

Azulejos coloniais: retórica e persuasão nas imagens azulejares da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira.¹

DARLANE SILVA SENHORINHO *

Este trabalho objetiva analisar a azulejaria da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da cidade da Cachoeira em estilo rococó. Apresentar-se-á, também as influências da cultura barroca difundida pela Europa e, principalmente, pelo Império Ibérico. Os painéis a serem analisados serão “A Anunciação” e a “Natividade”, situados na nave da Igreja Matriz. Como suporte para entendimento dessa cultura utilizaremos Giulio Carlo Argan e João Adolfo Hansen.

Segundo a historiadora Myriam Andrade R. de Oliveira o rococó como estilo artístico surgiu na França, aparecendo como reação contra o excesso ornamental do barroco, estendendo-se por toda a Europa. Brota como estilo essencialmente ligado ao desenvolvimento das “artes decorativas e ornamentais”. A autora diverge da opinião de alguns estudiosos, como Philippe Minguet, Anthony Blunt, pois para tais autores o rococó surge como uma ramificação e/ou evolução do barroco. Outros autores defendem o rococó como um estilo autônomo ao barroco, Fiske Kimball, em 1950, com sua tese deu impulso as bases para a autonomia do rococó face ao barroco. Myriam Oliveira acredita que uma resposta para tal questão foi oferecida numa exposição internacional do Conselho da Europa, realizada em Munique em 1958, no qual o Conselho afirmaria ser o rococó um estilo artístico. (OLIVEIRA, 2003: 17-26). A utilização desta alteração bibliográfica faz-se necessária à medida que observamos debates no campo histórico da arte, sobre ser ou não o rococó um estilo autônomo frente ao barroco. Por isso acredito que o rococó seja um estilo artístico tendo suas raízes no barroco, ganhando autonomia frente sua arte, no entanto a sociedade que a produzia detinha uma política e cultura barroca. Portanto, cabe aqui nosso estudo sobre os painéis azulejares em estilo rococó da Igreja Matriz da Cachoeira, produzidos ainda no período barroco.

Para o historiador da arte Giulio Carlo Argan as discussões referentes ao conceito de barroco ainda estão abertas. Ponderando sobre as teses – transversalmente

¹ Trabalho realizado sob orientação das professoras Adjuntas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Dra. Camila Fernanda Guimarães Santiago e a Ms. Sabrina Mara Sant’Anna.

*Graduada em História pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

opostas – de Croce e D’Ors,² ele afirma que a irracionalidade é o caráter dominante da cultura barroca, mas que se trata de “uma irracionalidade desejada, controlada, teorizada”. (ARGAN, 2004: 46)

Em concerto com Argan, o aspecto importante da irracionalidade seiscentista é o fato de tender a manifestar-se ou exteriorizar-se, de forma a limitar o antigo prestígio do pensamento abstrato, excluído os valores que não podem ser traduzidos em fenômenos. Assim, afirma que a arte, nessa cultura, “tem uma função hegemônica”; é “a expressão mais autêntica e completa de uma civilização que ampliou erroneamente o horizonte do real, sem lhe impor outro limite que não o do seu necessário fenomenizar-se através do pensamento e da ação humana”. (ARGAN, 2004: 47)

Segundo Giulio Carlo Argan, o barroco não é uma fase de depressão ou de interrupção; é uma época de irracionalismo entre dois períodos racionalistas que apresentam diferenças profundas: o Renascimento e o Iluminismo (ARGAN, 2004: 47). Conforme explica o autor:

No Renascimento admite-se que o mundo manifeste, na lógica irrepreensível de sua estrutura, a suprema racionalidade do Criador. Conhecendo a natureza, o homem conhece ao mesmo tempo Deus e a si mesmo, já que o homem é feito à imagem de Deus: do conhecimento da verdade eterna encerrada sob as aparências cambiantes e ilusórias dos sentidos depende igualmente o comportamento do homem, a sua moral. Já no iluminismo não se admite mais nenhuma verdade revelada ou *a priori*. O mundo é – e não poderia deixar de ser – o objeto do pensamento humano. (ARGAN, 2004: 48)

