Mapas. 1. Proteção do patrimônio – inventário – Bahia. I. PASTAS de obras e diversos (IPHAN). Arquivo IPHAN/7ª CR.



Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira, Bahia

Figura 19 -
Altar-mor, Igreja Matriz N^ª S^ª do Rosário
Foto: Esequias Freitas (2009)



Quadro 4 - Esquema de disposição dos painéis azulejares na Igreja Matriz N.ª Sr.ª do Rosário

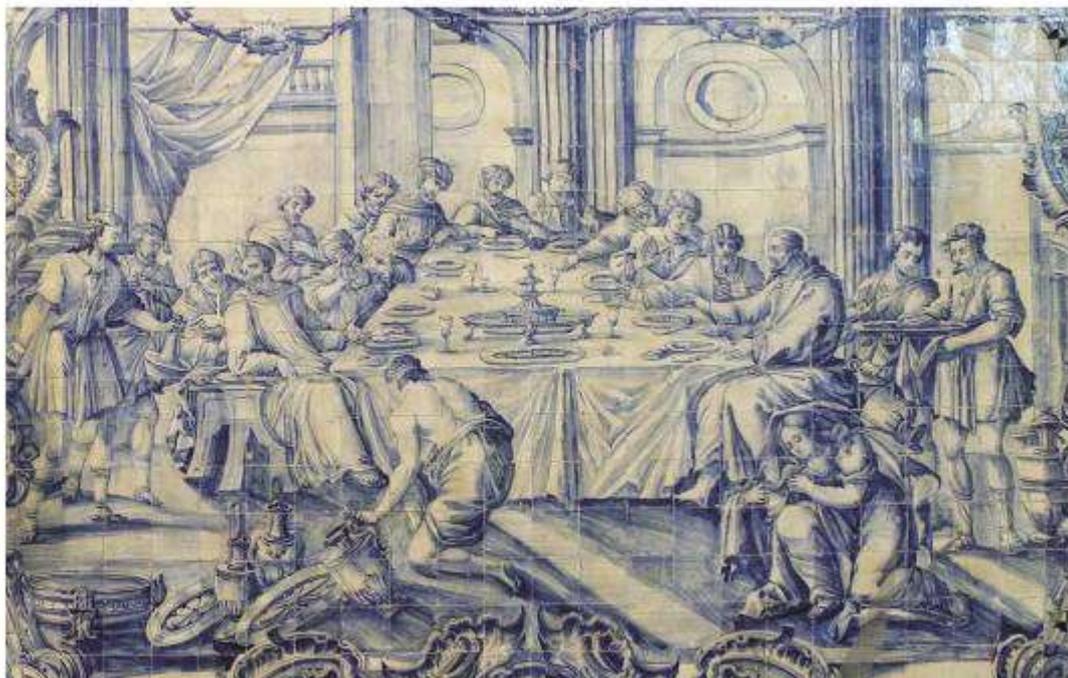


Figura 20 -
Jantar na casa do fariseu Simão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

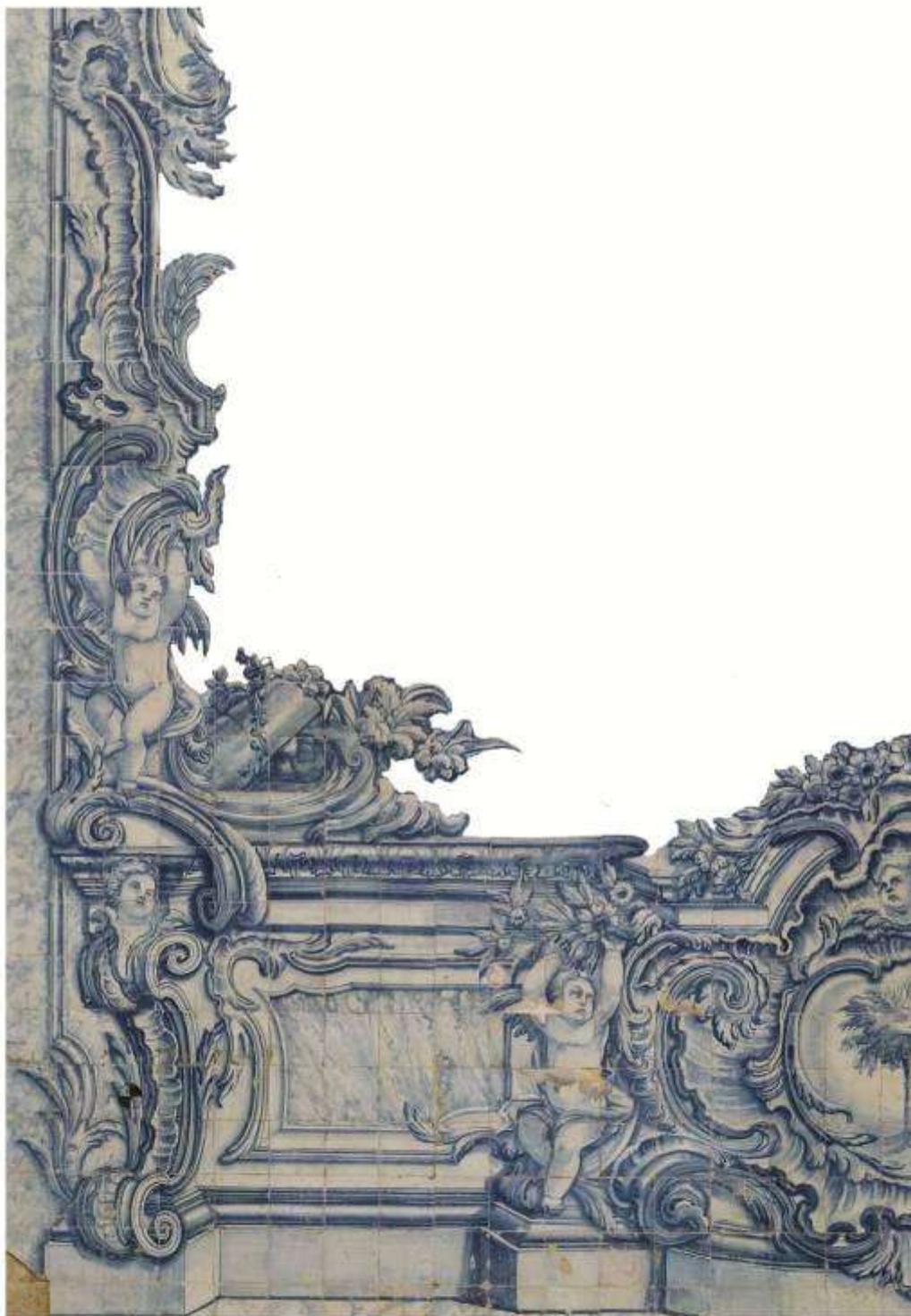


Figura 21 -
Adoração dos Reis Magos
Detalhe / Moldura Rococó
Foto: Esequias Freitas



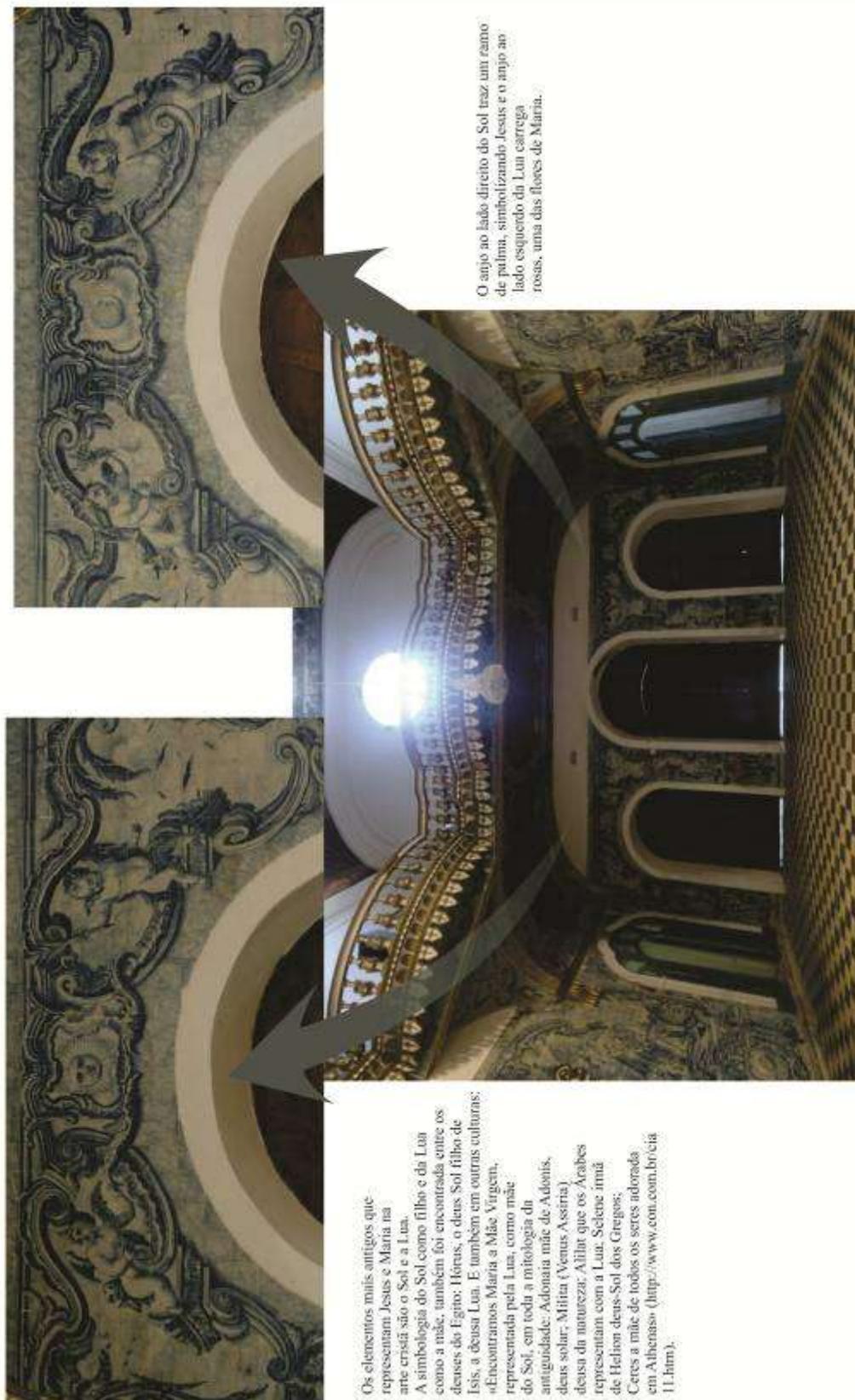
Figura 22
Jantar na casa do fariseu Simão
Detalhe: Asa de Morcego
Foto: Esequias Freitas



São Francisco recebendo os estigmas
Igreja São Francisco, Salvador - BA

Figura 23 -
Painel de São Francisco recebendo os estigmas na
Igreja São Francisco, Salvador - BA
Foto: Juliane Petry Panozzo

<p style="text-align: center;">Superior</p>	<p style="text-align: center;">Anunciação</p>  <p>A Estrela Em particular no pensamento cristão, pode representar devoção a Maria, chamada "Estrela da Manhã", que deve se manifestar, sobretudo, pela imitação de suas virtudes: pureza, o destino prometido, a elevação.</p>	<p style="text-align: center;">Natividade</p>  <p>A Árvore Pode-se relacioná-la com a "Árvore da Vida" também conhecida por "Árvore de Jessé" representa a linhagem de Maria e Jesus, com o Rei Davi até Adão. Muitas tradições antigas vinculam a árvore ao elemento feminino, símbolo de fertilidade. Simbolizando o crescimento de uma família de um povo ou melhor ainda o poder crescente de um reino as árvores ligadas ao feminino no cristianismo são a avelã, amoreira, louro e oliveira (CHEVALIER e GEERBRANT, 1992: 89).</p>	<p style="text-align: center;">Adoração dos Magos</p>  <p>O Lirio É o atributo específico da Virgem, simboliza a pureza, aparece especialmente na mão do Anjo Anunciação, com Joaquim e José, pode aparecer também com as santas virgens e São Domingos (CARR-GOMM, 2004: 140). Pode ser relacionado com a árvore da vida plantada no paraíso. Segundo CHEVALIER e GEERBRANT (1992: 354) na tradição bíblica, o lírio é o símbolo da eleição, da escolha do ser amado: <i>Como o lírio entre os campos, assim minha formosura entre as flores melhores</i> (Cântico dos Clérigos, 1: 2).</p>	<p style="text-align: center;">Circuncisão</p>  <p>A Rosa Na mitologia grega romana a rosa era a flor de Afrodite (Vênus), durante a Idade Média as pétalas de rosa simbolizavam as chagas de Cristo (CARR-GOMM, 2004: 193). A rosa no ocidente tornou-se símbolo do amor e nas litânias da Virgem essa flor foi virvoo atributo de Maria denominada «Rosa Mística».</p>
<p style="text-align: center;">Inferior</p>	 <p>O Poço O poço é considerado um elemento sagrado em muitas tradições «[...] uma espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, infernos; de três elementos: água, terra e o ar; ele é uma via vital de comunicação [...] símbolo do conhecimento, onde a borda é segredo e a profundidade, silêncio da sabedoria contemplativa, estágio superior da evolução espiritual e do domínio de si» (CHEVALIER e GEERBRANT, 1992: 726). Maria pode ser representada por esse elemento e suas qualidades.</p>	<p style="text-align: center;">A Fonte</p> <p>Símbolo da maternidade, a fonte é a manifestação da "água viva" ou "água virgem", sem a qual não haveria fecundidade. Nela não se pesca, se contempla a beleza da vida.</p>	<p style="text-align: center;">A Árvore</p>  <p>A Palmeira Durante a fuga para o Egito, o fruto da palmeira alimentou Maria e José. O cristianismo adotou a palmeira como símbolo dos mártires e associada entrada de Cristo em Jerusalém. (CARR-GOMM, 2004: 177)</p>	



Quadro 6 -
Símbolos sob o côro



O Espelho

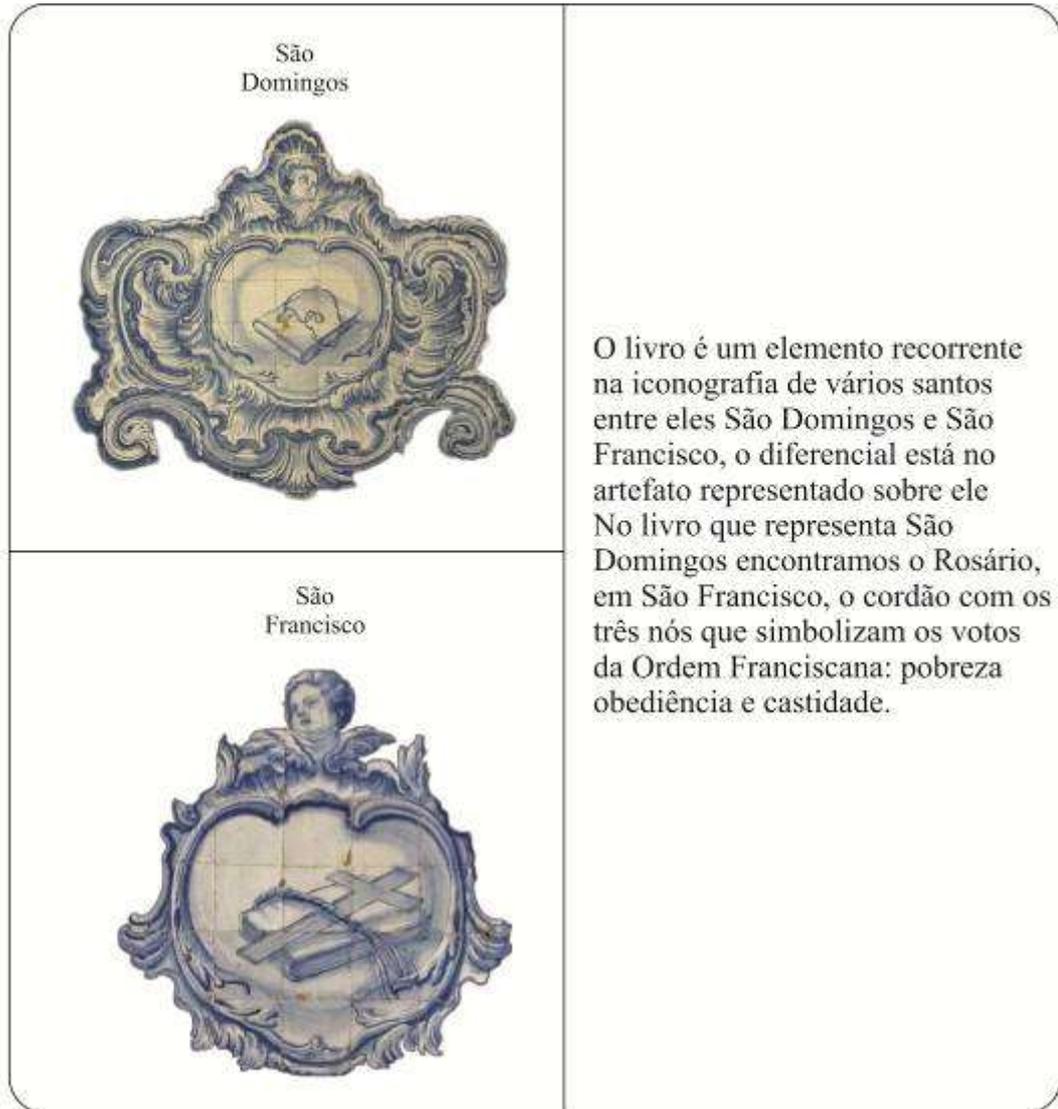
Maria é considerada o espelho da igreja, no qual deve-se espelhar suas qualidades: humildade, obediência, discrição e pureza. Na litania (também chamada de ladainha) aprovada pelo papa Sixtus V em 1587, menciona «Espelho da Justiça» como uma das qualidades de Maria.



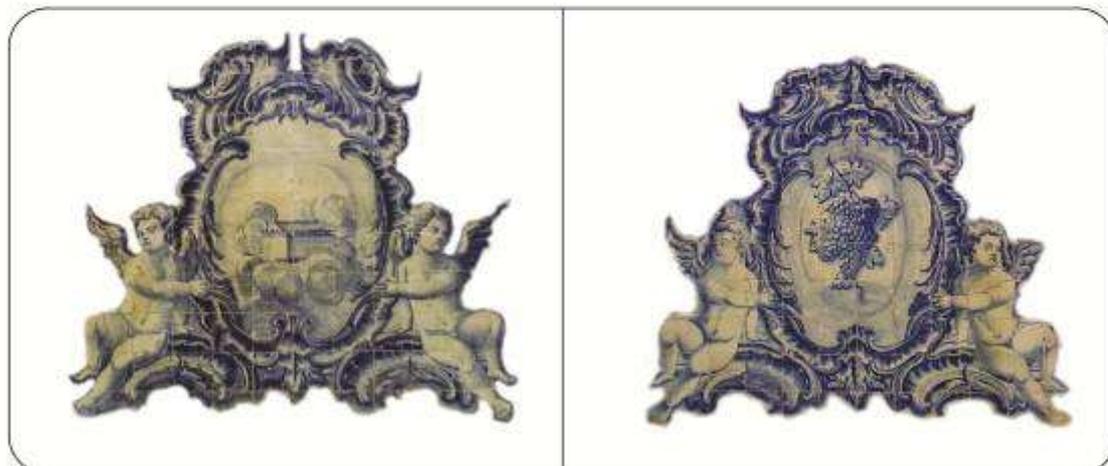
A Porta

Representa o local de passagem entre dois mundos «entre o conhecido e o desconhecido a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta abre sobretudo um mistério» (CHEVALIER e GEERBRANT, 1992: 734). Na tradição judaica a porta representa a possibilidade do acesso a uma realidade superior ou o retorno do Redentor.

Quadro 7 -
Cartelas marianas sob os púlpitos



Quadro 8 -
Cartelas dos Santos



Quadro 9 -
Cartelas do Altar

5.1. Análise das cenas internas dos painéis

Para a realização da análise de cada cena, além do aporte teórico, sentimos a necessidade de vivenciar o traço, a linha; para tanto, nos dedicamos ao redesenho dos painéis em estudo, utilizando o desenho manual, na técnica de nanquim e bico de pena. Em decorrência, descobrimos que o “ver” não está restrito aos olhos, mas que o movimento da mão, ao percorrer o papel, contribui na identificação de detalhes muitas vezes despercebidos. Além disso, as ferramentas do desenho digital foram importantes auxílio para manipular as imagens, utilizando os programas *Photoshop* e *CorelDRAW*.

Observamos, através desses recursos, por exemplo, que o traçado das molduras que envolvem cada cena é a expressão máxima do Rococó: uma linha em metamorfose, que ora cria conchas, ora transforma-se em folhas de acanto (**FIGURA 24**).

Normalmente, a regra de desenho da figura humana reza, desde Leonardo Da Vinci, em *Homem Vitruviano* (em torno de 1490) (**FIGURA 25**), que o tamanho de uma pessoa, no desenho ou na pintura, tenha, por medida de referência, o tamanho da cabeça, ou seja, sete cabeças e meia para uma pessoa adulta. Percebemos que esta convenção não ocorre nos personagens dos painéis, pois constatamos a proporção de oito a dez cabeças na maioria das imagens analisadas (**FIGURA 26**). Outro problema no desenho anatômico são os pés; todos são representados dentro da forma geométrica do losango (**FIGURA 27**), o que provoca deformação e cria a aparência do que ousamos chamar de “pé de macaco” ou “pé-mão”, pela relação de semelhança dessas formas. Provavelmente, essa desproporcionalidade das personagens ocorre por falta de habilidade, ou de conhecimento de seu executor.

Entendemos que as imagens estão repletas de símbolos e, por admitirmos a historicidade das mesmas, ou seja, que elas são “lidas” de modos diferentes, em sociedades e épocas diversas, buscamos a contribuição de Baxandall (1991) que aborda o funcionamento do cotidiano e espírito da época em estudo:

É aqui que o estilo pictural é útil. Uma sociedade desenvolve suas próprias capacidades e seus próprios hábitos, os quais têm uma dimensão visual, uma vez que o sentido da visão é o principal órgão da experiência, e essas capacidades e hábitos visuais tornam-se parte integrante do meio de expressão do pintor; da mesma forma, um estilo pictural dá acesso às capacidades e aos hábitos visuais e, através destes, à experiência social típica de uma época (BAXANDALL, 1991: 225).

Para esse autor, “o olhar da época” envolve aspectos da percepção visual desde a mais singela identificação de cor, forma, textura, a elementos culturais e aos fatos sociais de uma época. Portanto, objetiva-se conferir como se dava a produção e a reprodução de determinadas obras visuais (de arte), de um meio para outro. Nesse sentido, entendemos ser fundamental, dentro da perspectiva teórica, investigar a iconografia de então. As imagens serão inquiridas sob os aspectos formais, estilísticos, iconográficos na construção do significado. Nessa análise, discutimos a utilização de imagens, não mais como ilustrações, mas como textos passíveis de descrição, de leitura e análise dos processos de constituição de significados e de registro.

Desde a perspectiva teórica traçada nesta pesquisa, entendemos ser fundamental a busca por referências em outras fontes sobre os mesmos temas das imagens analisadas, como é o caso da iconografia cristã, a fim de estabelecer um diálogo com a figuração, o construto de um tempo e de uma cultura.

Para compreender as imagens e seus símbolos nos painéis de azulejos, todos com temática sacra, buscamos referências na Bíblia Sagrada e em estudiosos do tema, principalmente nos autores Maurice Malê (1951), Louis Reau (1955), Chevalier e Gheerbrant (1992) e Sarah Carr-Gomm (2004). O vasto trabalho de Reau sobre a iconografia sacra oferece sustentação para a maioria das imagens e, sobretudo, para localização das pinturas que serviram de complemento para o estudo dos painéis na rede mundial de computadores.

Com a finalidade de otimizar o trabalho analítico da dissertação, considerando os documentos de apoio encontrados, tais como imagens referenciais que permitissem um estudo comparativo dos processos de intertextualidade, definimos por aprofundar a investigação em dois painéis azulejares: Anunciação e Circuncisão. Estes dois painéis são estudados comparativamente com imagens nas técnicas de pintura e gravura, bem como nos seus elementos composicionais.

O conjunto de painéis azulejares da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, em Cachoeira, pode ser dividido em três segmentos bem delimitados iconograficamente: o primeiro ciclo, constituído pela representação dos santos São Francisco e São Domingos, que tradicionalmente são incorporados à devoção mariana; o segundo ciclo, ligado à Maria e infância de Jesus, em quatro cenas intercaladas cronologicamente. Ressaltamos que, até o final do século XVIII, as igrejas possuíam bancos para poucos, o que permitia livre acesso ao interior da nave e a disposição desses painéis facilitava a apreciação e o entendimento das

cenar. O terceiro ciclo, que chamaremos ciclo eucarístico, encontra-se na capela-mor, com cenar de ceia, todas ligadas simbolicamente à Eucaristia.

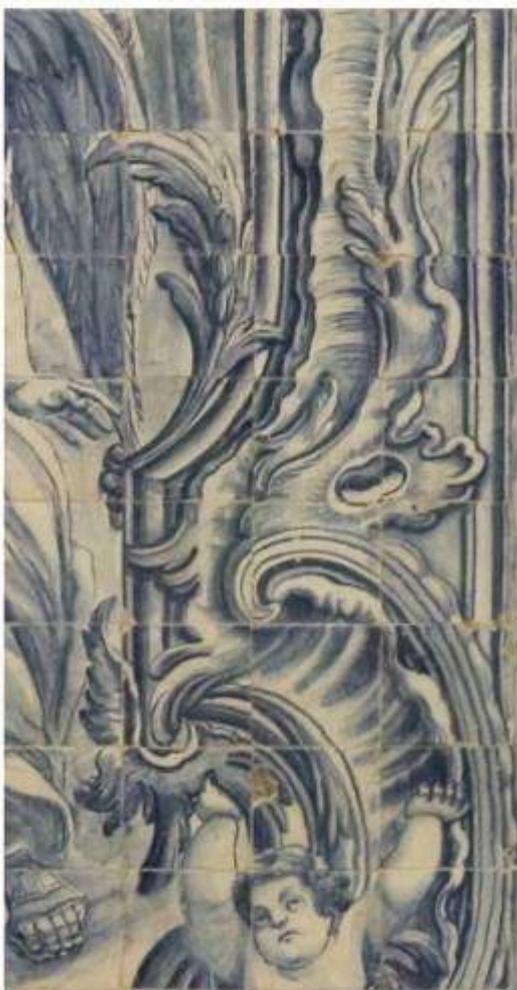
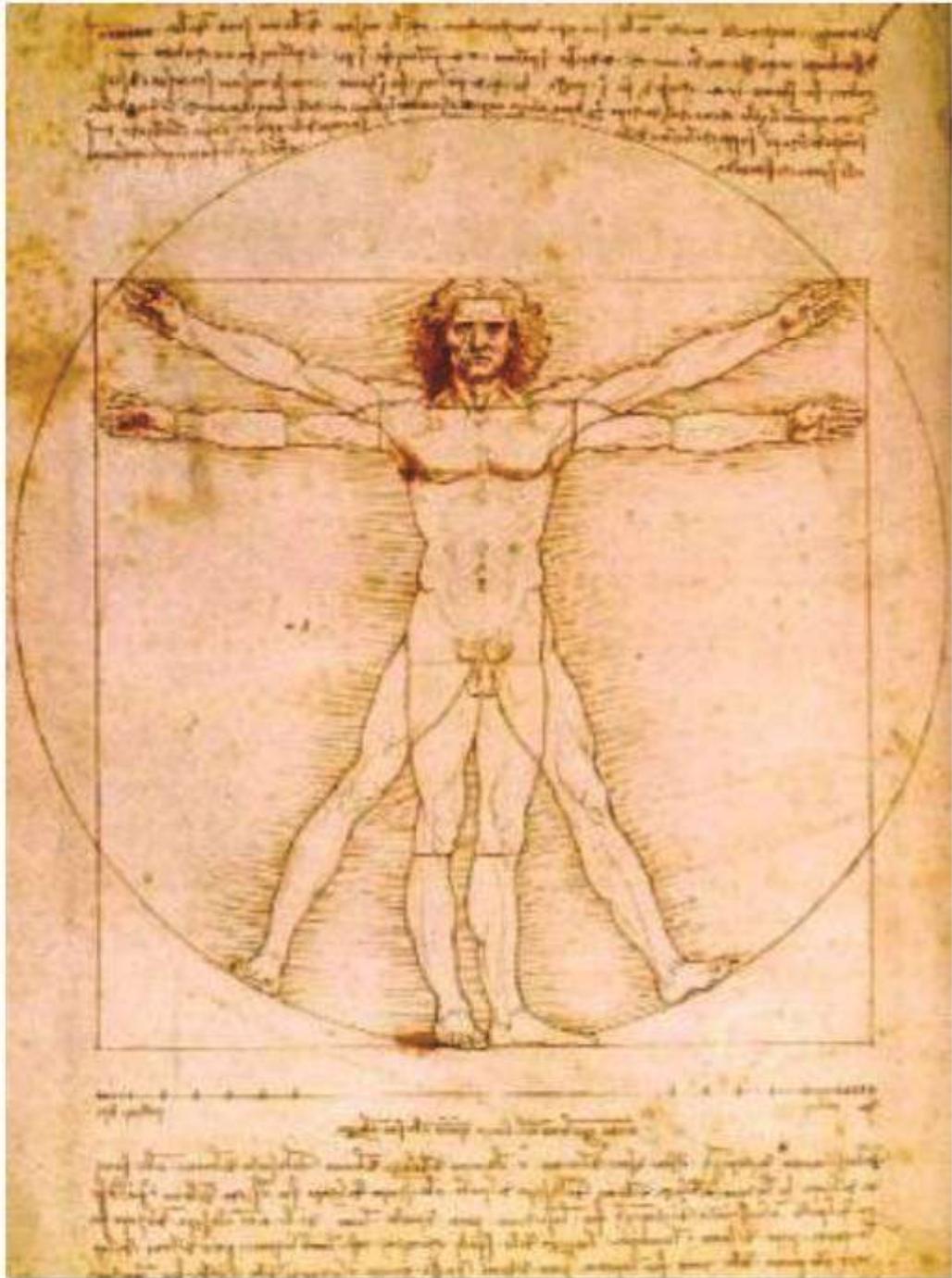


Figura 24 -
A Natividade
Detalhe da moldura / Cópia em desenho: Juliane Panozzo



Leonardo da Vinci. Homem Vitruviano, 1490
Gallerie dell'Accademia, Veneza - Itália

Figura 25 -
Homem Vitruviano

Fonte: http://www.allposters.com.br/-st/A-Alta-Renascenca-posters_c7301_p2_.htm

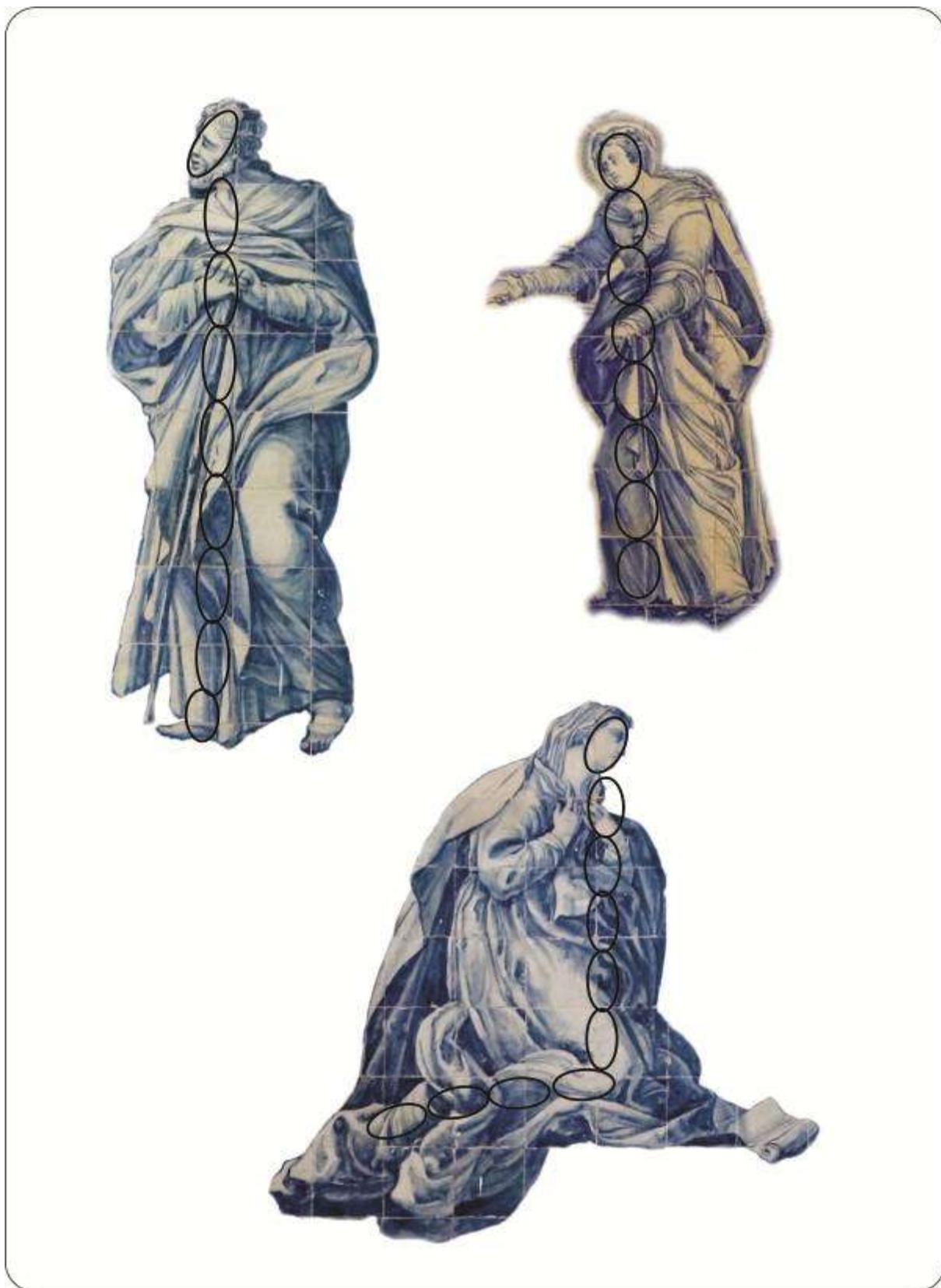


Figura 26 -
Proporção: contagem de cabeças



Figura 27 -
Proporção: deformidade nos pés

5.2. Ciclo dos Santos

5.2.1 São Francisco recebendo os estigmas (FIGURA 28).

Nascido em Assis, na Itália, em 1182, Francisco foi batizado com o nome de João, filho de pai italiano e mãe francesa. Foi apelidado pelo pai de Francesco, o “francês”. Seu biógrafo, Tomás de Celano, diz que, quando seu coração estava alegre, ele sempre cantava em francês.

A iconografia do santo pouco se alterou entre Idade Média e o século XVI, basicamente italiana, apenas se internacionalizou após o século XVII, especialmente na Espanha e na França. Representado com a túnica marrom, traz na cintura um cordão rústico, com nós, símbolo do voto de pobreza. A imagem mais austera de São Francisco foi introduzida pós Concílio de Trento; El Greco introduz um crânio ao repertório da iconografia de São Francisco, própria desse período cuja época “mais personificou o espírito de penitência” (REAU, 1959: 529) (FIGURA 29). São Francisco com um crânio nas mãos simboliza o despojamento do mundo físico. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1992: 299): “prelúdio do renascimento em um nível de vida superior, e condição do reino do espírito [...] o homem velho se extingue para transformar-se [...] símbolo de perfeição espiritual”.

A estigmatização de São Francisco é um tema recorrente na arte. Este milagre é o episódio mais popular da lenda, narrado por Tomas de Celano como uma visão do santo no Monte Alverne, em 1224, e transcrito por Reau:

Ele viu, de pé, e acima dele, uma figura com seis asas como um Serafim, braços abertos e pés juntos, preso a uma cruz. Duas de suas asas se elevam acima de sua cabeça, duas outras se destacam para voar, as duas últimas envolvem o corpo inteiro... Seu coração estava exultando em decorrência dessa aparição, quando suas mãos e pés começaram a mostrar a marca dos pregos, de modo a dar a ver o homem crucificado⁵⁷(REAU, 1959: 526; 527, Tradução Livre do francês, doravante T.L.).

Frei Boaventura escreveu mais tarde que, no momento do milagre, São Francisco estaria sozinho, entretanto aceitou-se a presença do seu companheiro preferido, Frei Leo, pois daria maior credibilidade ao acontecimento.

⁵⁷ « Il vit, se tenant au-dessus de lui, un gomme ayant six ailes comme un séraphin, les bras étendus et les pieds joints, attaché à une croix. Deux de ses ailes s'élevaient au-dessus de sa tête, deux autres se déployaient pour voler, les deux dernières lui voilaient tout le corps... Son coeur était tout plein de cette apparition quand, sur ses mains et ses pieds, commencèrent à apparaître les marques des clous telles qu'il venit de les voir dans l'homme crucifié au-dessus de lui »

Esta cena foi selecionada no painel azulejar: São Francisco, quase de joelhos, sendo tocado pelos feixes de luz que saem das mãos, pés e peito do Serafim com seis asas, e observado, com espanto, por Frei Leo (**FIGURAS 30, 31 e 32**). Segundo Reau (1959: 527) os elementos da lenda foram copiados de uma visão de Isaías (6,1-4):

A evolução do tema é muito clara. Os serafins da visão de Isaías se transformam gradualmente em um crucifixo suspenso. È o Cristo aureolado que aparece na cruz para São Francisco, seu devoto especial. Das cinco feridas surgiam raios dourados, como jatos de sangue que imprimem suas marcas vermelhas no corpo do "novo Cristo." (T.L.)⁵⁸

A agonia de São Francisco, recebendo os estigmas, é “notadamente inspirada naquela de Cristo no Monte Oliveira”, por isso fica claro o porquê essa cena tornou-se tão importante para os franciscanos (REAU, 1959: 527).

⁵⁸ « L'évolution du thème est très nette. Le séraphin de la vision d'Isaïe se transforme peu a peu en Crucifix volant. C'est le Christ nimbé qui apparaît sur la croix pour laquelle saint François avait une particulière dévotion. De ses cinq plaies partaient d'abord des rayons dorés ; puis ce sont des jets de sang qui viennent imprimer leurs marques rouges sur le corps du « nouveau Chris ».

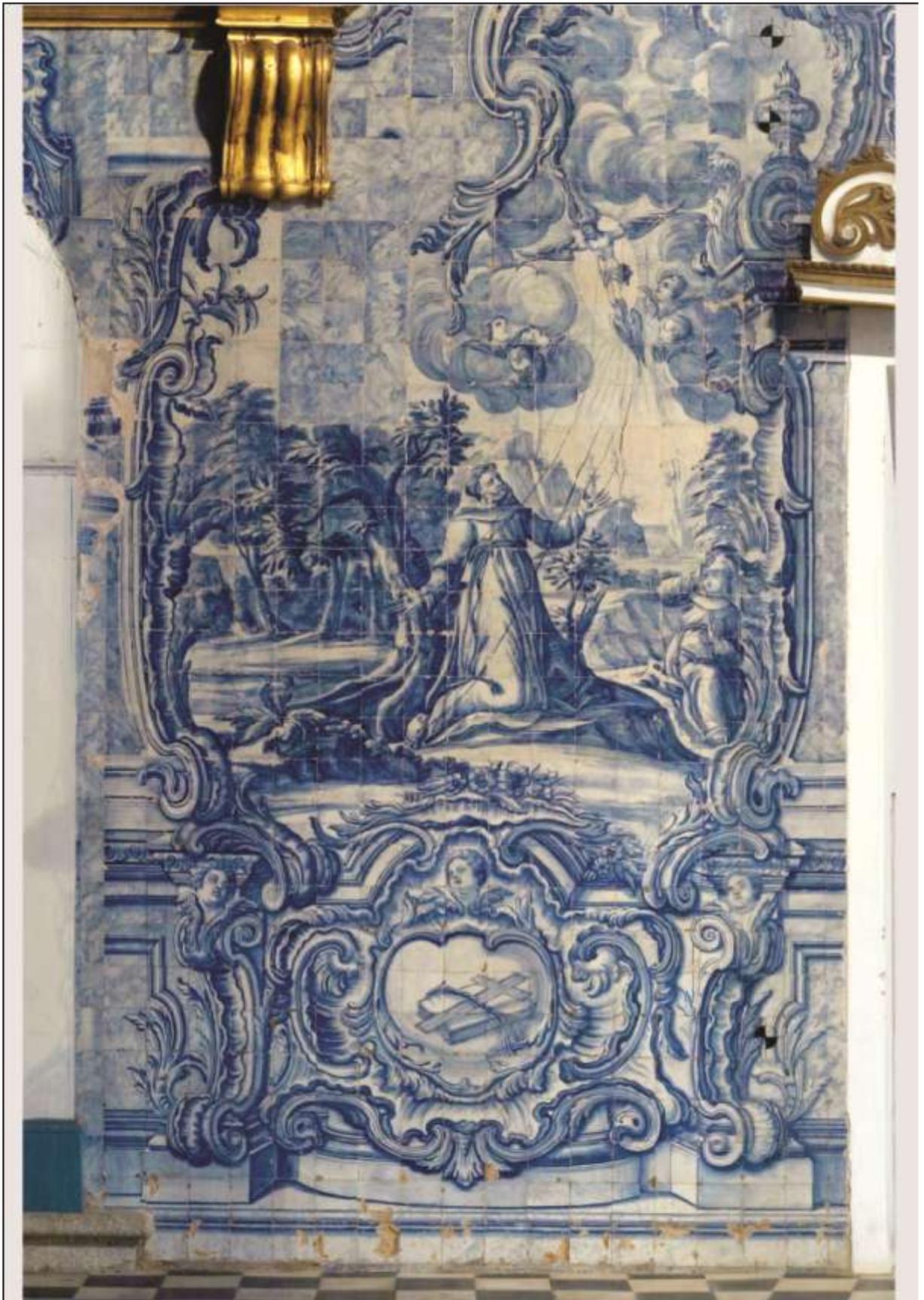


Figura 28 -
São Francisco recebendo os estigmas
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA
Foto: Esequias Freitas



Giotto di Bondone. São Francisco pregando aos pássaros, 1290-1300
Basilica de San Francisco, Assis - Itália



El Greco. São Francisco e o irmão Leo, 1603-07
Museo del Prado, Madri - Espanha

Figura 29 -

Comparativo entre Giotto e El Greco

Fonte 1: [http://www.allposters.com.br/-st/](http://www.allposters.com.br/-st/A-Alta-Renascenca-posters_c7301_p2_.htm)

[A-Alta-Renascenca-posters_c7301_p2_.htm](http://www.allposters.com.br/-st/A-Alta-Renascenca-posters_c7301_p2_.htm)

Fonte 2: [http://www.flg.es/revista_goya/contenido/](http://www.flg.es/revista_goya/contenido/ult_numero_resumenes/288/288c.htm)
[ult_numero_resumenes/288/288c.htm](http://www.flg.es/revista_goya/contenido/ult_numero_resumenes/288/288c.htm)



Figura 30 -
São Francisco recebendo os estigmas / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 31 -
São Francisco recebendo os estigmas / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 32 -
São Francisco recebendo os estigmas / Detalhe
Foto: Esequias Freitas

5.2.2 São Domingos recebendo o Rosário (FIGURA 33).

Este santo é contemporâneo a São Francisco, nascido em 1170 em Calahorra, na Espanha. Fundou a Ordem dos Pregadores em 1216. Sua lenda baseia-se em parte nas vidas de São Bernardo e São Francisco de Assis, bem como em um sonho que sua mãe teve, antes do seu nascimento. Ela teria ido rezar junto às relíquias de São Domingos de Silos e este a avisou que seria mãe de um menino e lhe daria o nome Domingos. No sonho do nascimento, a criança teria a marca da estrela na testa e estava acompanhado de um cachorro preto e branco, com uma tocha na boca. Essa lenda rendeu aos Dominicanos um trocadilho com as palavras “*Dominis Canis*” – cães do senhor. O cachorro seria o guardião e os Dominicanos, como bons cães de guarda, defendiam a fé contra as heresias (REAU, 1959: 391). A aparição da Virgem ao santo foi propagada, a partir do século XV, por outro dominicano, o Irmão Alain de La Roche, que iniciou a devoção ao Rosário. O rosário é introduzido na iconografia de São Domingos no final da Idade Média. A cena representada no painel azulejar segue a tradição do santo recebendo o rosário das mãos da Virgem e o cão (FIGURAS 34, 35 e 36). A Ordem Dominicana é fortemente ligada ao culto mariano da Imaculada Conceição.

Na iconografia, o santo, tradicionalmente, é apresentado com a túnica da Ordem, em branco e preto, cores que simbolizam a pureza e austeridade, acompanhado de um cachorro (também branco e preto), com uma tocha na boca e um livro que ora aparece aberto, ora fechado. Apesar de ser um de seus atributos, o livro, que representa o conhecimento, paradoxalmente liga-se a São Domingos, que é considerado um dos primeiros inquisidores e protagonizou a queima de livros considerados heréticos, além da caça às bruxas, na Espanha e na França.

A composição mantém a organização em diagonal, característica do Barroco, reforçada pela moldura que desce e finaliza no centro da imagem. O desenho não é explorado com a estratégia da perspectiva, as figuras estão em primeiro plano e percebe-se apenas o detalhe da diminuição de tamanho de uma árvore na lateral direita do santo. A bola, o livro aberto e uma folhagem são três elementos que pode-se identificar como plano aproximado do observador.

Existe uma cena adjacente no canto superior esquerdo (FIGURA 37), porém não foi identificada na iconografia relativa ao santo, supomos ser uma representação de alguma passagem da vida de Jesus e não se relaciona com o contexto do santo.



Figura 33 -
São Domingos recebendo o Rosário
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA
Foto: Esequias Freitas



Figura 34 -
São Domingos recebendo o Rosário / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 35 -
São Domingos recebendo o Rosário / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 36 -
São Domingos recebendo o Rosário / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 37 -
São Domingos recebendo o Rosário / Detalhe
Foto: Esequias Freitas

5.3 Ciclo Maria e Infância de Jesus

5.3.1 Anunciação (FIGURA 38).

A devoção a Nossa Senhora surge no final do século III, início do IV, período em que o cristianismo já havia se expandido por parte do Oriente e da Europa. Os fundamentos teológicos do culto foram proferidos no Concílio de Éfeso (431), declarando oficialmente Maria como a Mãe Santíssima de Deus (Mater Dei) e atribuindo-lhe a metáfora Maria/Estrela/Vaso/Pomba/Lâmpada, como na expressão “Salve, ó Maria, Mãe de Deus, virgem e mãe, estrela e vaso de eleição! Salve Maria, puríssima pomba; salve, Maria, lâmpada inextinguível” (GOMES, 1979: 34). As primeiras representações da Virgem foram encontradas no período da arte cristã primitiva, nas catacumbas, onde estão registradas cenas da Anunciação, Natividade e Adoração dos Magos.