Portanto para Argan o desenvolvimento da estrutura que emoldurava os fenômenos na demonstração do divino libera a abundância e a heterogeneidade ilimitada dos fenômenos. Significando que antes tudo estava subordinado; agora, tudo é autônomo, e a coerência que liga tais fatos autônomos não é uma lei divina *a priori*, “mas a estrutura da mente humana que os percebe e coordena”. (ARGAN, 2004: 48).

A Reforma Protestante e Reforma Católica ocasionaram, sem sombra de dúvidas, uma quebra na unidade religiosa cristã. “E, já que há controvérsia, ambas as partes buscam argumentos que possam orientar a escolha e impedir as dissidências. Em suma, persuadir agora é bem mais importante que demonstrar”. (ARGAN, 2004: 49).

² Para Croce “o barroco é, pelo menos na Itália, uma época de falsos valores: do intelectualismo, do moralismo, do artifício, da ênfase a frio”; Para D’Ors “é uma categoria do espírito, o perene impulso vital do dionisíaco ou do irracional”. (ARGAN, 2004: 46).

Ao analisar a persuasão e a técnica de persuadir a fim de compreender a finalidade da produção artística do século XVII defende que “O binômio pintura-poesia se transforma no binômio pintura-eloquência”. Nesse sentido, a arte passa a ser uma técnica de persuasão, que além de levar em conta suas possibilidades e seus meios, também leva em conta as disposições do público a que se dirige. A arte, portanto, passa a suscitar sentimentos e emoções no espectador. (ARGAN, 2004: 34-35). As imagens azulejares apresentadas na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira tem como objetivo persuadir o observador, para os fiéis que as vêem representa como devem se comportar perante a Igreja e a Coroa. A humildade faz parte dos princípios da Igreja, sendo um dos pré-requisitos para a salvação da alma dos fiéis (JACOPO, 2003: 311-318). Além do mais, tal virtude incitava a submissão à Igreja e à Coroa, algo tão importante em ambientes coloniais, pois o “Rei era escolhido por Deus”. Esses painéis ajudavam na divulgação de tais princípios, pois representavam aquilo que a Igreja queria transmitir, sendo as imagens um poderoso sistema de comunicação. (SIMÕES, 1965: 59-60).

Para Argan “a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão”. (ARGAN, 2004: 37). O autor explicita que, “a demonstração de uma verdade é igual para todos, os modos de comportamento são muitos, e é necessário fazê-los convergir para um só fim”. Com tal intuito a tarefa missionária da Igreja (preocupada em combater heresias e evangelizar povos) se estende através da propaganda, não apenas demonstrando, mas persuadindo. Segundo o autor, as imagens de devoção não exaltam a figura histórica, pois têm como objetivo demonstrar que a virtude heróica não é coisa somente dos antigos e dos grandes, mas que qualquer um pode se tornar santo, vivendo no mundo, tendo alma devota e cumprindo os deveres sociais. (ARGAN, 2004: 59).

É importante ressaltar que Argan, mesmo demonstrando que a Igreja e Estado se utilizavam da arte para fins de propaganda e persuasão, não defende a idéia de ser o barroco apenas instrumento político e religioso para manipular costumes e opiniões. “A arte é uma técnica da persuasão, e a persuasão implica uma relação aberta, bilateral”. (ARGAN, 2004: 62). Para o estudioso italiano, o Estado Nacional é a maior invenção política do século XVI – período em que a centralização de poderes define as preponderâncias de uma cidade que se torna sede da autoridade do Estado.