Na composição de imagens da Anunciação, alguns elementos são recorrentes em vários momentos históricos, cujas referências, sobre o momento em que Maria é visitada pelo anjo anunciador da chegada do Senhor, estão descritas no Novo Testamento no Evangelho de São Lucas 1, 26-38:

E, no sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, /A uma virgem desposada com um homem, cujo nome era José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. /E, entrando o anjo aonde ela estava, disse: Salve, agraciada; o Senhor é contigo; bendita és tu entre as mulheres. /E, vendo-o ela, turbou-se muito com aquelas palavras, e considerava que saudação seria esta. /Disse-lhe, então, o anjo: Maria, não temas, porque achaste graça diante de Deus. /E eis que em teu ventre conceberás e darás à luz um filho, e por-lhe-ás o nome de Jesus. /Este será grande, e será chamado filho do Altíssimo; e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai; /E reinará eternamente na casa de Jacó, e o seu reino não terá fim. /E disse Maria ao anjo: Como se fará isto, visto que não conheço homem algum? /E, respondendo o anjo, disse-lhe: Descerá sobre ti o Espírito Santo, e a virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; por isso também o Santo, que de ti há de nascer, será chamado Filho de Deus. /E eis que também Isabel, tua prima, concebeu um filho em sua velhice; e é este o sexto mês para aquela que era chamada estéril; /Porque para Deus nada é impossível. /Disse então Maria: Eis aqui a serva do Senhor; cumpra-se em mim segundo a tua palavra. E o anjo ausentou-se dela (Lucas 1, 26-38).

A alusão inicial de lugar indica a cidade de Nazaré. Não há evidência ou descrição do local, ou o que Maria estaria fazendo, nessa proposição do evangelista. Um diálogo ocorre entre o Anjo e Maria; o Espírito Santo é mencionado, cabendo ao leitor/artista - instruído pelos estudiosos da Bíblia - preencher as lacunas do texto, dar formas visuais a protagonistas,

local e cenário. Em uma época em que a maioria da população era analfabeta, a arte era uma medida mais popular para comunicar e catequizar; as imagens, de certa maneira, ajudavam a suprir a ausência das letras.

Os teólogos procuraram dar resposta aos estados de ânimo de Maria ao receber o anjo. Segundo Pino Blasoni (2008), esses estados de ânimo poderiam ser percebidos como as mãos da Virgem eram representadas e apresenta para tanto, três teólogos e suas obras: Bernard de Clairvaux (século XII), "*De laudibus Virginis matris*"; Fra Roberto Caracciolo da Lecce (século XIII), "*Sermones de Annuciatione*", e Giovanni Cauli (Século XIV), "*Meditationes vitae Christi*".

Nos "*Sermones de Annuciatione*", Fra Roberto Caracciolo da Lecce estabeleceu uma relação entre os momentos da Anunciação e os sentimentos vividos pela Virgem, apresentando cinco “condições louváveis da Santa Virgem”: a perturbação (*conturbatio*); a reflexão (*cogitatio*); a interrogação (*interrogatio*); a submissão (*humiliatio*); o mérito (*meritatio*) (BAXANDALL, 1991: 58).

O modelo iconográfico adotado na maioria das representações de Anunciação está ligado a esses sentimentos (**FIGURA 39**). Blasoni afirma que a representação de maior aceitação entre os séculos XV e XVIII de Maria é de submissão e humildade, por isso era frequentemente pintada com as mãos cruzadas sobre o peito, modelo esse que é apresentado no painel azulejar. Na representação da cena da Anunciação do painel da Igreja Matriz N^a Sr^a do Rosário, encontramos a pintura e a gravura (**FIGURA 40**) que serviram de inspiração para o artista.

A pintura de Giovanni Bilivert (1585-1644) está completamente inserida em ambiente interno, Maria está no quarto com a estante e livro ao seu lado, o vaso com rosas está posicionado ligeiramente atrás da Virgem. O Anjo Anunciador surge flutuando em uma nuvem, uma das mãos erguida com o dedo indicador apontando para o céu, a outra mão carrega um bastão, a claridade acima do Anjo faz referência ao Espírito Santo. A composição segue algumas das regras do Renascimento, como linhas retas, simetria, fundo pouco trabalhado. As recorrências visuais entre a gravura e o painel são maiores, reúnem as imagens, observáveis pela presença de elementos em comum e pela estrutura da composição. Repetem-se, por exemplo, a figuração de um papel sobre um suporte para livro de oração, coberto por

um panejamento, deixando à mostra a base de volutas, assim como o posicionamento e a gestualidade dos personagens.

A postura do Anjo Anunciador e da Virgem, própria do repertório tradicional de manifestações teatrais mais moderadas e relacionadas com a gestualidade é encontrada, em 1520, no livro “O espelho do mundo”, que normatizava:

3. E quando falares de assuntos celestes ou divinos, eleva o olhar e aponta para o céu com teu dedo.
4. E quando falares com suavidade, doçura ou humildade, apóia tuas mãos sobre o peito (Fra Mariano da Genazzano, 1520, *apud*. BAXANDALL, 1991: 68).

O pintor da Anunciação Giovanni Bilivert (1585-1644), provavelmente conhecia tal repertório para traduzi-lo em sua obra. É possível que, na constatação da existência de elementos de semelhança, esta pintura tenha originado a gravura de Joaquim Carneiro da Silva (1727-1812). Por sua vez, a gravura serviu de referência para o painel de azulejos da Igreja Matriz N^a Sr^a do Rosário produzido no final do século XVIII. Essas relações entre elementos figurativos, composicionais e simbólicos, aqui exemplificam como se constrói e emerge a memória visual de um objeto artístico cultural.

Na figura 41, a Virgem é representada ajoelhada, com as mãos levadas ao peito, sem encarar o anjo; o olhar está direcionado para baixo e seu semblante é tranquilo, correspondendo ao momento de submissão, ou seja, a aceitação da vontade de Deus. Na figura 42 a composição do plano terreno contém objetos criados pelo homem: estante de oração, papéis, o cesto de costura (**FIGURA 43**), elementos estes que referem ao que Maria estaria fazendo no momento da visita do anjo, rezando ou cosendo. Conforme Reau (1957: 180) a discussão sobre o que a Virgem estaria fazendo no momento da Anunciação foi realizada entre os teólogos do Oriente e do Ocidente, ou seja entre a Igreja Bizantina e a Igreja Romana.

Enquanto no Oriente, os artistas representavam Maria tecendo, no Ocidente sua representação é mais intelectual que pode ser detectado pela presença de um livro. O que distingue a arte oriental bizantina da ocidental é o fato de a Virgem da Anunciação não estar realizando um trabalho manual, tendo a sua frente o livro ou papéis; os artistas da Idade Média colocaram em suas mãos um missal ou um livro de horas⁵⁹ (REAU, 1957: 179;180).

⁵⁹ Livro de horas é um manuscrito iluminado comum à Idade Média, cada livro de horas continha uma coleção de textos, orações e salmos, acompanhado de ilustrações ainda possuía conteúdo de leitura litúrgica para determinados horários do dia (N.A.).

No caso do painel azulejar, as duas menções estão representadas, com a introdução de um vaso com rosas, logo atrás da Virgem. A cena terrena se completa pelas linhas delimitadoras do chão e colunas, as quais demarcam o espaço arquitetônico humano.

Na gravura em buril (**FIGURA 40**), o anjo traz na mão esquerda um ramo de lírios, símbolo de pureza, e também relativo à Maria: “Sua brancura de neve imaculada, suas flores sem sexo, sem sexo, sem estames, foram escolhidos como símbolo de pureza e virgindade de Maria⁶⁰” (REAU, 1957: 183, T.L.). No painel azulejar, as flores desaparecem das mãos do anjo e são substituídas por rosas em um vaso⁶¹, colocadas à direita e às costas de Maria (**FIGURA 44**).

No esquema aqui apresentado, o vaso está situado no plano terrestre. Na iconografia cristã, a rosa evoca o símbolo do amor da Virgem e o sofrimento de Cristo, a Rosa Mística. Na tradição judaica, o vaso tem o sentido de tesouro e, na imagem, é receptáculo de ordem divina.

O anjo anunciador foi colocado em um plano mais elevado, flutuando logo acima da linha de chão; um dos braços aponta para o céu e o outro estabelece o limite entre os espaços terreno e celeste (**FIGURA 45**). Na gravura, o anjo está descalço; no painel, traz sandálias nos pés. No caso, relaciona-se o fato de estar descalço ou calçado com a situação em que se apresenta. No primeiro, o anjo descalço pode estar vinculado a um costume oriental grego, e fundamentado em fatos bíblicos, pelo hábito de adentrar em casa alheia com os pés descalços, em sinal de respeito aos limites da propriedade. No segundo, pode indicar a posição hierárquica do mensageiro. O calçado, na antiga Roma, definia a posição social de um indivíduo. Em ambos os casos, Maria está protegida, pois tem os pés recobertos pelo seu manto.

O espaço ocupado pelos elementos celestes é preenchido por nuvens, como se o céu se abrisse para a Virgem, ampliando o lugar, transformando-o em parte da abóbada celestial. Ao centro desse céu, o Espírito Santo é representado: na gravura, como um feixe de luz; no painel, como uma pomba (**FIGURA 46**). A luz é símbolo de conhecimento, do contato com o Divino. “A pomba, na tradição judaico-cristã é o Espírito Santo e a alma do cristão. No

⁶⁰ “Sa blancheur de neige immaculée, ses fleurs insexuées, sans étamines, l'ont fait choisir comme symbole de la pureté et plus spécialement de la virginité de Marie ”

⁶¹ Na França a Virgem da Anunciação foi escolhida como a padroeira dos oleiros por aparecer constantemente o vaso de majolica na cena (REAU, 1957: 175).

Cântico dos Cânticos, o termo ‘pomba’ figura entre as metáforas mais universais que celebram a mulher” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1992: 728).

A composição do painel azulejar acrescenta outros personagens à mesma cena: um segundo anjo toca algumas nuvens e seu olhar está direcionado para a esquerda e para baixo, criando uma ambigüidade, ao mesmo tempo de separação e união, enquanto atua gestualmente entre o céu e a terra. Outros quatro anjos querubins se ocupam da mesma função, enquanto onze *putti*⁶² estão entre essas nuvens (FIGURAS 47 e 48). Na gravura, encontram-se três desses seres angelicais, que observam a cena e também atuam como guardiões e testemunhas de tão importante acontecimento. Essa legião de anjos só foi introduzida na arte ocidental após o Concílio de Trento, que autorizou a presença de mais elementos na composição, sendo que o Anjo Anunciador deveria sempre estar representado no ar ou flutuando em uma nuvem. (REAU, 1957: 182). Abaixo, no quadro 9 trazemos um quadro comparativo entre os três suportes com tema da Anunciação que tem como objetivo identificar as semelhanças e diferenças figurativas entre as obras:

ANUNCIÇÃO			
Elementos	Pintura	Gravura	Painel
Ambiente	<ul style="list-style-type: none"> • Interno em um quarto 	<ul style="list-style-type: none"> • Interno e externo 	<ul style="list-style-type: none"> • Interno e externo
Maria	<ul style="list-style-type: none"> • de joelhos, • mãos semicruzadas sobre o peito, • olhar direcionado para o chão, • cabelos presos sem a presença do véu, • pés cobertos. 	<ul style="list-style-type: none"> • de joelhos, • mãos repousadas sobre o peito, • olhar direcionado para o chão, • cabelos presos sob o véu, • pés cobertos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem
Anjo Anunciador	<ul style="list-style-type: none"> • paira ajoelhado • sobre uma nuvem, • mão direita aponta para o céu, • mão esquerda segura um bastão, 	<ul style="list-style-type: none"> • flutua em pé, • acima da Virgem, • mão direita aponta 	<ul style="list-style-type: none"> • flutua em pé, • acima da Virgem, • mão direita aponta para o céu, • mão esquerda vazia,

⁶² Anjos querubins representados apenas pela cabeça e asas (CARR-GOMM, 2004: 21).

	<ul style="list-style-type: none"> • pés calçados por sandálias. 	<p>para o céu,</p> <ul style="list-style-type: none"> • mão esquerda • segura um ramo de lírios, <ul style="list-style-type: none"> • pés descalços. 	<ul style="list-style-type: none"> • pés calçados por sandálias
Serafim	<i>Não</i>	<i>Não</i>	<ul style="list-style-type: none"> • flutua quase encostando ao chão segurando uma nuvem
Querubins	<i>Não</i>	<i>Não</i>	<ul style="list-style-type: none"> • quatro querubins na parte superior da composição: • dois olham para o Serafim • (um fita o espectador e o • quarto observa o Espírito • Santo.
<i>Putti</i>	<i>Não</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 3 estão na área superior (nuvem) olhando em diferentes direções. 	<ul style="list-style-type: none"> • 13, distribuídos na área superior do painel e dentro das nuvens.
Estante	<ul style="list-style-type: none"> • ligeiramente posicionada ao lado da Virgem, • sobre ela está um livro, <ul style="list-style-type: none"> • um pano amassado foi disposto atrás, 	<ul style="list-style-type: none"> • à frente de Maria, <ul style="list-style-type: none"> • o livro foi substituído por um papel, • coberta com um panejamento pesado, drapeado e com franjas, • linhas retas com 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem. <p><i>Obs.</i></p> <p><i>No painel, a estante é apenas mais alongada.</i></p>

	<ul style="list-style-type: none"> linhas retas. 	<p>terminações em volutas.</p>	
Papeis	<i>Não</i>	<ul style="list-style-type: none"> ao chão em frente à Virgem. 	<ul style="list-style-type: none"> Idem
Cesto de costura	<i>Não</i>	<ul style="list-style-type: none"> ao chão, em primeiro plano, um pano colocado dentro e um pouco fora do cesto. 	<ul style="list-style-type: none"> ao chão, em primeiro plano, panos, linhas e uma tesoura dentro do cesto.
Flores	<ul style="list-style-type: none"> vaso com rosas, atrás de Maria. 	<ul style="list-style-type: none"> lírio na mão do Anjo Anunciador. 	<ul style="list-style-type: none"> vaso com rosas atrás de Maria.
Luz/ Divindade	<ul style="list-style-type: none"> claridade acima do Anjo Anunciador. 	<ul style="list-style-type: none"> raios descem do Céu 	<ul style="list-style-type: none"> raios descem do céu, da pomba e da figura de Deus.

Quadro 10 – Comparativo Anunciação

Ao analisarmos as linhas e formas geométrica que embasam a composição do painel, notamos que existe uma clara delimitação entre céu e terra, pela organização de duas áreas em linhas de composição horizontais, uma no chão e outra formada pelos braços de Deus. Maria, o Anjo Anunciador e Deus formam um triângulo isóscele, conferindo equilíbrio à obra, mas a composição caracteriza-se pelas diagonais, proporcionando ação na cena, condizente ao movimento e teatralidade do estilo Barroco (**FIGURA 49**).

Localizamos dois painéis azulejares em Portugal nos quais foi utilizado o mesmo modelo, comprovando a grande circulação destas gravuras entre as oficinas. O painel localizado no Mosteiro Feminino N^a S^a da Saudação, na cidade de Montemor - o Novo não possui referência de quem, onde e quando foi produzido, entretanto o painel no Real Santíssimo Coração de Jesus em Lisboa, seguramente foi produzido em 1789, pela Real

Fabrica de Louças ao Rato (**FIGURAS 50 e 51**). Em ambos detectamos a mesma figuração e gestualidade que aparecem na gravura de Joaquim Carneiro da Silva.

Para esclarecer o processo de intertextualidade entre a pintura, a gravura e o painel, trazemos a contribuição de Eduardo Peñuela Cañizal (1983) sobre este conceito. O autor analisa a intertextualidade nas artes plásticas e afirma que essa é uma maneira de estabelecer relações com a imagem, como um jogo de espelhos, em que mecanismos de criação e informação interagem: um texto cita outro, em processos evocatórios que causam prazer ao leitor. As obras são transformadas não só pela mudança do suporte, mas principalmente pela presença do leitor, numa espécie de superfície especular: através delas, olham-se imagens de diferentes fontes. O referido autor complementa essa idéia ao dizer que “qualquer texto pictórico manterá, no contexto da cultura, relações estruturais com outros textos pictóricos ou não” (CAÑIZAL, 1983: 81).



Figura 38 -
Anunciação
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachocira/BA
Foto: Esequias Freitas



Benvenuto Tisi Garofalo
Annunciazione, 1550
Pinacoteca di Brera, Milão



Crazio Gentileschi
Annunciazione, 1623
Galleria Sabauda, Torino



Murillo
Annunciazione, 1660
Coleção Hermitage, São Petesburgo



Veronese
Annunciazione, 1560
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Pedralbes



Carpaccio
Annunciazione, 1504
Galleria Franchetti della Ca' d'Oro, Venezia



Lorenzo Di Credi
Annunciazione (1480-85)
Galleria degli Uffizi, Firenze

Figura 39 -
Anunciação / Gestualidade de
Maria
Fonte: <http://www.slideshare.net/Nubiagroup/magnificat-set-pps-by-angelo>



Giovanni Bilivert (1585-1644). A Anunciação
Basile, Ospédrio de Sainte-Croix - France
Foto: VILA de Bastos, direção do património



Joaquin Camero da Silva (1727-1812). Nossa
Senhora (Anunciação) - Gravura em Baurl
Acervo da Biblioteca Casa Sarmiento - Portugal



Anunciação
Igreja Matriz N.ª do Rosário, Cachoeira - Brasil
Foto: Esquiquis Freitas

Figura 40 -
Pintura, Gravura e Painel Azulejar / Anunciação



Figura 41 -
Anunciação / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 42 -
Anunciação / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 43 -
Anunciação / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 44 -
Anunciação / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 45 -
Anunciação / Detalhe / Composição
Foto: Esequias Freitas



Figura 46 -
Anunciação / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 47 -
Anunciação / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 48 -
Anunciação / Detalhe
Foto: Esequias Freitas

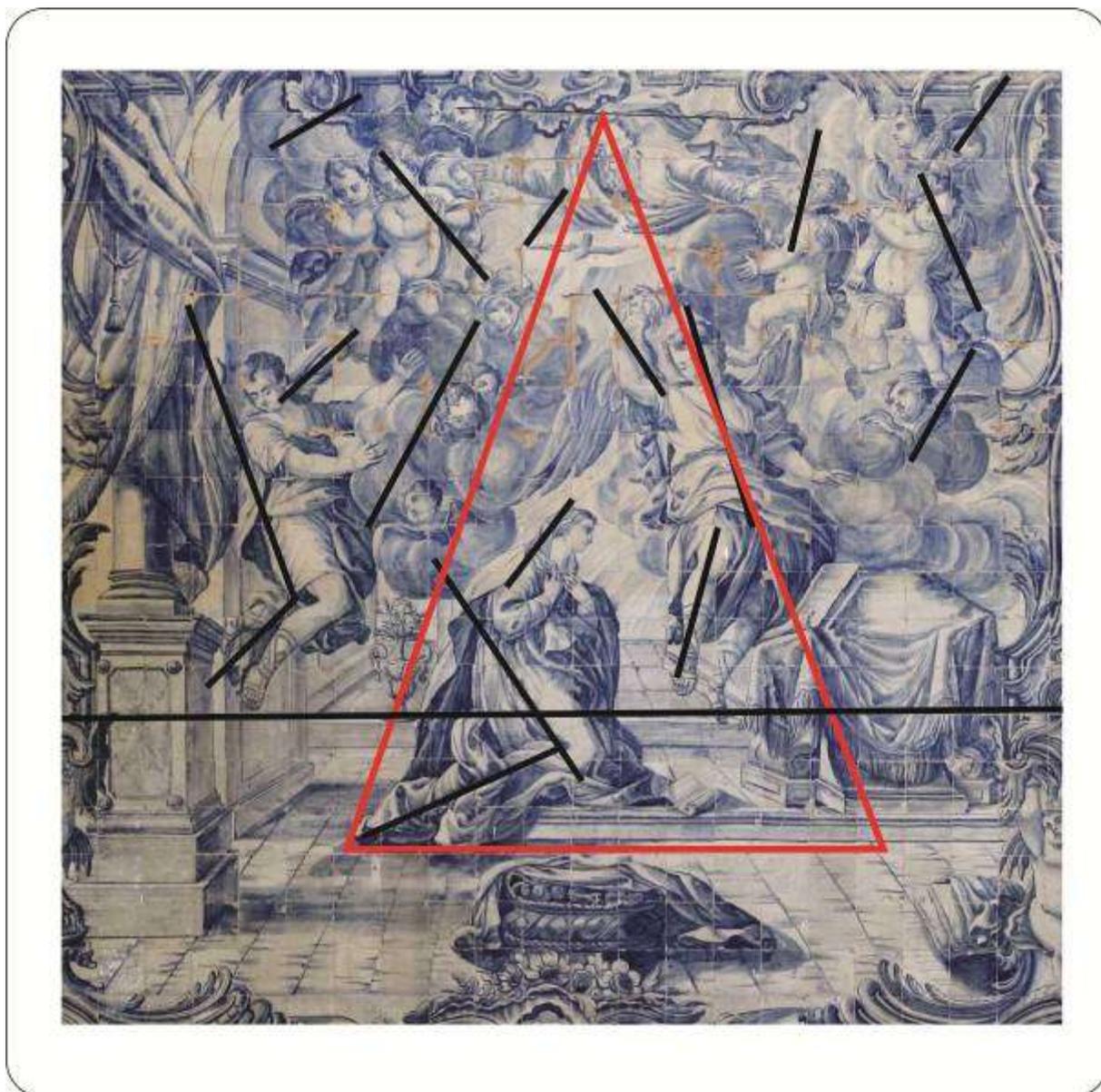


Figura 49 -
Anunciação / Detalhe / Composição
Foto: Esequias Freitas

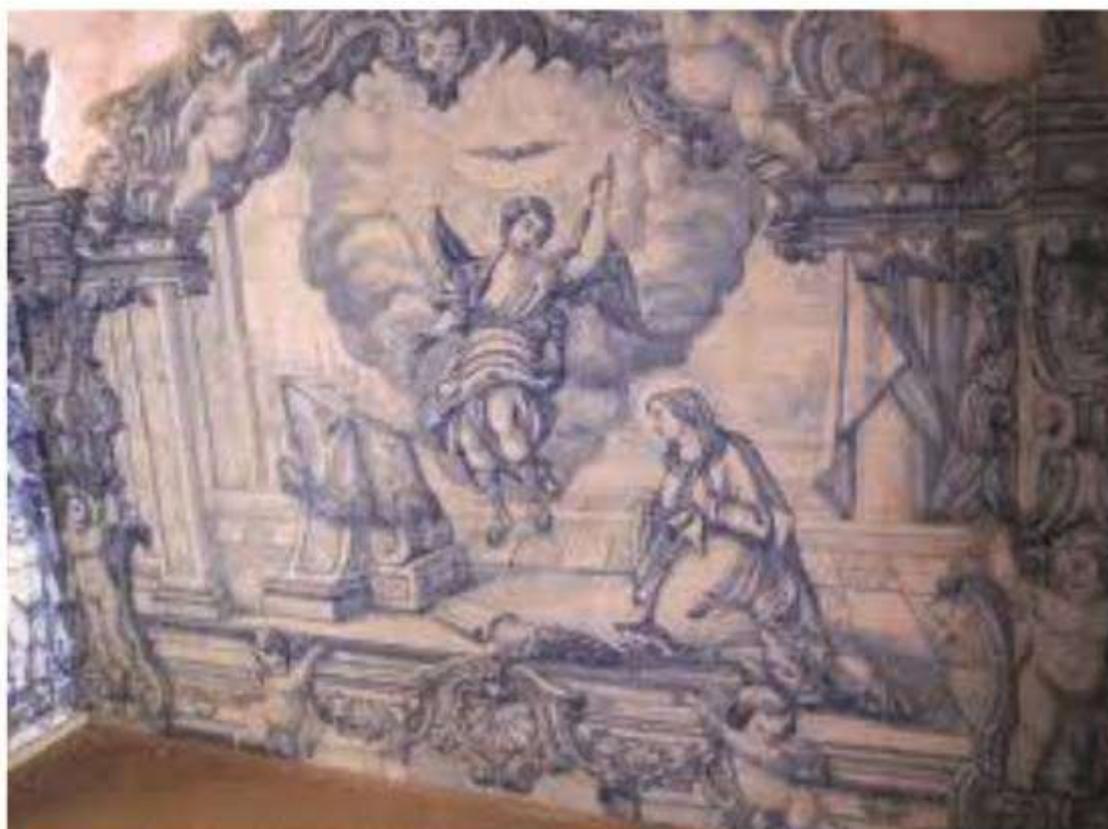


Figura 50 -
Anunciação
Mosteiro Feminino N^o S^a da Saudação
Montemor o Novo, Portugal
Fonte: [http://portugaldominicano.blogspot.com/
2007/05/n-s-da-saudao-montemor-o-novo.html](http://portugaldominicano.blogspot.com/2007/05/n-s-da-saudao-montemor-o-novo.html)



Figura 51 -
Anunciação, 1789 - Real Fabrica de Louça ao Rato
Real do Santíssimo Coração de Jesus, Lisboa
Fonte: HENRIQUES, 2003: 458

5.3.2 Natividade (FIGURA 52)

E aconteceu que, estando eles ali, se cumpriram os dias em que ela havia de dar à luz.
 E deu à luz a seu filho primogênito, e envolveu-o em panos, e deitou-o numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na estalagem.
 Ora, havia naquela mesma comarca pastores que estavam no campo, e guardavam, durante as vigílias da noite, o seu rebanho.
 E eis que o anjo do Senhor veio sobre eles, e a glória do Senhor os cercou de resplendor, e tiveram grande temor.
 E o anjo lhes disse: Não temais, porque eis aqui vos trago novas de grande alegria, que será para todo o povo:
 Pois, na cidade de Davi, vos nasceu hoje o Salvador, que é Cristo, o Senhor.
 E isto vos será por sinal: Achareis o menino envolto em panos, e deitado numa manjedoura.
 E, no mesmo instante, apareceu com o anjo uma multidão dos exércitos celestiais, louvando a Deus, e dizendo:
 Glória a Deus nas alturas, Paz na terra, boa vontade para com os homens.
 E aconteceu que, ausentando-se deles os anjos para o céu, disseram os pastores uns aos outros: Vamos, pois, até Belém, e vejamos isso que aconteceu, e que o Senhor nos fez saber.
 E foram apressadamente, e acharam Maria, e José, e o menino deitado na manjedoura.
 E, vendo-o, divulgaram a palavra que acerca do menino lhes fora dita;
 E todos os que a ouviram se maravilharam do que os pastores lhes diziam.
 Mas Maria guardava todas estas coisas, conferindo-as em seu coração.
 E voltaram os pastores, glorificando e louvando a Deus por tudo o que tinham ouvido e visto, como lhes havia sido dito. (Lucas 2, 6-21)

O nascimento de Jesus, no princípio do cristianismo, não possuía grande importância. Os preceitos do Cristianismo foram baseados em sua morte e ressurreição, por essa razão a data da natividade variou com o decorrer dos tempos. Até o século VI, por exemplo, era comemorada no dia 6 de janeiro, posteriormente essa data fora fixada para comemorar o dia de Reis. Em 534 o Papa Libério, arbitrariamente, antecipou essa data para 25 de dezembro.

A mudança de data, segundo REAU (1957: 214) deve-se às tradições de religiões antigas: “[...]25 de Dezembro coincide com a festa do deus solar Mitra e as saturnais romanas com o interesse da Igreja para ser suplantado por um feriado cristão. (T.L.)”⁶³ Além disso, é o período do solstício de inverno. O Messias foi muitas vezes comparado ao sol, é a luz da nova lei.

A importância da fixação dessa data é que, a partir dela, as outras festas do Cristianismo serão celebradas: a Anunciação em 25 de março, a Circuncisão em 1º de janeiro e A Purificação da Virgem em 2 de fevereiro.

⁶³ « 25 Décembre coïncide avec la fête du dieu solaire Mithra et avec les Saturnales romaines que l'Église avait intérêt à supplanter par une fête chrétienne » (REAU 1957: 214).

A Natividade, no painel, apresenta Maria feliz, não sofrera no parto, ela exhibe a criança para o observador do painel. Malê (1951: 246) informa que este gesto é comum no século XVI e foi adotado por vários artistas, servindo para que o observador compreenda que a criança é filho de Deus, nascida para todos os homens.

A composição centralizada da Sagrada Família, enfatiza mãe e seu filho, enquanto José está postado mais a direita, envolvido por um panejamento que o circula, isolando-o de Maria e Jesus. O corpo de José se volta para o centro e suas mãos parecem organizar as palhas da manjedoura / berço, porém seu rosto e olhar dirige-se totalmente para o lado contrário, reforçando seu papel secundário no evento (FIGURAS 53 e 54). A pequena tarefa, atribuída a José, foi introduzida, na iconografia, a partir do século XV, para conferir-lhe dignidade visto que, na maioria das vezes, era mero figurante da cena (REAU, 1957, 219). A multidão dos exércitos de seres celestiais, descritos por Lucas 2:13, é contemplada (FIGURA 55); entretanto a segunda parte do texto, sobre a adoração dos pastores, foi retirada da cena. Ao fundo, em segundo plano, aparecem animais: um boi e um burro (FIGURA 56).

Nos Evangelhos canônicos, em nenhuma passagem é mencionada a presença de dois animais no estábulo primitivo da Natividade. Esta tradição, atestada desde o século IV, é registrada pela primeira vez no século VI no Evangelho apócrifo do Pseudo-Mateus (T.L.).⁶⁴

O boi é símbolo da bondade, já estaria no estábulo. O burro representa a humildade e teria sido trazido pelo casal ao transportar da Virgem (REAU, 1957: 228). Segundo fontes citadas (Le Brun e Guillet: Conférence de 1682) no texto de Malê (1951: 248;249) não se admitiria que a representação de animais participasse da cena da natividade pois, não haveria fundamento evangélico, apenas nos apócrifos, que são os evangélicos não oficiais da igreja. Ainda segundo o autor, os animais caracterizariam brutalidade incabível no acompanhamento em uma cena de santidade e mistérios divinos, e quando aparecem estariam dissimulados na sombra as costas dos personagens como é o caso do painel azulejar. A ruína arquitetônica compõe o fundo a esquerda do painel e traz como significado os desgastes do modo de vida e idéias antigas, remonta ao velho. O novo está no primeiro plano do painel, esse novo é a mensagem da salvação com o nascimento de Cristo.

⁶⁴ « A vrai dire la présence des deux animaux dans l'étable rupestre de la Nativité n'est mentionnée nulle part dans les Évangiles canoniques. Cette tradition, attestée dès le iv^e siècle, est consignée pour la première fois au vi^e siècle dans l'Évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu » (REAU, 1957, 219).



Figura 52 -
Natividade
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA
Foto: Esequias Freitas



Figura 53 -
Natividade / Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 54 -
Natividade / Detalhe
Foto: Esequias Freitas

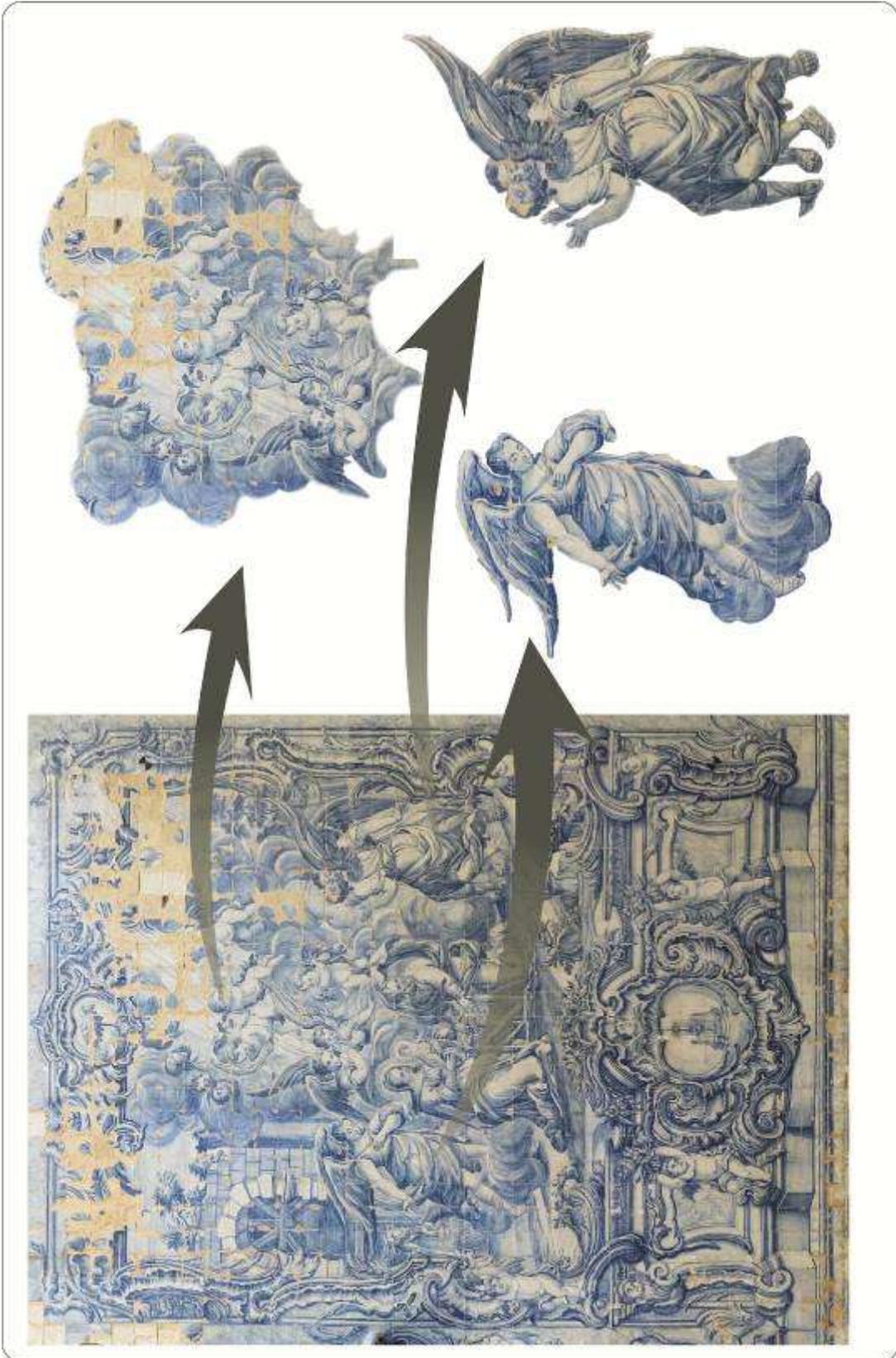


Figura 55 -
Natividade / Detalhe
Foto: Esquias Freitas



Figura 56 -
Natividade / Detalhe
Foto: Esequias Freitas

5.3.3 Adoração dos Reis Magos (FIGURA 57)

E, tendo nascido Jesus em Belém de Judéia, no tempo do rei Herodes, eis que uns magos vieram do oriente a Jerusalém,
 Dizendo: Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? porque vimos a sua estrela no oriente, e viemos a adorá-lo.
 E o rei Herodes, ouvindo isto, perturbou-se, e toda Jerusalém com ele.
 E, congregados todos os príncipes dos sacerdotes, e os escribas do povo, perguntou-lhes onde havia de nascer o Cristo.
 E eles lhe disseram: Em Belém de Judéia; porque assim está escrito pelo profeta:
 E tu, Belém, terra de Judá, De modo nenhum és a menor entre as capitais de Judá; Porque de ti sairá o Guia Que há de apascentar o meu povo de Israel.
 Então Herodes, chamando secretamente os magos, inquiriu exatamente deles acerca do tempo em que a estrela lhes aparecera.
 E, enviando-os a Belém, disse: Ide, e perguntai diligentemente pelo menino e, quando o achardes, participai-mo, para que também eu vá e o adore.
 E, tendo eles ouvido o rei, partiram; e eis que a estrela, que tinham visto no oriente, ia adiante deles, até que, chegando, se deteve sobre o lugar onde estava o menino.
 E, vendo eles a estrela, regozijaram-se muito com grande alegria.
 E, entrando na casa, acharam o menino com Maria sua mãe e, prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas: ouro, incenso e mirra. (Mateus 2, 1-11)

A iconografia da adoração dos Reis Magos mudou muito no decorrer dos tempos. Na referência do texto de Mateus (2, 1-11), não fica claro o número de reis que visitou a sagrada família. O número de três, segundo Reau (1957: 238), foi determinado na Idade Média, baseado nas relíquias e pelos tesouros oferecidos à Maria: ouro, incenso e mirra.

Ainda de acordo com Reau, por volta de 825 os Reis Magos, Gaspar, Belquior e Baltazar, a partir do século XII, foram representados como oriundos dos mundos conhecidos. Gaspar, o jovem, Melchior ou Belquior, o homem maduro, e Baltazar o velho, respectivamente Europa, Ásia e África. Baltazar, geralmente mostrado como um homem negro, no século XIV, considerando a correlação feita por Reau (1957: 239) foi substituído por outro europeu, pois a sua cor era relacionada com o demônio.

No painel da igreja de Cachoeira surge um elemento novo: o terceiro rei é representado com um cocar indígena (FIGURA 58). A contribuição de Reau (1957 : 241) pode explicar esse fato:

Embora a América não integre as partes do mundo que prestam homenagem ao Salvador, uma tímida tentativa foi ensaiada no momento das grandes descobertas. Para ela é dado um lugar na Adoração dos Magos. Em um altar português do século XVI, localizado na catedral de Viseu, o rei negro passa

a ser um líder indígena do Brasil, armado com uma lança enfeitada com penas. Esta inovação não fez escola (T.L.).⁶⁵

Para o autor, essa inovação, e tentativa de incluir a América entre os que reverenciaram Jesus, não teve repercussão entre os artistas europeus, mas justifica a presença do índio na cena do painel azulejar. Uma hipótese complementar sobre essa inserção, nesse painel, seria que a imagem da catedral de Viseu era conhecida pelos artesãos/artistas da oficina contratada pela igreja e produtora do artefato, e também que era de seu conhecimento que o painel destinava-se ao Brasil.

O painel azulejar (**FIGURA 58**) representa Maria sentada em um trono, com Jesus no colo; nota-se que seus pés estão sobre um apoio elevado e não encostam diretamente no chão (**FIGURA 59**). José está atrás da Virgem, descansa as mãos em seu cajado e olha em direção ao rei que está de joelhos (**FIGURA 60**). Este primeiro rei, prostra-se em frente ao menino e oferece uma espécie de recipiente com tampa; seus trajés identificam um rei ocidental, sendo que tem um pé descoberto pelo manto e usa uma sapatilha (**FIGURA 61**). O segundo rei está posicionado em seguida atrás do primeiro rei, veste roupas tradicionais dos duques de Borgonha do século XV: túnica, bermudas, meias, espada e sapatos. Como é usual aos príncipes da época, está acompanhado por um pajem e reverencia Jesus, levando as mãos ao peito, num gesto de humildade (**FIGURA 62**). O terceiro rei olha diretamente para Maria, segurando na mão uma espécie de taça é o único rei sem barba, veste uma camisa adornada com um tipo de gola de penas, o restante do corpo não está visível e no lugar da coroa, um turbante com penas que lembram o cocar indígena.

A composição, em perspectiva diagonal para direita (**FIGURA 63**), distribui outros personagens, que seguem os reis em fila; são soldados romanos e serviçais que, gradativamente, diminuem de tamanho, para dar ilusão de profundidade. A paisagem é montanhosa, ao fundo, e à esquerda, há uma representação de um camelo (**FIGURAS 64, 65 e 66**). Na parte superior, há um anjo a segurar a estrela que ilumina Jesus; além desse, *putti* e querubins ladeiam o serafim (**FIGURA 67**).

⁶⁵ « Bien que l'Amérique ne figure pas parmi les Parties du monde qui rendent hommage au Sauveur, un essai timide fut tenté, à l'époque des grandes découvertes. Pour lui faire une place dans l'Adoration des Mages. Sur un retable portugais du xvi^e siècle qui se trouve à la cathédrale de Viseu, le roi nègre est remplacé par un chef indien du Brésil, armé d'un javelot empenné. Cette innovation n'a pas fait école » (REAU, 1957 : 241)



Figura 57 -
A Adoração dos Reis Magos
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA
Foto: Esequias Freitas



Figura 58 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

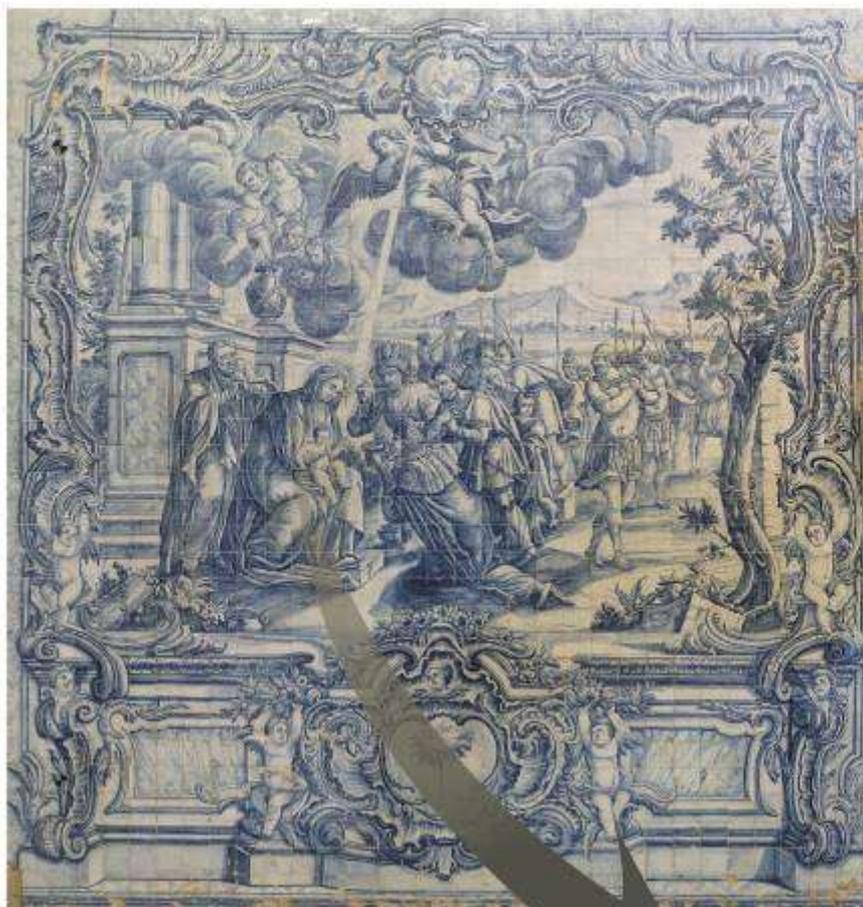


Figura 59 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 60 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 61 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 62 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

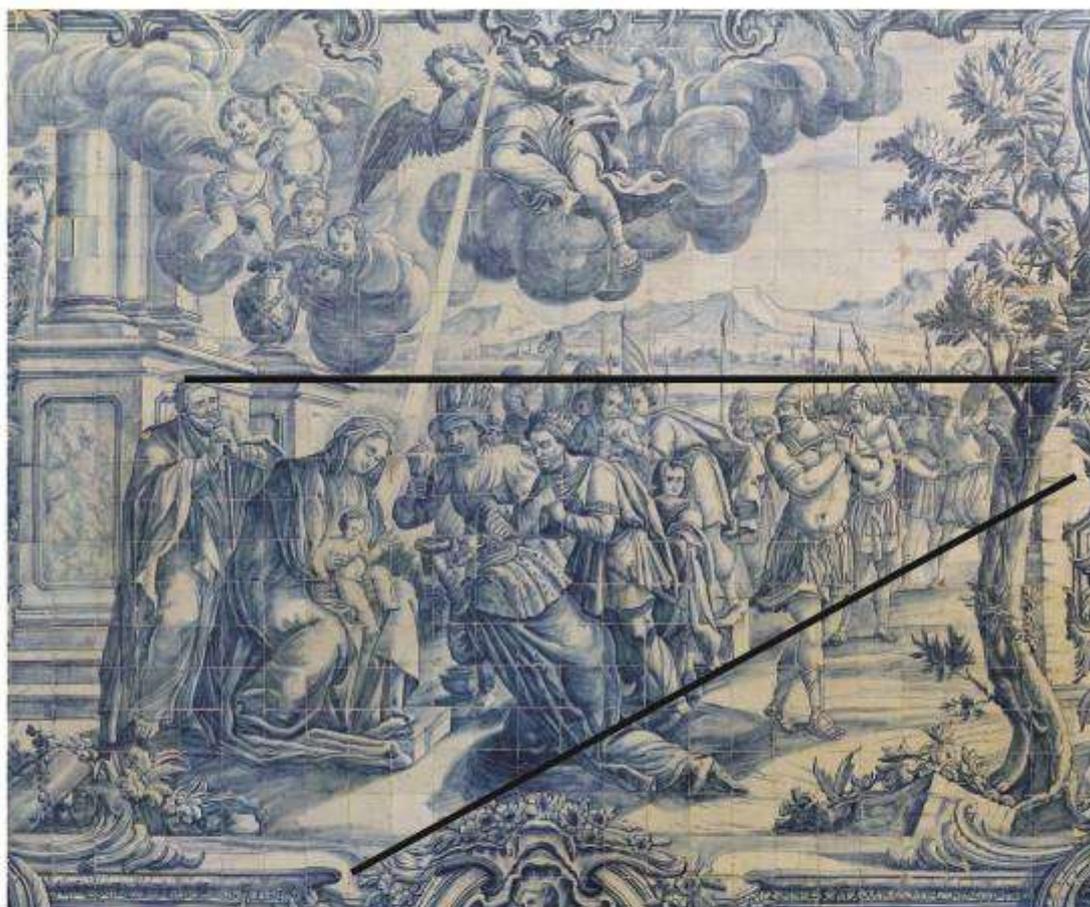


Figura 63 -
A Adoração dos Reis Magos
Composição
Foto: Esequias Freitas



Figura 64 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 65 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

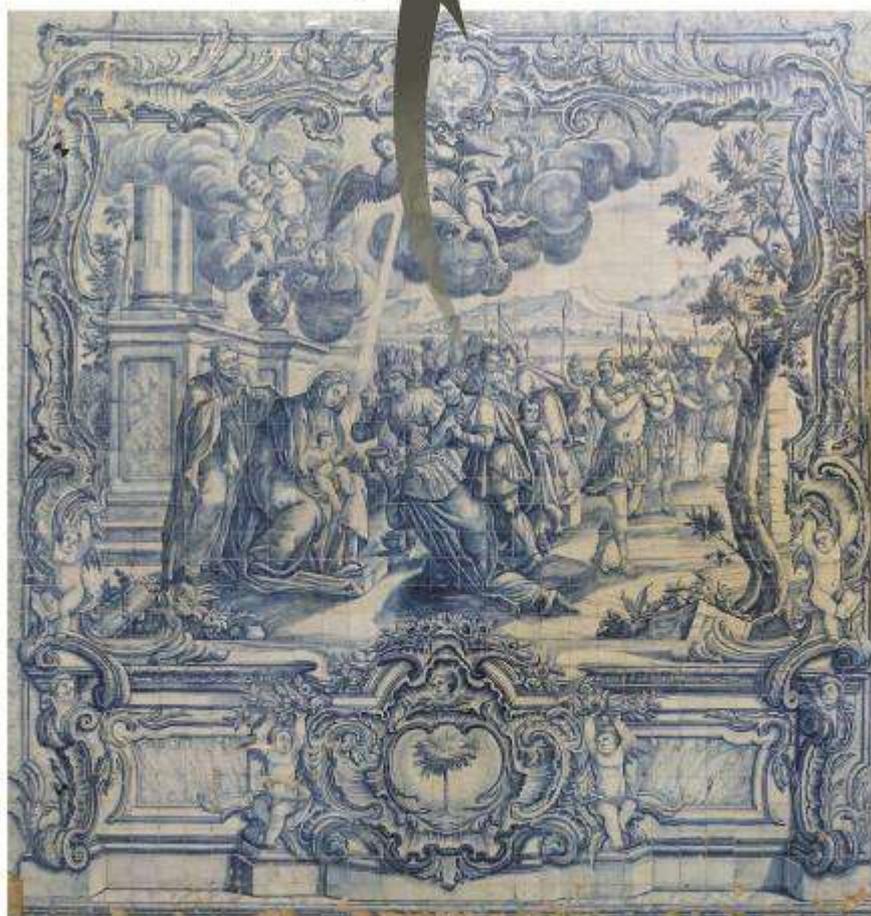
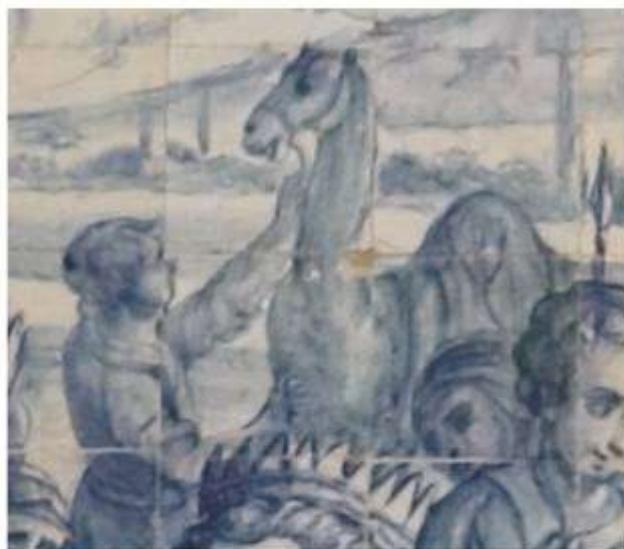


Figura 66 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 67 -
A Adoração dos Reis Magos
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

5.3.4 Circuncisão (FIGURA 68)

E, quando os oito dias foram cumpridos, para circuncidar o menino, foi-lhe dado o nome de Jesus, que pelo anjo lhe fora posto antes de ser concebido. E, cumprindo-se os dias da purificação dela, segundo a lei de Moisés, o levaram a Jerusalém, para o apresentarem ao Senhor (Segundo o que está escrito na lei do Senhor: Todo o macho primogênito será consagrado ao Senhor); E para darem a oferta segundo o disposto na lei do Senhor: Um par de rolas ou dois pombinhos. Havia em Jerusalém um homem cujo nome era Simeão; e este homem era justo e temente a Deus, esperando a consolação de Israel; e o Espírito Santo estava sobre ele. E fora-lhe revelado, pelo Espírito Santo, que ele não morreria antes de ter visto o Cristo do Senhor. E pelo Espírito foi ao templo e, quando os pais trouxeram o menino Jesus, para com ele procederem segundo o uso da lei, Ele, então, o tomou em seus braços, e louvou a Deus, e disse: Agora, Senhor, despedes em paz o teu servo, Segundo a tua palavra; Pois já os meus olhos viram a tua salvação, A qual tu preparaste perante a face de todos os povos; Luz para iluminar as nações, E para glória de teu povo Israel. E José, e sua mãe, se maravilharam das coisas que dele se diziam. E Simeão os abençoou, e disse a Maria, sua mãe: Eis que este é posto para queda e elevação de muitos em Israel, e para sinal que é contraditado (E uma espada traspassará também a tua própria alma); para que se manifestem os pensamentos de muitos corações. E estava ali a profetisa Ana, filha de Fanuel, da tribo de Aser. Esta era já avançada em idade, e tinha vivido com o marido sete anos, desde a sua virgindade; E era viúva, de quase oitenta e quatro anos, e não se afastava do templo, servindo a Deus em jejuns e orações, de noite e de dia. E sobrevindo na mesma hora, ela dava graças a Deus, e falava dele a todos os que esperavam a redenção em Jerusalém. E, quando acabaram de cumprir tudo segundo a lei do Senhor, voltaram à Galiléia, para a sua cidade de Nazaré (Lucas 2, 22-39).

A circuncisão de Jesus, obrigação na Lei de Moisés, foi realizada segundo o texto de Lucas (2, 22), oito dias após o seu nascimento. O relato conta a apresentação ao templo (Lc. 2, 23-39), que ocorrera quarenta dias após o nascimento. Essas datas estão de acordo com a lei anteriormente referida. Posteriormente à circuncisão do primogênito, este deveria ser apresentado à comunidade religiosa, juntamente com seus pais; a mãe já deveria ter passado pelo período da purificação. Entendemos que no painel (FIGURA 68) há certa confusão figurativa, na representação dessas passagens distintas, pois Maria não poderia estar presente neste rito. Portanto, a presença de Maria e o rito da circuncisão são situações não concomitantes. Provavelmente essa reunião justifica-se motivada pela descrição do evangelista que traz as duas situações muito próximas no texto bíblico. O mesmo fato ocorre na gravura e no painel azulejar da Igreja Sr^a do Rosário (FIGURA 69).

A gravura (**FIGURA 69**), que serviu de modelo ao painel, é datada do século XVII, entre 1660 e 1680, ou seja, quase um século antes da produção do painel. Na transposição do modelo para o azulejo, ocorreu o que chamamos na arte de “rebatimento”, ou seja, as imagens ficaram espelhadas, o que se apresenta na gravura no lado esquerdo do observador é representado no lado direito do painel.

Vários elementos se repetem entre a gravura e o painel, como os personagens: Maria (**FIGURA 70**), o menino Jesus (**FIGURA 71**), José (em menor destaque na gravura) (**FIGURA 72**), o sacerdote que realiza a circuncisão (**FIGURA 73**), o homem que segura o menino, os observadores da cena ao redor da mesa cerimonial perto de uma tocha (**FIGURA 74**), dois serviçais (**FIGURA 75**), um que segura a bandeja e o outro que se apoia à mesa, que tem sobre ela um jarro. Nas imagens do painel azulejar existe ainda um segundo jarro, ao chão, perto de Maria, dois querubins abrindo a cortina da cena e um terceiro querubim paira sobre uma nuvem observando o acontecimento (**FIGURAS 76**).

No painel, outros elementos são acrescentados: um segundo grupo de anjos é colocado sobre a mesa cerimonial, com dois serafins e três *putti* (**FIGURA 77**); na nuvem dos anjos, que descortinam a cena, aparecem a mais um querubim e quatro *putti* (**FIGURA 78**). Dois personagens, um feminino e outro masculino conversam ao fundo, servindo como elementos de equilíbrio à composição (**FIGURA 79**). Na gravura o Espírito Santo é representado pela pomba, no painel, como raios de luz (**FIGURA 80**). O cenário do Templo, em ambas imagens, é criado por colunas clássicas grecoromanas; como o capitel não está à mostra, não é possível identificar o tipo de coluna; o fuste é liso e a base possui um acabamento em camadas, podendo ser; portanto; jônicas ou coríntias. Ao fundo, e ao centro, da gravura há uma paisagem; no painel, a paisagem composta por árvores é distribuída por toda cena.

A circuncisão, para os judeus, funciona como o batismo para os cristãos, pois é nesse dia que o menino recebe o nome. Segundo Reau (1957: 257), foi dada muita importância para esse evento, considerado o primeiro sacrifício do Redentor, quando “Pela primeira vez o seu sangue fluía antes da flagelação e sobre a cruz, pelos pecados dos homens”. (T.L.)⁶⁶. Segundo o autor, durante a Idade Média, o prepúcio retirado de Jesus virou relíquia e foi cultuado até o Concílio de Trento, que repudiou esse tipo de adoração. Essa cena é comum até o século XVII, tornando-se cada vez mais rara entre os séculos XVIII, quase que desaparecendo no

⁶⁶ « pour la première fois son sang qui devait couler plus tard à la Flagellation et sur la Croix pour racheter les péchés des hommes » (REAU, 1957: 257).

século XIX. O quadro a seguir compara os elementos figurativos se repetem entre a gravura e o painel da Igreja Matriz:

A Circuncisão		
Elementos	Gravura	Painel
Maria	<ul style="list-style-type: none"> • em pé • perna esquerda levemente dobrada • mão esquerda escondida sob o manto • mão direita sobre o peito • observa a cena sorrindo 	<ul style="list-style-type: none"> • em pé, • perna direita levemente dobrada • mão direita escondida sob o manto • mão esquerda sobre o peito • observa a cena
Menino Jesus	<ul style="list-style-type: none"> • deitado na mesa cerimonial, amparado pela cabeça por um homem 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem
José	<ul style="list-style-type: none"> • Em pé • Imediatamente atrás de Maria 	<ul style="list-style-type: none"> • Em pé • Atrás de Maria, dois observadores estão entre eles • Apóia a mão no cajado
Sacerdote	<ul style="list-style-type: none"> • Em pé com a perna esquerda sobre um estrado • Segura na mão esquerda uma faca 	<ul style="list-style-type: none"> • Em pé com a perna direita sobre um estrado • Segura na mão direita um artefato mais delicado que uma faca • Cabeça descoberta
Homem que segura o menino	<ul style="list-style-type: none"> • Debruçado sobre a mesa cerimonial, ampara delicadamente o menino • Cabeça coberta por um turbante 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem
Observadores 1	<ul style="list-style-type: none"> • Três personagens observam a operação 	<ul style="list-style-type: none"> • Idem
	<ul style="list-style-type: none"> • Presença de uma tocha ao lado esquerdo 	<ul style="list-style-type: none"> • Presença de uma tocha ao lado direito

Observadores 2	<ul style="list-style-type: none"> • Presença de um rosto com turbante na cabeça, que olha para José, localizado atrás do sacerdote 	<ul style="list-style-type: none"> • Presença de uma mulher que olha para Maria, localizada atrás do sacerdote • Um rosto feminino ergue a mão em direção a cena da circuncisão
Observadores 3	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Não</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Posicionados entre Maria e José • Um olha a cena • Outro fala com José
Serviçais	<ul style="list-style-type: none"> • Dois, • o primeiro quase de joelhos segura uma bandeja e olha para o companheiro • O segundo em pé encarando o primeiro serviçal. Segura com uma das mãos o jarro que está sobre a mesa e com a outra aponta para os objetos da bandeja 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Idem</i>
Serafins	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Não</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Dois em uma nuvem sobre a cena do lado esquerdo
Querubins	<ul style="list-style-type: none"> • Três, dois abrem a cortina e um está sobre uma nuvem observando a cena 	<ul style="list-style-type: none"> • Quatro anjos querubins. Dois abrem a cortina, terceiro fita o gesto dos companheiros e o quarto está sobre a nuvem olhando em direção a José
<i>Putti</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Não</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Sete distribuídos entre os dois grupos angelicais
Cenário	<ul style="list-style-type: none"> • Interno • Arquitetura com três colunas 	<ul style="list-style-type: none"> • Interno • Arquitetura com cinco colunas
Espírito Santo	<ul style="list-style-type: none"> • Pomba 	<ul style="list-style-type: none"> • Raios de luz
Paisagem	<ul style="list-style-type: none"> • Ao fundo centralizada 	<ul style="list-style-type: none"> • Ao fundo disposta por toda cena

Quadro 11 – Comparativo Circuncisão

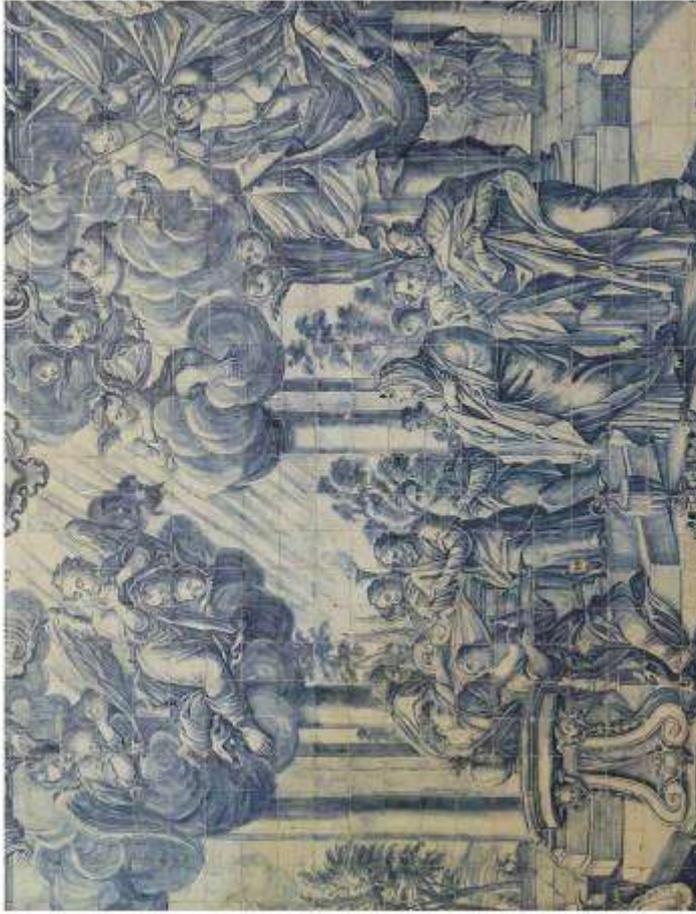
A análise do quadro acima deixa à mostra as semelhanças e acréscimos de elementos figurativos que ocorrem entre a imagem produzida em gravura e a imagem do painel azulejar. Percebemos que, no caso das imagens presentes nos azulejos da Igreja Matriz, ocorre o dialogismo sugerido por Bakhtin (1999), mesmo que o autor se refira a literatura, a intertextualidade é possível entre textos imagéticos, uma obra cita a outra.



Figura 68 -
Circuncisão
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA
Foto: Esequias Freitas



FERRI, Cito; 1634-1689
 [Circuncisão de Jesus] | Visual gráfico / Cyrus Ferus delinemat
 Franciscus Spierre sculp... | S.L.: s.n., entre 1660 e 1680 |
 Fonte: <http://purl.pt/5250/1/1>



Circuncisão
 Igreja Matriz N.ª S.ª do Rosário
 Cachoeira, BA
 Foto: Esquias Freitas

Figura 69 -
 Gravura e Painel Circuncisão
 Fonte 1: <http://purl.pt/5250/1/1>
 Fonte 2: foto Esquias Freitas



Figura 70 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 71 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 72 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 73 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 74 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

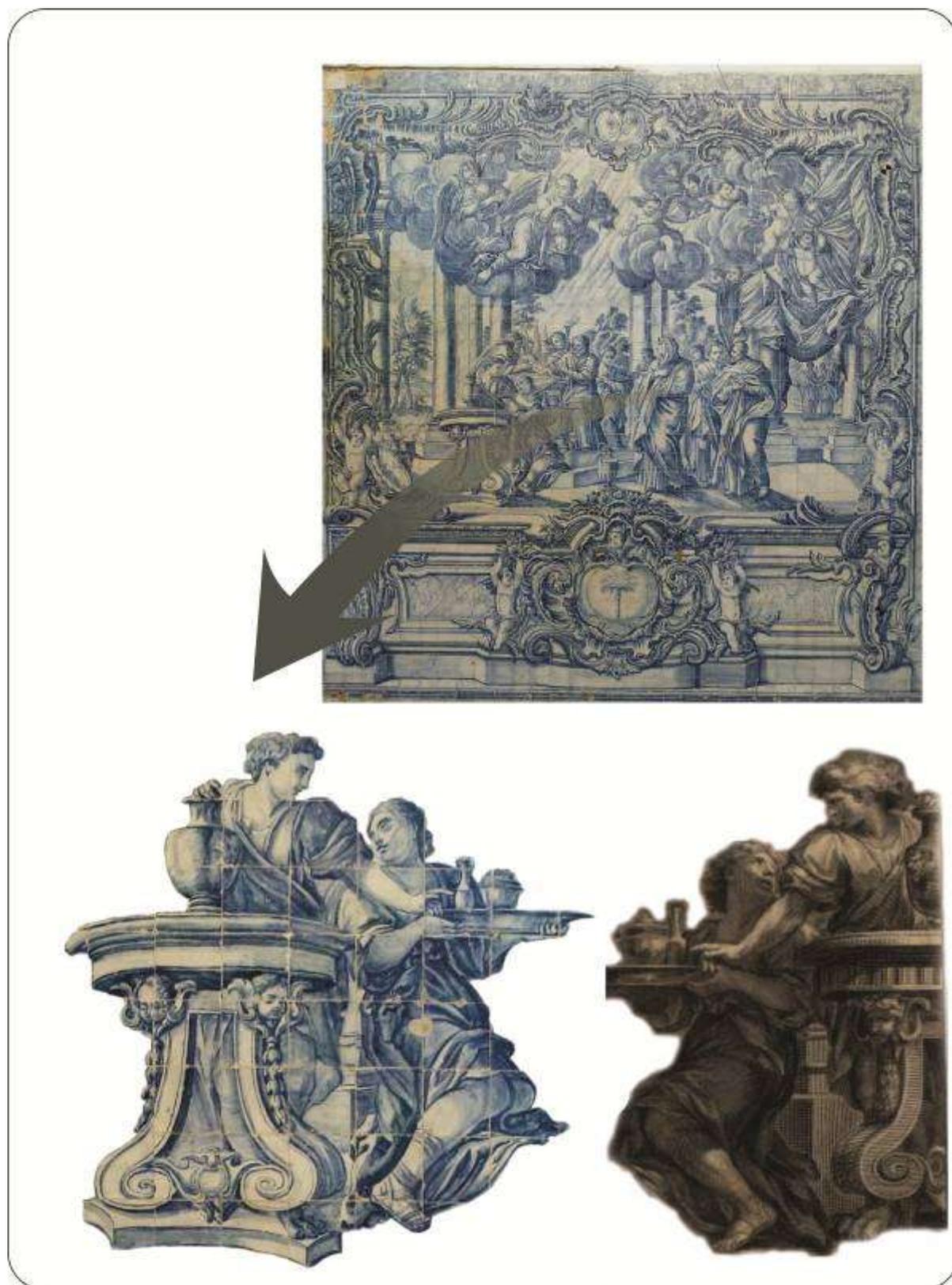


Figura 75 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 76 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

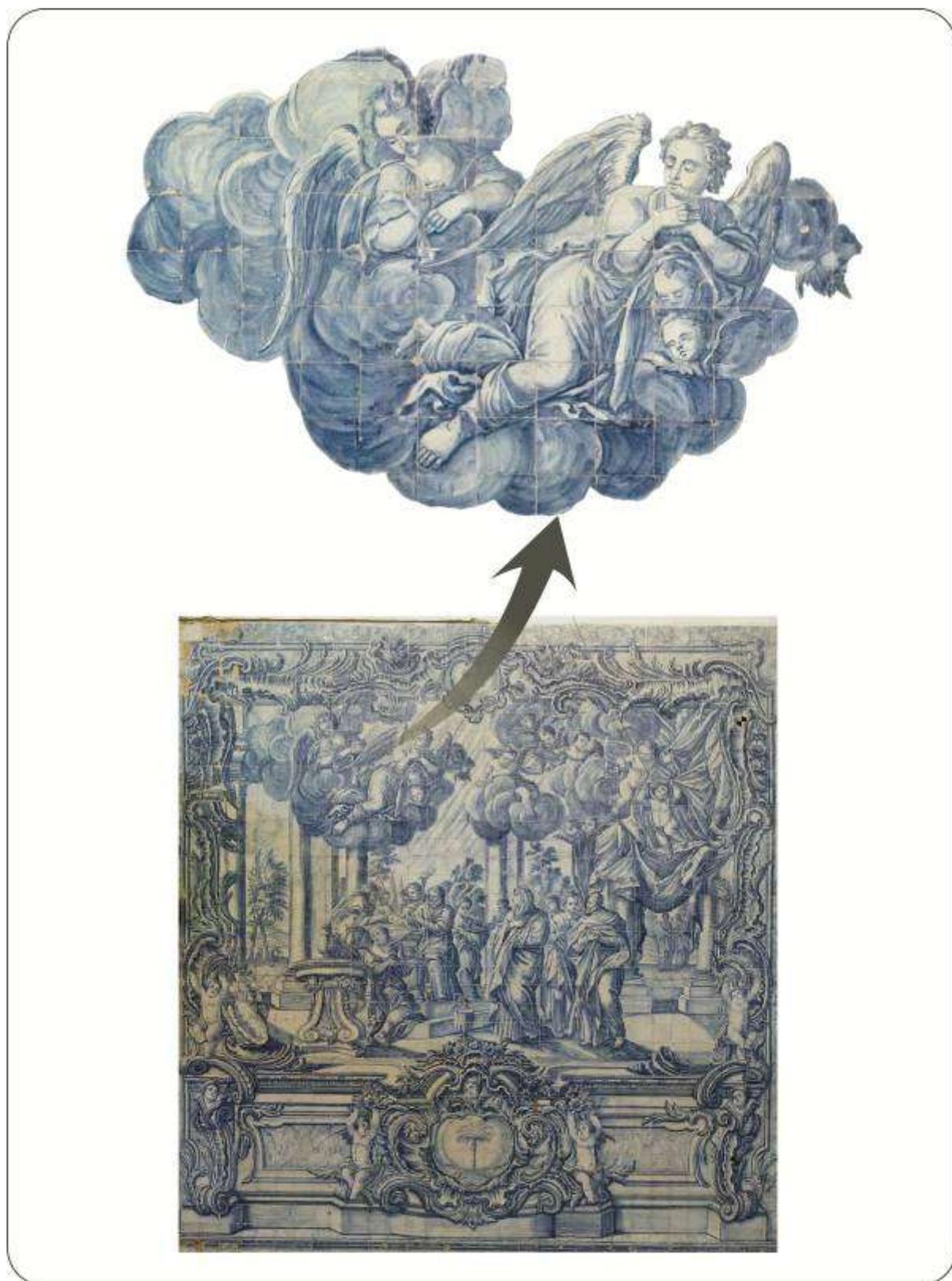


Figura 77 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 78 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

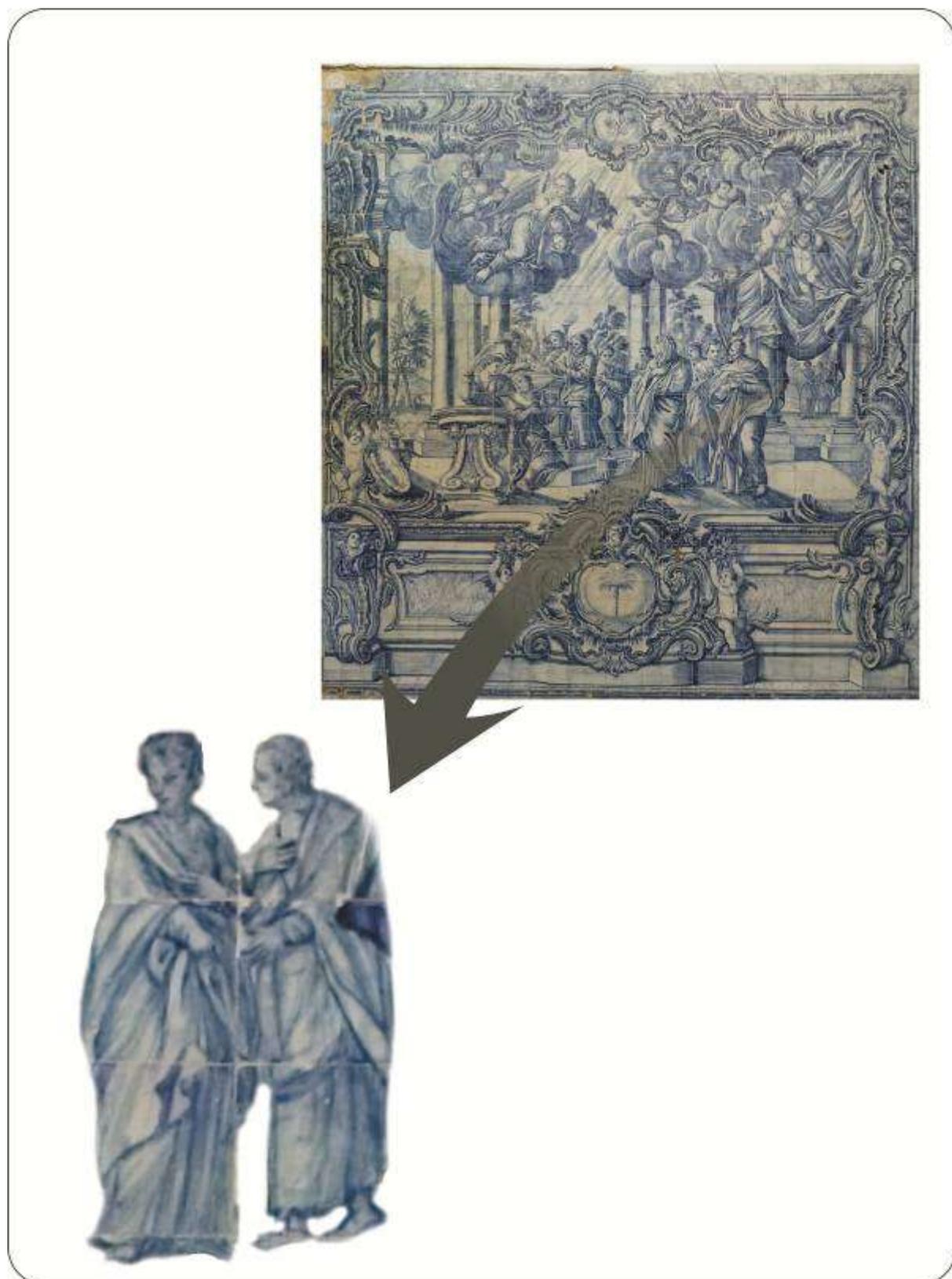


Figura 79 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

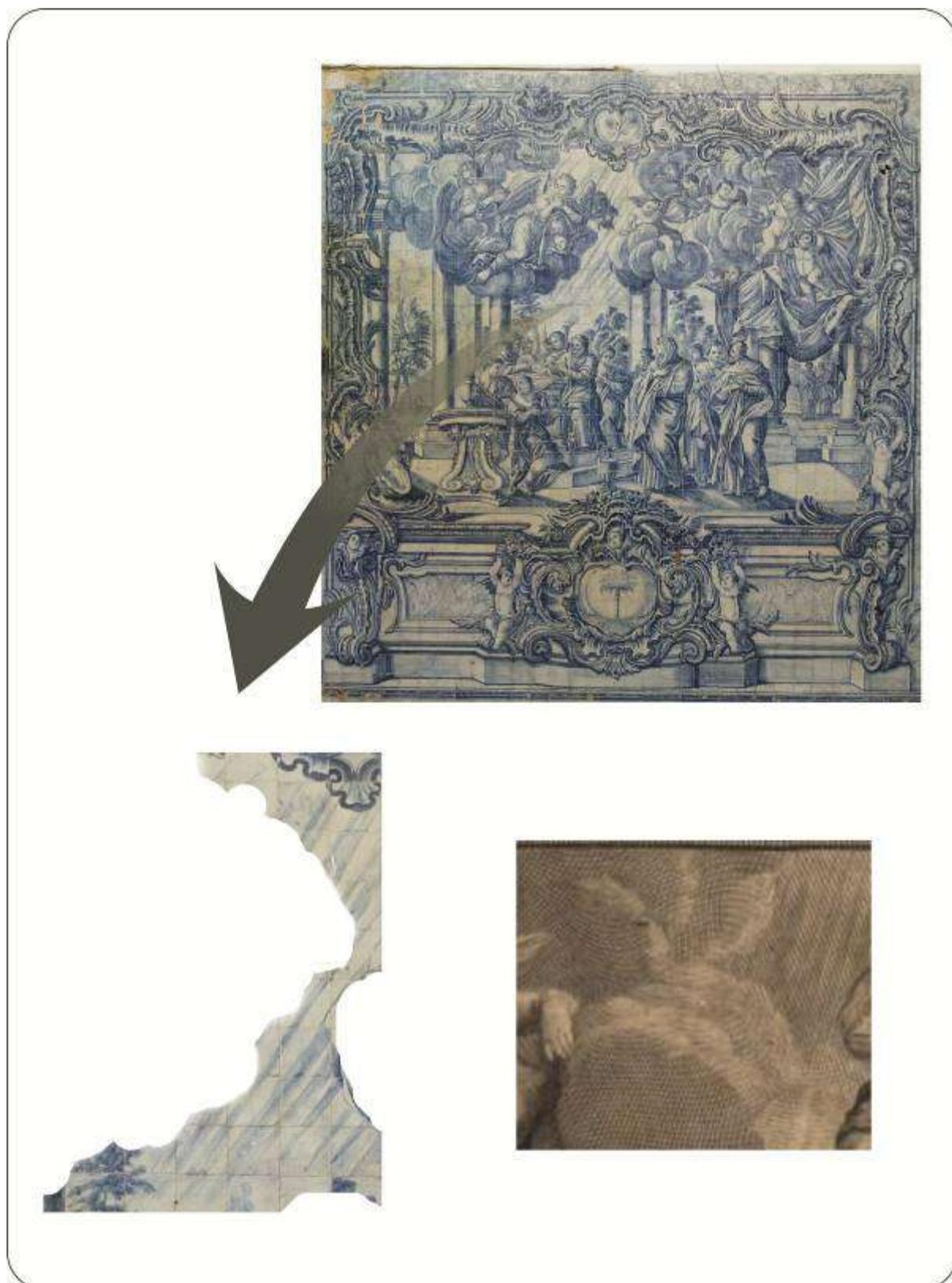


Figura 80 -
Circuncisão
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

5.4 Ciclo Ágape⁶⁷

5.4.1 Jantar na casa do fariseu Simão (FIGURA 81)

E rogou-lhe um dos fariseus que comesse com ele; e, entrando em casa do fariseu, assentou-se à mesa.

E eis que uma mulher da cidade, uma pecadora, sabendo que ele estava à mesa em casa do fariseu, levou um vaso de alabastro com unguento;

E, estando por detrás, aos seus pés, chorando, começou a regar-lhe os pés com lágrimas, e enxugava-lhos com os cabelos da sua cabeça; e beijava-lhe os pés, e ungia-lhos com o unguento.

Quando isto viu o fariseu que o tinha convidado, falava consigo, dizendo: Se este fora profeta, bem saberia quem e qual é a mulher que lhe tocou, pois é uma pecadora.

E respondendo, Jesus disse-lhe: Simão, uma coisa tenho a dizer-te. E ele disse: Dize-a, Mestre.

Um certo credor tinha dois devedores: um devia-lhe quinhentos dinheiros, e outro cinquenta.

E, não tendo eles com que pagar, perdoou-lhes a ambos. Dize, pois, qual deles o amará mais?

E Simão, respondendo, disse: Tenho para mim que é aquele a quem mais perdoou. E ele lhe disse: Julgaste bem.

E, voltando-se para a mulher, disse a Simão: Vês tu esta mulher? Entrei em tua casa, e não me deste água para os pés; mas esta regou-me os pés com lágrimas, e mos enxugou com os seus cabelos.

Não me deste ósculo, mas esta, desde que entrou, não tem cessado de me beijar os pés.

Não me ungiste a cabeça com óleo, mas esta ungiu-me os pés com unguento.

Por isso te digo que os seus muitos pecados lhe são perdoados, porque muito amou; mas aquele a quem pouco é perdoado pouco ama.

E disse-lhe a ela: Os teus pecados te são perdoados.

E os que estavam à mesa começaram a dizer entre si: Quem é este, que até perdoa pecados?

E disse à mulher: A tua fé te salvou; vai-te em paz (Lucas 7, 36-50)

O texto de Lucas (Lc 7, 36-50) narra que Jesus foi convidado a comer na casa de um fariseu. Uma prostituta ali se apresentou com um frasco de alabastro com perfume, colocou-se a seus pés, pondo-se a chorar; com suas lágrimas molhava-lhe os pés e os secava com o próprio cabelo; beijava-lhe os pés e os ungia com perfume. O fariseu, espantado e duvidando que Jesus se tratava de um verdadeiro profeta, pensava: “Se este fora profeta, bem saberia quem e qual é a mulher que lhe tocou, pois é uma pecadora.” Jesus, nesta cena, adivinha os pensamentos do fariseu e manifesta sua reprovação por não ter cumprido com as normas

⁶⁷ Termo de uso mais comum em textos mais antigos, o ágape descreve um sentimento sobre uma determinada refeição. Nesta dissertação, relaciona-se a eventos relatados nos evangelhos sobre Jesus e que reúnem pessoas em situações festivas e em torno de refeições, sintetizando o ciclo eucarístico dos painéis azulejares. Do dicionário Aurélio, destaca-se ágape (*s. f. ou m.*): 1. Refeição que durante os primeiros séculos do Cristianismo os fiéis tomavam diariamente em comum. 2. *fig.* Banquete amistoso. 3. Vínculo que liga duas almas que se compreendem.

elementares judaicas usadas para receber um hóspede e amigo: oferecer água para lavar os pés, dar o beijo de boas vindas e ungir-lhe a cabeça com azeite. À mulher, Jesus diz que seus pecados estavam perdoados e que podia ir em paz.

Essa passagem fez com que Maria Madalena fosse confundida com tal prostituta. Porém, no trecho evangélico (Lc 7, 36-50), ou em qualquer outro, não é mencionado que a prostituta que aparece na casa do fariseu Simão, fascinada pela figura e pela doutrina do Profeta, que a todos perdoava, fosse ou se chamasse Maria Madalena.

O painel foi executado, provavelmente, a partir do trecho bíblico que relata o evento da ceia na casa do fariseu Simão. A referida fonte não explicita a presença das irmãs Marta e Maria, nem como já foi mencionado, de Maria Madalena. Na consulta do aporte de Simões (1965) encontramos a identificação equivocada, se nos referenciamos na fonte bíblica.



Figura 81 -
Jantar na Casa do Fariseu Simão
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA
Foto: Esequias Freitas

5.4.2 Lava Pés (FIGURA 82)

Ora, antes da festa da páscoa, sabendo Jesus que já era chegada a sua hora de passar deste mundo para o Pai, como havia amado os seus, que estavam no mundo, amou-os até o fim.

E, acabada a ceia, tendo o diabo posto no coração de Judas Iscariotes, filho de Simão, que o traísse,

Jesus, sabendo que o Pai tinha depositado nas suas mãos todas as coisas, e que havia saído de Deus e ia para Deus,

Levantou-se da ceia, tirou as vestes, e, tomando uma toalha, cingiu-se.

Depois deitou água numa bacia, e começou a lavar os pés aos discípulos, e a enxugar-lhos com a toalha com que estava cingido.

Aproximou-se, pois, de Simão Pedro, que lhe disse: Senhor, tu lavas-me os pés a mim?

Respondeu Jesus, e disse-lhe: O que eu faço não o sabes tu agora, mas tu o saberás depois.

Disse-lhe Pedro: Nunca me lavarás os pés. Respondeu-lhe Jesus: Se eu te não lavar, não tens parte comigo.

Disse-lhe Simão Pedro: Senhor, não só os meus pés, mas também as mãos e a cabeça.

Disse-lhe Jesus: Aquele que está lavado não necessita de lavar senão os pés, pois no mais todo está limpo. Ora vós estais limpos, mas não todos.

Porque bem sabia ele quem o havia de trair; por isso disse: Nem todos estais limpos.

Depois que lhes lavou os pés, e tomou as suas vestes, e se assentou outra vez à mesa, disse-lhes: Entendeis o que vos tenho feito?

Vós me chamais Mestre e Senhor, e dizeis bem, porque eu o sou.

Ora, se eu, Senhor e Mestre, vos lavei os pés, vós deveis também lavar os pés uns aos outros.

Porque eu vos dei o exemplo, para que, como eu vos fiz, façais vós também.

Na verdade, na verdade vos digo que não é o servo maior do que o seu senhor, nem o enviado maior do que aquele que o enviou.

Se sabeis estas coisas, bem-aventurados sois se as fizerdes.

Não falo de todos vós; eu bem sei os que tenho escolhido; mas para que se cumpra a Escritura: O que come o pão comigo, levantou contra mim o seu calcanhar.

Desde agora vo-lo digo, antes que aconteça, para que, quando acontecer, acrediteis que eu sou.

Na verdade, na verdade vos digo: Se alguém receber o que eu enviar, me recebe a mim, e quem me recebe a mim, recebe aquele que me enviou. (João 13, 1-20)

A tradição do lava pés antecede a Santa Ceia e é a manifestação máxima de humildade, pregada por Jesus. No Oriente, lavar os pés dos convidados antes das refeições era um costume comum, ato realizado pelos escravos.

A passagem do painel representa o momento em que Jesus começa a lavar os pés de Pedro (FIGURA 83); este protesta (FIGURA 84) e todos os apóstolos fitam a cena com surpresa (FIGURA 85).

São poucos os objetos presentes: uma mesa, quatro bancos, a bacia para lavar os pés, um guarda louças, ao fundo e à esquerda e um lustre; as linhas de perspectiva do chão se contrapõem ao posicionamento dos personagens (**FIGURA 86**). O cenário ao fundo é teatral..

A cena do lava pés reforça a mensagem de humildade e redenção, ao ser posicionada no altar, ao lado daquela do jantar na casa do fariseu Simão, e prepara para o sacrifício a ser oferecido na ceia compartilhada entre os cristãos: a Eucaristia.

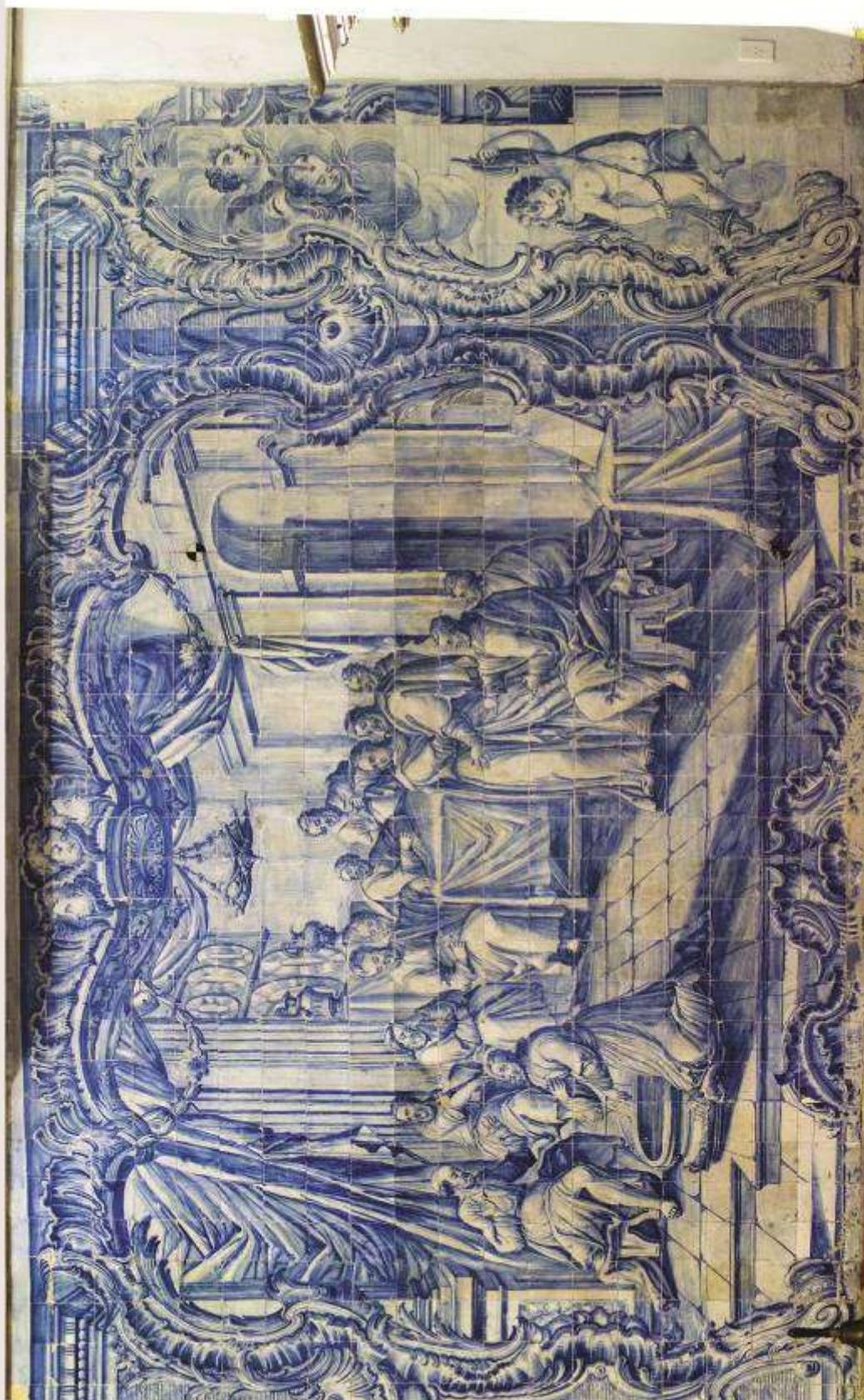


Figura 82 -
Lava-pés

Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA

Foto: Esequias Freitas

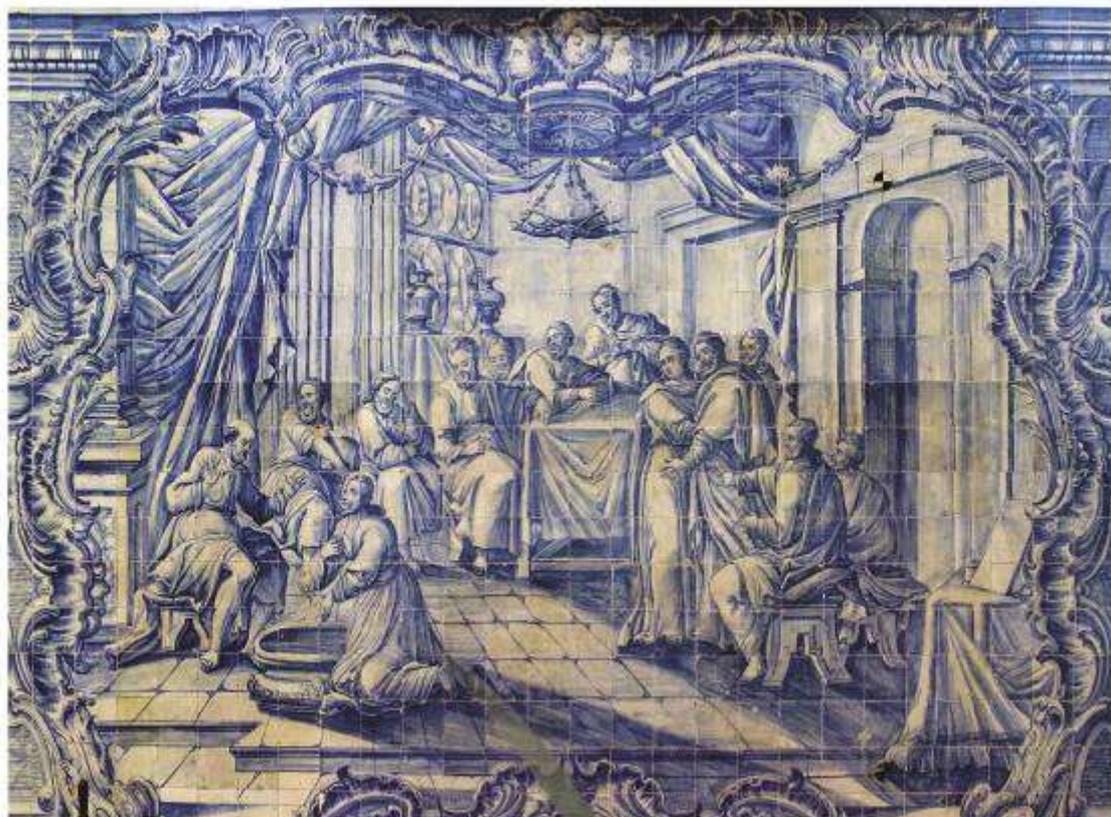


Figura 83 -
Lava pés
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

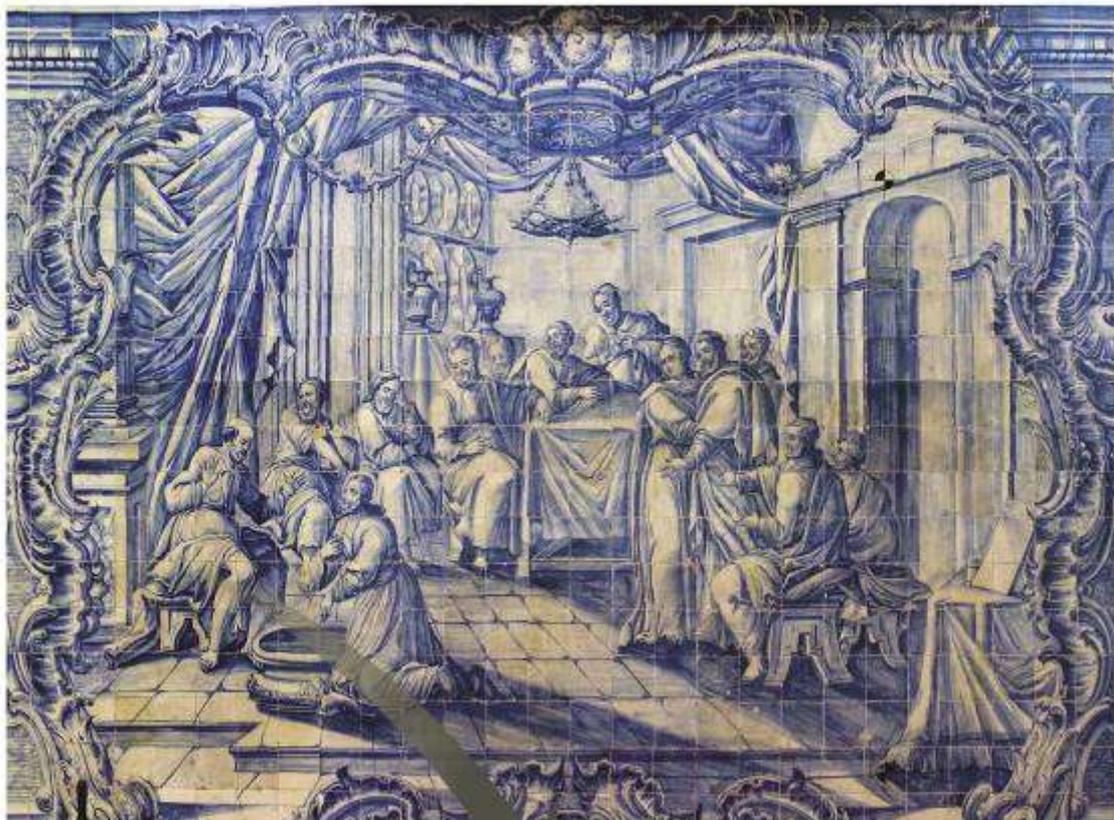


Figura 84 -
Lava pés
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

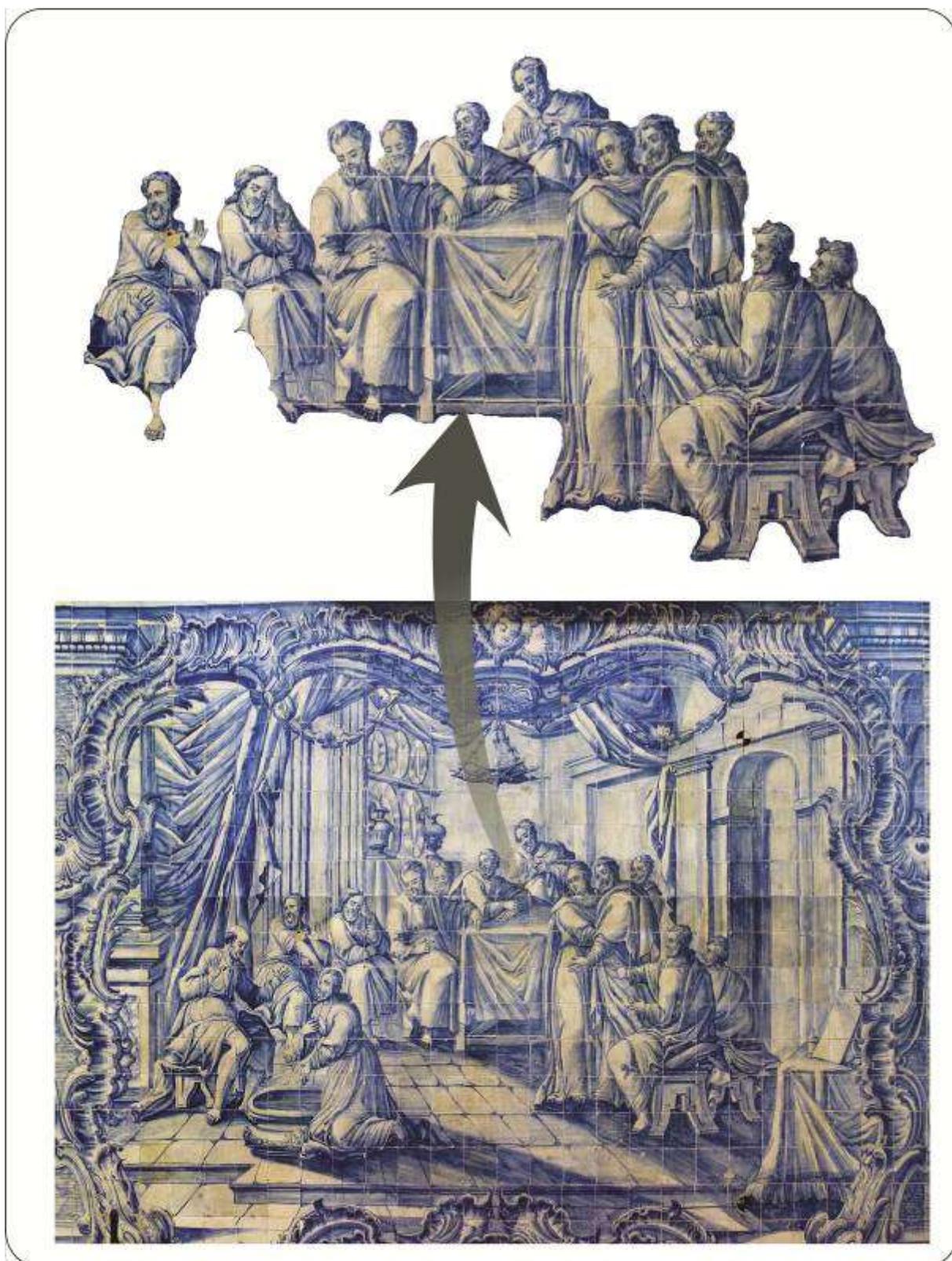


Figura 85 -
Lava pés
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

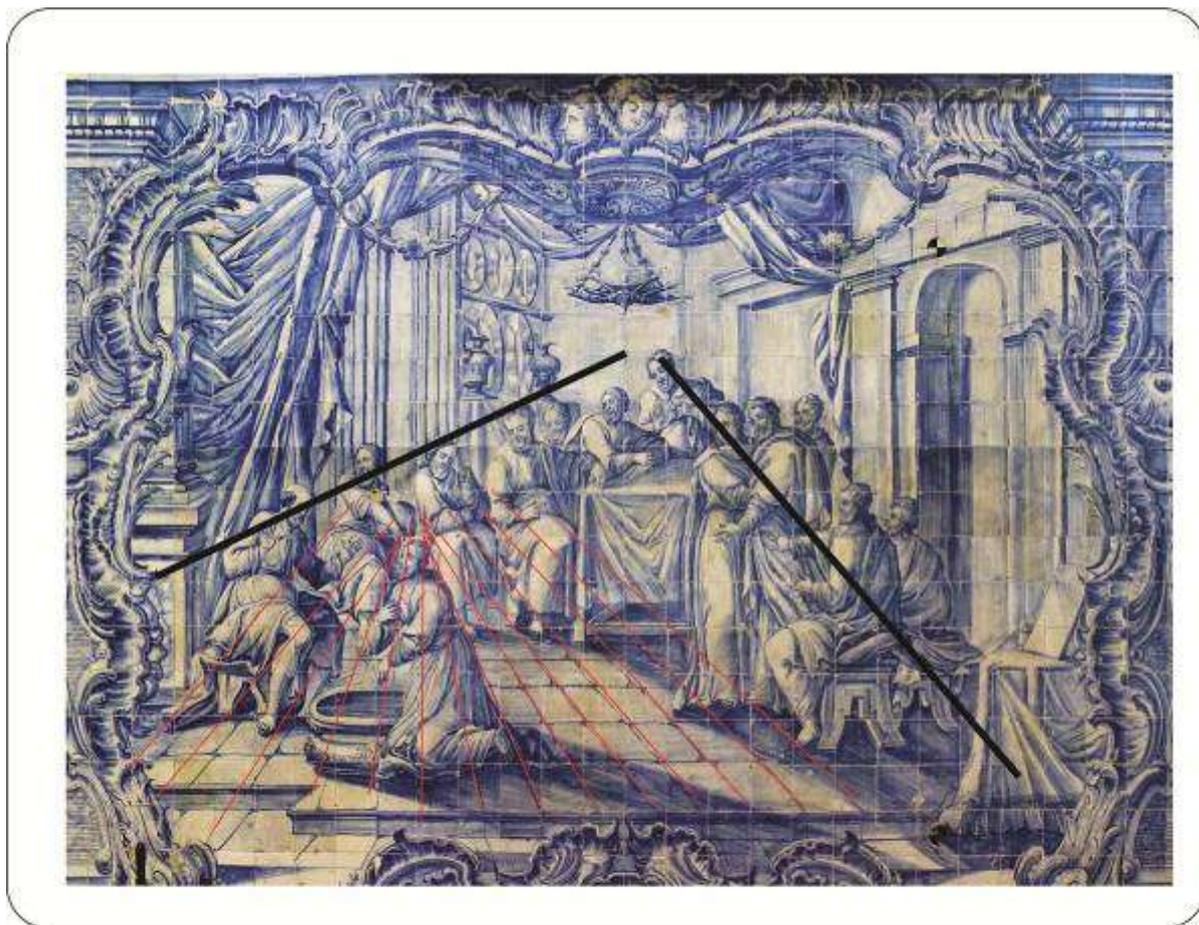


Figura 86 -
Lava pés
Detalhe / Composição
Foto: Esequias Freitas

5.4.3 Última Ceia (FIGURA 87)

Na passagem da Última Ceia, o painel azulejar apresenta os apóstolos em volta da mesa. Judas é o primeiro da direita para esquerda, esconde a sacola com as moedas nas costas (FIGURA 88). O pintor seguiu, a partir daí, a sequência da Santa Ceia de Leonardo da Vinci, mostrando Bartolomeu, Tiago (menor), André e Pedro, destacando ao centro João e Jesus do outro lado, Tomé, Tiago (maior), Felipe, Mateus, Judas Tadeu e Simão. A atitude dramática de surpresa dos apóstolos, que estão ao lado esquerdo do observador, é expressa na gestualidade das mãos ao peito (FIGURA 89). Pedro coloca a mão direita sobre o peito e a esquerda está no ar, seus olhos voltam-se para cima, como se estivesse invocando ao Alto, fazendo uma promessa (FIGURA 90). Ao lado direito de Jesus, João, com traços delicados, sem barba, quase uma figura feminina, olha para o mestre e tem as mãos cruzadas sobre o peito, símbolo da humildade e submissão, (FIGURA 91).

Tomé encara Jesus com vigor, enquanto os outros conversam entre si, provavelmente sobre a sentença proferida pelo Mestre (FIGURA 92).

Cristo eleva o olhar para o céu, abençoa, com a mão direita, o pão, que está à sua esquerda, e à sua frente, a taça com o vinho (FIGURA 93).

A cena da última ceia tem um cenário anacrônico, em estilo clássico, mostra-se ao fundo um panejamento drapeado, semelhante a uma cortina, que está amparado por colunas dóricas, com o capitel finalizado por um vaso de folhagem (FIGURA 94). Completando a cena, um serviçal oferece um osso ao cachorro. Observa-se que na arte pós Concílio de Trento muitas vezes Judas é acompanhado do cachorro, acariciando sua cabeça ou, como no caso do painel, recebendo um osso. Reau (1957) atribui duplo sentido ao cachorro como símbolo de fidelidade contrapondo a traição de Judas ou como a encarnação do diabo, uma referência a Mt. 7, 6 “Não dê o que é sagrado aos cães” (FIGURAS 95 e 96). O guarda louças, postado atrás do serviçal, é um móvel renascentista, de linhas retas, e deixa à mostra seus guardados (FIGURA 97).



Figura 87 -
Última Ceia
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA
Foto: Esequias Fretas



Figura 88 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

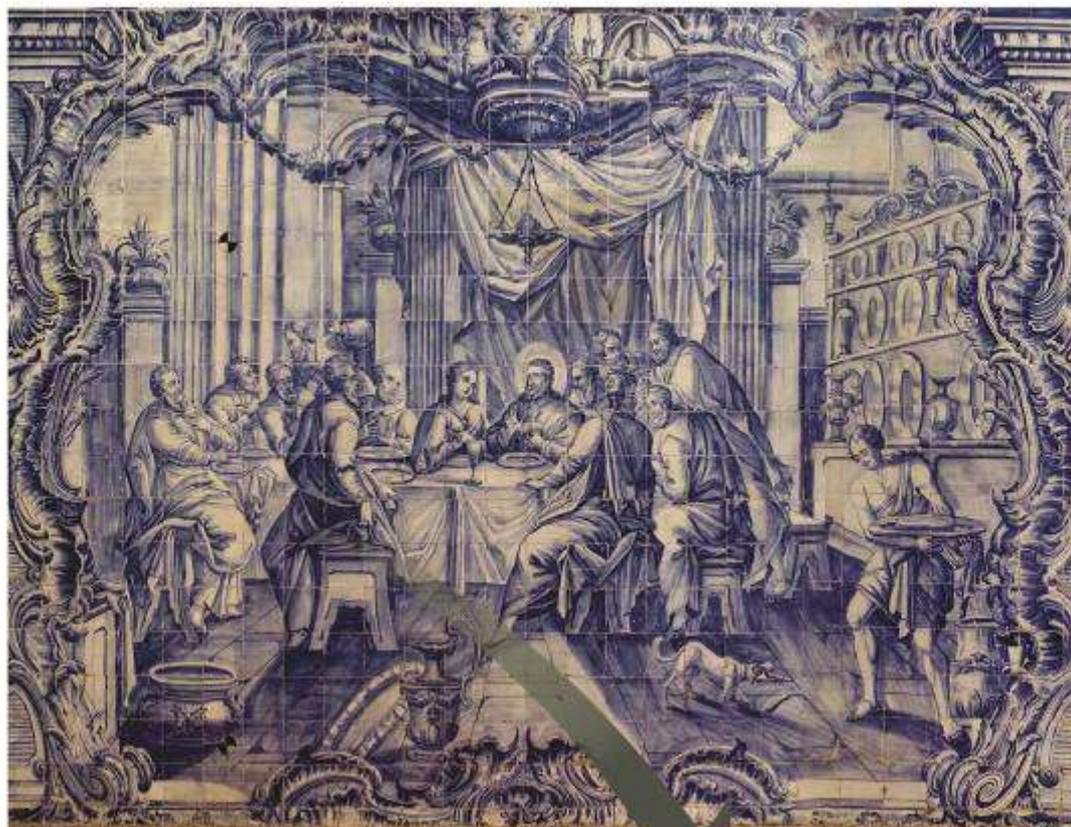


Figura 89 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 90 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

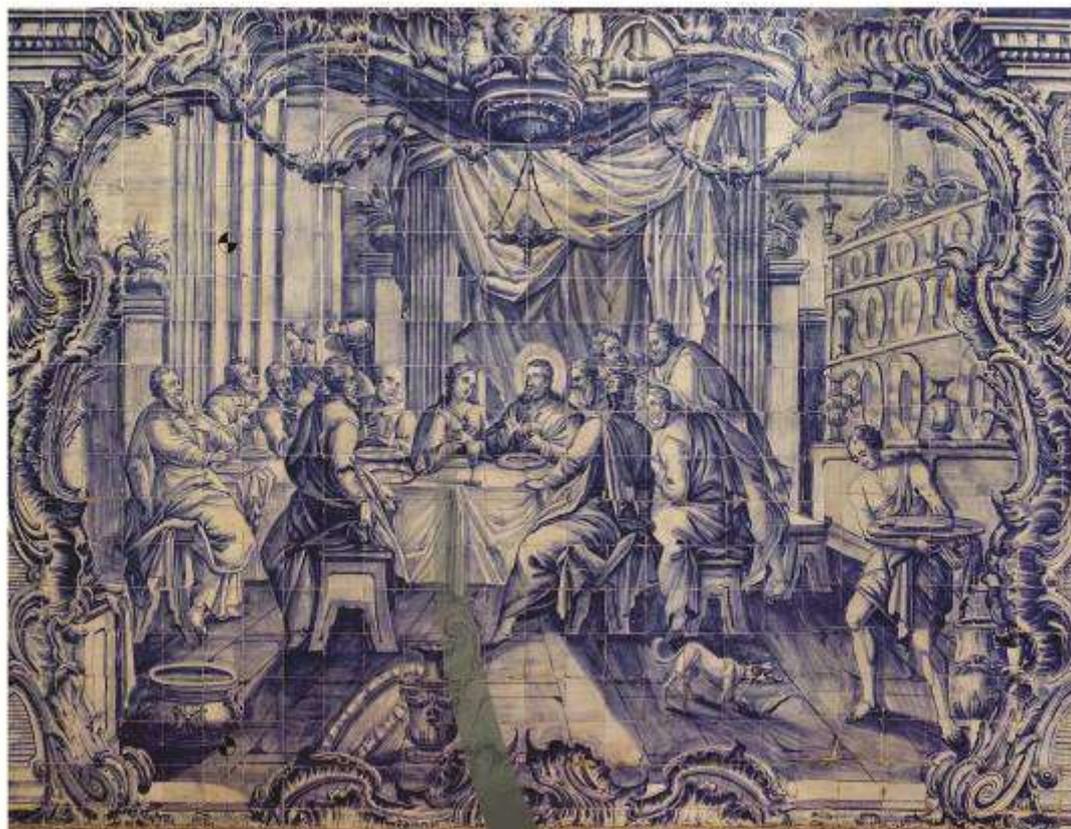


Figura 91 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

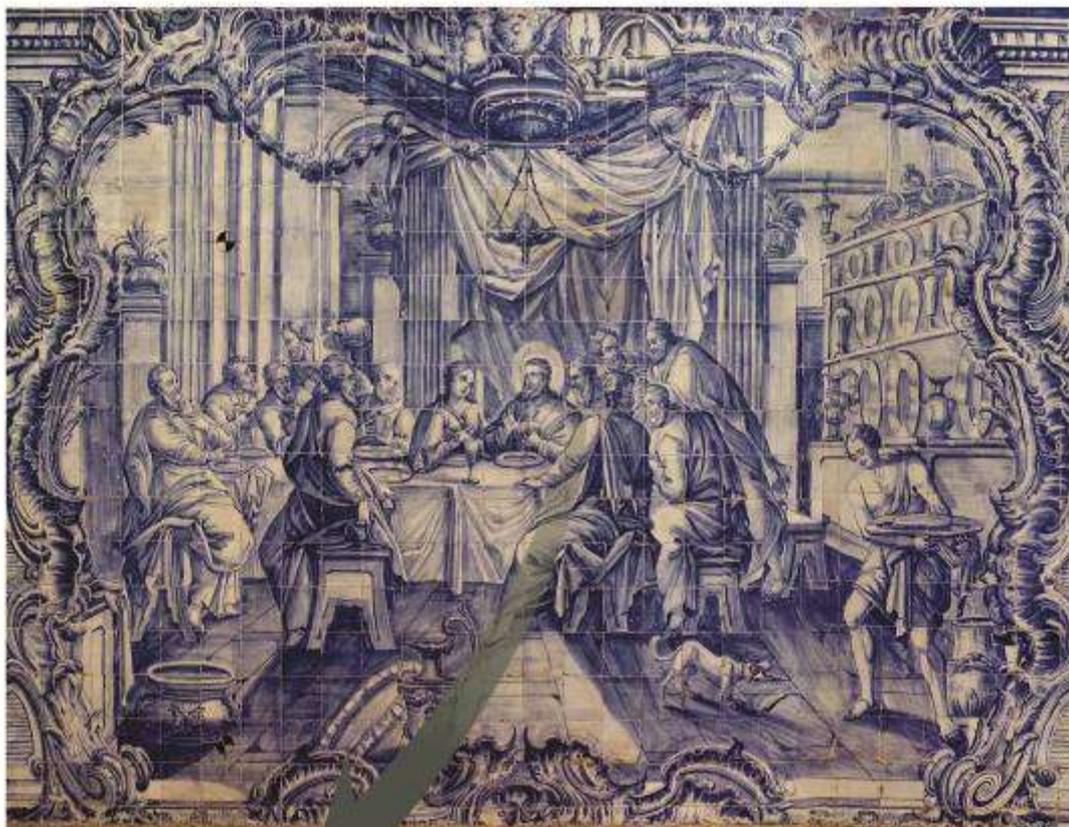


Figura 92 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 93 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 94 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 95 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

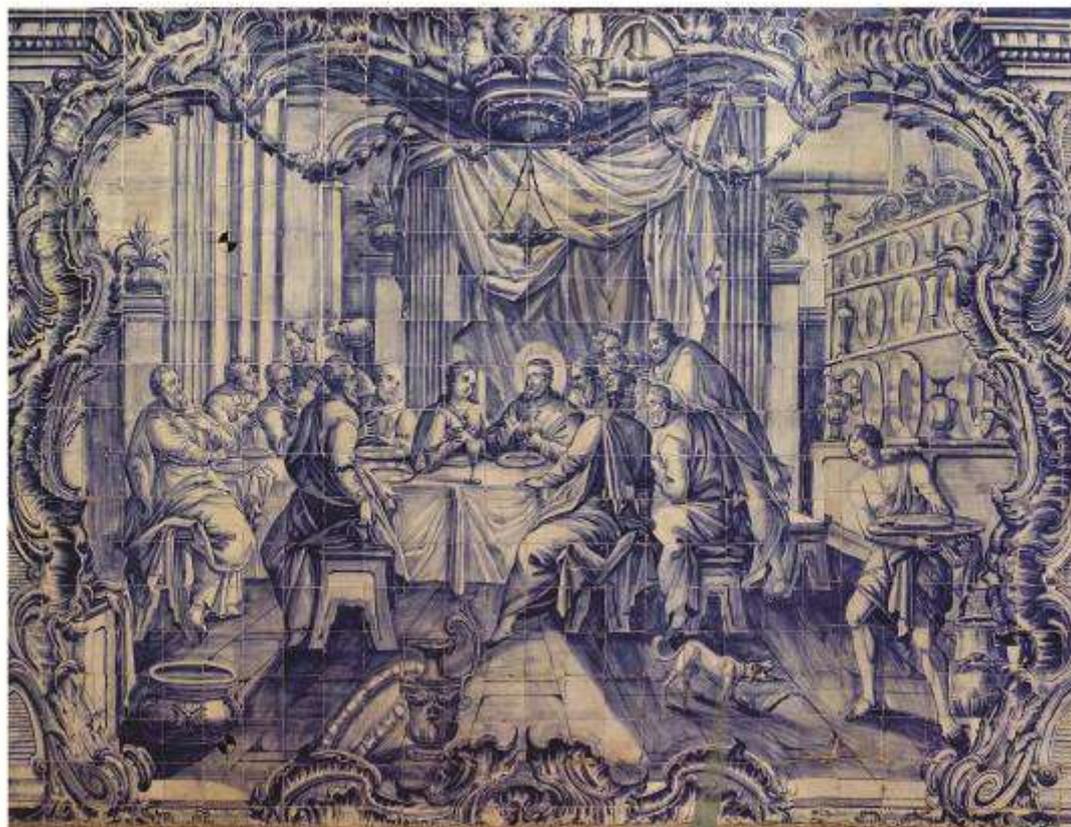


Figura 96 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 97 -
Última Ceia
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

5.4.4 Bodas de Caná (FIGURA 98)

E, ao terceiro dia, fizeram-se umas bodas em Caná da Galiléia; e estava ali a mãe de Jesus.
 E foi também convidado Jesus e os seus discípulos para as bodas.
 E, faltando vinho, a mãe de Jesus lhe disse: Não têm vinho.
 Disse-lhe Jesus: Mulher, que tenho eu contigo? Ainda não é chegada a minha hora.
 Sua mãe disse aos serventes: Fazei tudo quanto ele vos disser.
 E estavam ali postas seis talhas de pedra, para as purificações dos judeus, e em cada uma cabiam dois ou três almudes.
 Disse-lhes Jesus: Enchei de água essas talhas. E encheram-nas até em cima.
 E disse-lhes: Tirai agora, e levai ao mestre-sala. E levaram.
 E, logo que o mestre-sala provou a água feita vinho (não sabendo de onde viera, se bem que o sabiam os serventes que tinham tirado a água), chamou o mestre-sala ao esposo.
 E disse-lhe: Todo o homem põe primeiro o vinho bom e, quando já têm bebido bem, então o inferior; mas tu guardaste até agora o bom vinho.
 Jesus principiou assim os seus sinais em Caná da Galiléia, e manifestou a sua glória; e os seus discípulos creram nele.
 Depois disto desceu a Cafarnaum, ele, e sua mãe, e seus irmãos, e seus discípulos; e ficaram ali não muitos dias. (João 2, 1-12)

Essa passagem conta o milagre realizado por Jesus, a pedido de sua mãe. Foi considerado um símbolo eucarístico, pela transmutação da água em vinho, assim como o milagre da Multiplicação dos Pães, precedendo o vinho, que simboliza o sangue de Cristo na Eucaristia cristã. É possível relacionar também essa passagem à instituição do casamento, cujos noivos de Caná eram judeus e sua união ocorreu de com a Lei de Moisés (REAU, 1957: 363). Essa imagem passa a ter duplo sentido ao estar presente no altar: enfatiza a importância da Eucaristia e da instituição do Matrimônio realizado no altar cristão.

O painel azulejar, no qual essa passagem é representada, está localizado ao lado da cena da Última Ceia, em cuja cartela é representado o cacho de uvas, antecipando a cena das bodas.

Na imagem das bodas, Maria estende os braços em direção a Jesus, intercedendo para que realize o milagre (FIGURA 99). Por sua vez, Jesus olha para o céu, eleva a mão direita e, com a esquerda, faz o sinal que simboliza a realização de um milagre: os dois dedos erguidos (FIGURA 100). Os serviçais carregam enormes jarros (FIGURA 101) e alguns convidados esperam o vinho com as taças vazias nas mãos. Os noivos estão centralizados na cena, trazem as coroas de flores em suas cabeças que demonstram que o casamento fora realizado (FIGURA 102).

A composição apresenta problemas, apesar do ensaio de perspectiva, claramente representada nas linhas inclinadas da mesa da refeição e nas paredes; as linhas que formam o chão direcionam-se para a esquerda, planificando a cena (**FIGURA 103**).

É possível relacionar este painel com a estrutura da composição da obra “Bodas de Caná”, do artista Barroco Bartolomé Esteban Murillo: a posição de Jesus e a do casal são similares à do painel. Cristo sentado à esquerda e o casal atrás da mesa, ao fundo (**FIGURA 104**). Observamos que há um trabalho no panejamento da toalha pelas referências dos efeitos que a pintura traz; porém, no painel é criado um movimento artificial, que não corresponde ao caimento do tecido, sugerindo que a lateral da mesa seja dividida, ou que o tecido da toalha esteja repuxado. Na pintura, há um efeito de luminosidade na mesa, que deve ter chamado a atenção do pintor azulejar, entretanto, a solução dada no desenho não parece ser a mais adequada no processo de representação do panejamento, além de atrair o olhar do observador para essa área na composição, que está centralizada e separa os personagens, pela divisão da toalha.

Percebe-se, mais uma vez, a utilização de modelos neste caso, entre a pintura de Murillo e o painel azulejar. Confirma-se a importância do acervo visual de uma época, atuando na memória visual, que se incorpora na memória social. Em todos os painéis azulejares constatamos a mistura de estilos artísticos de diferentes períodos, isso se deve à influência imagética na produção da época. Provavelmente foi a necessidade de ocupar os espaços do suporte, em razão das grandes dimensões dos painéis, o pintor, ou pintores, tenha criado estas novas narrativas visuais.



Figura 98 -
Bodas de Canaã
Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira/BA
Foto: Esequias Freitas



Figura 99 -
Bodas de Caná
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 100 -
Bodas de Caná
Detalhe
Foto: Esequias Freitas



Figura 101 -
Bodas de Caná
Detalhe
Foto: Esequias Freitas

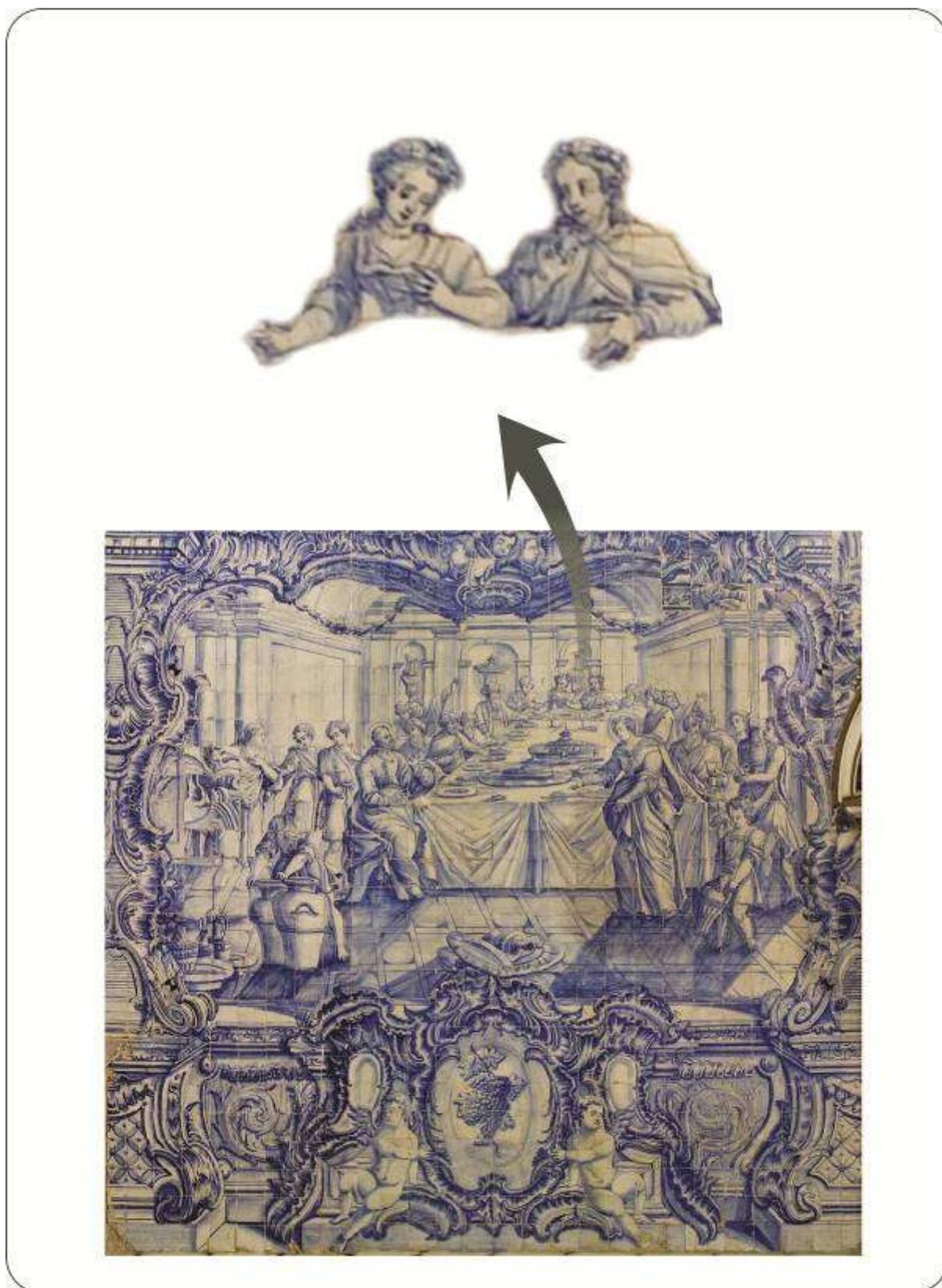


Figura 102 -
Bodas de Caná
Detalle
Foto: Esequias Freitas

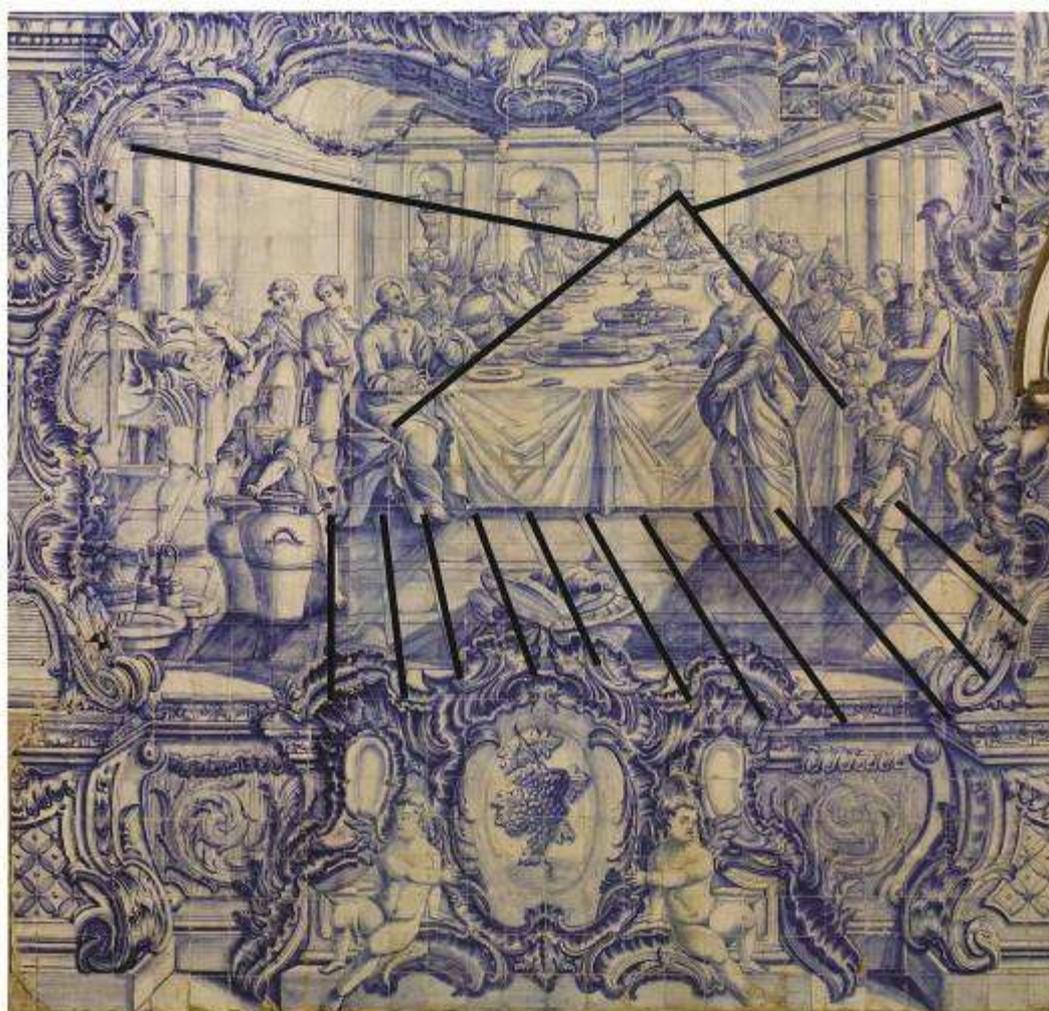


Figura 103 -
Bodas de Caná
Composição
Foto: Esequias Freitas



Murillo
Bodas de Caná, 1675.



Figura 104 -

Bodas de Caná / Pintura / Painez azulejar

Fonte 1: <http://www.artehistoria.jcyl.es/civilizaciones/obras/10701.htm>

Foto: Esequias Freitas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para este estudo chegar aos azulejos da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário em Cachoeira, criamos um percurso, iniciando pelos azulejos seriados e pelo desenvolvimento das técnicas de execução, das mais simples, introduzidas na Península Ibérica pelos árabes, às mais sofisticadas, produzidas pelos artífices andaluzes e italianos. Também buscamos quem se envolvia na produção desses artefatos dentro das corporações de ofício, a maneira como eram transmitidos os saberes envolvidos nessa manufatura, em seus ensinamentos e aprendizados específicos. Além disso, detectamos as apropriações e manipulações de imagens que estabeleceram uma rede de poder e o desencadeamento de ideologias políticas e religiosas.

Primeiramente, um dos propósitos da investigação era desvendar as perguntas feitas ao nos depararmos com este conjunto azulejar: quem os produziu, quando, onde e por que, através do acesso à documentação pertinente. Entretanto, nos deparamos com a inexistência de tal documentação e partimos para a investigação a partir do que possuíamos como registro, ou seja, o conjunto das imagens.

Descobrimos que foram muitos os envolvidos na elaboração e produção dos azulejos. Os oleiros coletavam o barro e o transformavam em placas de cerâmica, que era finalizada com a introdução da imagem, pelo pintor azulejar. O ladrilhador era o responsável pelo assentamento das peças no local da encomenda.

Os ensinamentos e aprendizados das corporações de ofício serviram de base para compreendermos o modo de manufatura azulejar da época, entretanto, entendemos que no século XVIII já se esboçava uma produção pré industrial e coexistiam os papéis de mestre e um aprendiz com as academias e as escolas, que instruíam vários alunos no desenho e na pintura. Acreditamos que os azulejos da Igreja Matriz de Cachoeira foram executados por um grupo de pessoas derivado desse novo tipo de instituição. Na análise do desenho das imagens, verificamos a existência de problemas relacionados à perspectiva e nas proporções do corpo humano. Provavelmente isso esteja relacionado à circunstância da modificação do processo de ensino, que não mais priorizava o ensino empírico, de observação e individualizado, característico da relação mestre e seu aprendiz, resultando em uma mão de obra com menos

qualificação técnica e dando lugar ao início de uma produção em massa de obras mais grotescas.

Os produtores de imagens se utilizavam do mesmo mecanismo do narrador de história, que recorre à memória individual, dentro de um contexto social; as informações recolhidas eram traduzidas no desenho, compondo novas versões sobre antigas versões. A imagem, que daí emerge, evoca um arranjo, uma reconstrução que estabelece relações entre o que é visto e o que é lembrado sobre o tema, o que chamamos de “gatilhos de memória”. Portanto, uma vez dentro do edifício da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, o espectador é envolvido pelas imagens sacras dos painéis, desencadeando-se um processo que supera a sensibilidade do estético, pois essa visualidade atua na evocação de todo um conhecimento social sobre esse universo figurativo e seus conteúdos.

As imagens dos painéis, tais como “testemunhas mudas” de seu tempo, nos permitem reflexões sobre a maneira como foram concebidas e distribuídas no edifício. Inseridas em um contexto Barroco, sua dimensão grandiosa impõe o diálogo com o sujeito observador, enquanto indivíduo e membro de um coletivo. O contexto imagético dos azulejos cria um enredo, cuja narrativa se organiza de forma progressiva de acordo com sua localização no espaço arquitetônico do templo. Pode-se estabelecer uma sequência lógica de conteúdo, a partir das temáticas ali expressas e do poder das idéias que carregam, iniciando com os santos marianos, os quais trazem a mensagem e o legado do “dever” da vida dedicada a Deus. Em seguida, a Anunciação e Natividade que se vinculam à submissão e à humildade, atitudes desejáveis aos bons cristãos. À medida da proximidade do altar, as próximas cenas exibidas são a Adoração dos Reis Magos e a Circuncisão, mostrando a importância da reverência e do sacrifício que demarcam o pertencimento ao Reino de Deus.

Os temas escolhidos para compor as paredes laterais do altar mor representam a passagem necessária para a conquista final do espectador: participar da celebração com Deus. A Eucaristia, o convite ao Reino dos Céus, estabelece o caminho da salvação dentro da própria igreja, através das imagens. Assim, a narrativa visual atua sobre o sujeito, levando-o a percorrer o enredo que privilegia quem segue atitudes exemplares, como a humildade e o sacrifício que propiciam a superação das próprias fraquezas e o trazem o merecimento para participar da celebração que outorga a salvação.

Os azulejos figurados narrativos, de modo geral, eram uma maneira de popularizar as imagens e, juntamente com elas, as idéias. Podemos comparar esse efeito de disseminação coletiva de modos de ver o mundo com a mídia contemporânea, pois, enquanto uma pintura era acessível a uma elite, uma gravura, mesmo mais economicamente em conta, circulava nas mãos de poucos, um conjunto azulejar figurativo, dentro de um espaço coletivo de uma igreja, alcançava um número muito maior de pessoas.

Mesmo que os painéis tenham sido classificados em estilo Rococó, pela presença das molduras que circundam as imagens, a cena neles contidas é Barroca, portanto nos enseja o título desta investigação: “Celebração Barroca”. As imagens analisadas estão cheias de dramaticidade, de uma teatralidade evocada pela Igreja com o objetivo de catequizar. Detectamos que o conjunto imagético participou de um diálogo com seus modelos em gravura, e continua a dialogar com o espectador de diferentes épocas, pois se constitui como desenho registro, desenho memória fixados nas paredes da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário em Cachoeira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaio sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AZEVEDO, Moreira Carlos (dir.) *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 4 Vols. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARATA, Mário. *Azulejos no Brasil Séculos XVII, XVIII e XIX*. Tese apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil para o concurso de professor catedrático de História da Arte. Rio de Janeiro, 1955.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Pais e Terra, 1991.
_____. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERGSON, Henri. *Da sobrevivência das imagens*. A memória e o espírito. In: ____ *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular - história e imagem*. Bauru, SP: EDUSCS, 2004. .

CANCLINI, Nestor Garcia. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. Traduzido por Maurício Santana Dias. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, [S.l.], n. 23, 1994.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *A metáfora da intertextualidade*. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares; FERRARA, Lucrécia D'Alessio; VERNASCHI, Elvira (orgs.). *O ensino das artes nas universidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: CNPq, 1993.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda. *O Azulejo na Arquitetura Religiosa de Pernambuco séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Metalivros, 2006.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: José Olympio, 1992.

COMENIUS; GOMES, Joaquim Ferreira. *Didáctica magna: tratado da arte universal de ensinar tudo a todos*. 4.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

COUCH, Malcolm. *Greek & Roman Mythology*. New York: Todtri Productions Limited, 1997.,

CORREIA, José Eduardo Horta. A Arquitectura: Maneirismo e "estilo chão". in: *História da Arte em Portugal*, Volume VII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

CORTAZAR, Fernando García y VESGA, José Manuel González. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1993.

DIAS, Geraldo Coelho. *A Irmandade de S. Crispim e S. Crispiniano. Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Marques*, vol. 2, 2006.

DOURADO, Odete. Para sempre, memória. *Revista Rua*, Salvador, v. 2, no. 3, 1989.

GOMES, Folch F. *Antologia dos Santos Padres*. São Paulo: Paulinas, 1979.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Desenhismo*. Santa Maria-RS: Editora da UFSM, 1996.

GONÇALVES, Flávio. A data e a origem dos azulejos do claustro da Sé do Porto. In: ____ *Suplemento Cultura e Arte de O Comercio do Porto*. 8 de fevereiro, 14 de março, 11 de Abril e 11 de Julho de 1972.

HENRIQUES, Paulo. Os azulejos da Real Fábrica de Louça: do Rococó aos Ecletismos. In: ____ *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Museu Nacional do Azulejo – Museu Nacional de Soares dos Reis. Lisboa/Porto, 2003.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1992.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A história da Virgem nos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Pena. In: ____ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia

Gomes (org.) *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/PUC/UERJ/UFRJ, 2004.

FLEXOR, Maria Helena (Org.). *O Conjunto do Carmo de Cachoeira*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2007.

HALBWACHS, Maurice (1877-1945). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*, São Paulo: Ateliê Editorial, 1989.

LANGHANS, F. P. de Almeida. *As corporações dos ofícios mecânicos. Subsídios para sua história*. 2º volume. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946.

MALÊ, Maurice. *L'art religieux de la fin Du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle : Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris : Librairie Armand Colin, 1951.

MARTINS, Leda. O negro na cena imaginária do branco. In: _____. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MECO, José. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa S.A, 1989.

MERLAU-PONTY, Maurice. *O olho e o Espírito*. Vega, 2006.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro. A França e o Rococó. Origens, Características e evolução do estilo. In: *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OTT, Carlos. *História da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira*. Salvador: Centro de estudos Baianos nº 82, Gráfica Universitária, 1978.

PAIVA, Eduardo. *História & Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

REIS, Lysie e TRINCHÃO, Gláucia Maria. *A História contada a partir do Desenho*. Anais do Graphica 98.

REIS, Lysie. *A Liberdade que vem do Ofício. Práticas Sociais e Cultura dos Artífices na Bahia do século XIX*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Tome Premier. Introduction Générale. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

_____. *Iconographie de l'art chrétien*. Tome Second. Iconographie de la Bible II Nouveau Testament. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

_____. *Iconographie de l'art chrétien*. Tome III. Iconographie des Saints II. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

SANTOS, Reynaldo. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul Limitada, 1957.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Fundação Caluste Gulbenkian. Lisboa, 1965.

SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SOUSA, Alberto. *A invenção do Barroco brasileiro: a Igreja franciscana de Cairu*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2005.

TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. *A irmandade de S. Lucas*. Lisboa: Imprensa Beleza, 1931.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

TORRINHA, Francisco. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1952.

TRINCHÃO, Gláucia. *O desenho como objeto de ensino: História de uma Disciplina a partir dos Livros Didáticos Luso-Brasileiros Oitocentistas*. Tese de doutorado. Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2008.

Breve Glossário. Público II – Museus de Portugal, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1964.
Dicionário Multimídia Michaelis

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BARISON, Maria Bernardete. *Geométrica: Desenho Geometria e Arquitetura On Line*. 2005. Disponível em : <http://www.mat.uel.br/geometrica>. Acessado em 25/04/2010.

BLASONI, Pino. *The Hands of Mary: States of Mind in the Annunciate*. 2008. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/2913375/The-Hands-of-Mary-States-of-Mind-in-the-Annunciate> - Acessado em 21/03/2009.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. Coimbra, 1712-1728. Disponível em <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>

CORREIA, Ana Paula. *Fontes iconográficas do azulejo português*. Disponível em: http://mnazulejo.imc-ip.pt/Data/Documents/Cursos/azulejaria_2009/APC.pdf

TAYLOR, Diana. *El Archivo y el Repertorio: Performance y Memoria Social*. Trad. Marcela Fuentes. Traduzido do inglês “The Archive and Repertoire: Performing Cultural memory” in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003, 1-4. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/esp/seminar/peru/call/workgroups/perfsocmemdtaylor.shtml>

Outras fontes eletrônicas

http://www.allposters.com.br/-st/A-Alta-Renascenca-posters_c7301_p2_.htm
http://www.allposters.com.br/-st/A-Alta-Renascenca-posters_c7301_p2_.htm e
<http://www.ceset.unicamp.br/~marcus/ST%20103/material%20perspectiva%20aluno%2001.pdf>
<http://www.eon.com.br/cia11.htm>
<http://www.farneti.it/LinkPiccolpasso.asp>
http://www.flg.es/revista_goya/contenido/ult_numero_resumenes/288/288c.htm
<http://imaginacaoativa.wordpress.com/2009/07/05/azulejos-portugueses-seculo-xvii/>
<http://www.ippar.pt>
http://www.logosphaera.com/courses/news/odisseia/sereias/sereias_pres.htm
<http://www.midiareconcavo.blogspot.com/2008/03/recncavo.html>
<http://www.montfort.org.br>
<http://pnsintra.imc-ip.pt/ptPT/palacio/azulejos/ContentDetail.aspx>
<http://portugaldominicano.blogspot.com/2007/05/n-s-da-saudao-montemor-o-novo.html>
<http://rococo.cooperhewitt.org/design/France>