Nas últimas décadas a historiografia vem demonstrando a importância de estudos que versem sobre a acepção simbólica e retórica da arte, sem dissociá-la da cultura na qual está introduzida e da qual decorre. É nessa perspectiva de valorização do objeto artístico, do gesto inventivo e da apropriação do público comitente e expectador que propomos a análise das imagens representada na nave da Igreja Matriz em questão, pois cada imagem em particular apresenta um discurso. Discurso esse que trazia conhecimento aos vassalos através das imagens que demonstravam os valores e preceitos que a população deveria seguir enquanto católicos cristãos.

João Adolfo Hansen escreve sobre essa cultura que sai do centro para as extremidades, no entanto se atém mais a “política de Estado”. Hansen faz uma reconstrução dos regimes considerando que eram regimes retóricos, interpretados pela teologia política da “razão de Estado” católico contra as heresias. A idéia seiscentista nuclear é de que a forma artística é eficaz, forma esta que agrada, persuade e ensina o destinatário. O padrão de hierarquia organizada nas representações geralmente surgem subordinadas a um efeito geral de persuasão do destinatário, constituído como um tipo a ser persuadido de que é autêntico, de forma que autoriza e fundamenta o que as representações mentalizam. (HANSEN, 2005: 180-189).

A “razão de Estado” afirma que a primeira virtude dos súditos é a obediência, sendo a desigualdade intitulada e sacramentada pelo pacto de sujeição. Catolicamente a função do Estado é garantir a organização da coisa pública de modo ideal, no qual o Príncipe está acima da lei, ou seja, não pode receber ordens, mas está subordinado a Igreja devido a força de direção. Por esta razão, enquanto o rei controla o corpo político do reino, a Igreja guia as almas do reino nos assuntos espirituais. (HANSEN, 2005: 187-188).

Em Portugal e na América Portuguesa o conceito de “política” nas artes é definido no século XVII como técnica que garante a segurança do reino/República, sendo sua última obrigação cuidar da concórdia interna do reino para garantir o “bem comum” e a paz.

A representação seiscentista que hoje classificamos como “barroco” resulta de processos de integração subordinante. Como representação guiada pela prudência, que se ilumina do “verbo interior” da alma quando pesquisa o desenho interno na proporção das artes, ela pode levar a equívocos de interpretação, como o de uma liberdade do artista ou de um excesso irracional e sem controle dos efeitos. (HANSEN, 2005: 189)

O debate teórico apresentado sobre persuasão e retórica da arte, ou seja, o poder que as imagens têm de convencer e comover o espectador ao observá-la é necessário nesta discussão das imagens azulejares da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, por serem confeccionadas no período barroco, no qual a propaganda do Estado e a persuasão tornava a arte parte fundamental para dominação da mentalidade dos servos, e a partir desta discussão podemos analisar a Anunciação e a Natividade, painéis dispostos na Igreja citada. As imagens representadas possuem um caráter pedagógico e disciplinatório, transmitindo desta forma valores e preceitos ensinados pela Igreja. Sendo assim, as representações nos painéis serviam como instrumento de catequização.

Uma breve síntese sobre a evolução do azulejo faz-se necessário para melhor entendimento da relevância do trabalho. A azulejaria – arte sobre a qual nos debruçamos – alcançou grande desenvolvimento na Europa e, sobretudo, em Portugal.³

Durante o século XV, ocorreram várias transformações fundamentais para a evolução do azulejo. Na Itália, desenvolveu-se a técnica da majólica ou faiança: as peças passaram a ser revestidas de esmalte branco opaco. No entanto, a produção italiana foi caracterizada pelas técnicas granadinas.⁴ Em Florença, a família Della Robbia desenvolveu a produção de azulejos com terracota revelada e esmaltada. Em 1500, a técnica majólica foi difundida por toda a Europa, com destaque para a produção de Antuérpia. (MECO, 1985).

Em Portugal, os azulejos sevilhanos⁵ foram utilizados de forma a combinar vários padrões e cercaduras, resultando em esquemas complexos, com muitas formas arquitetônicas e com vários efeitos dinâmicos. Esse tipo de composição caracterizou a azulejaria portuguesa da Época Moderna. Em paralelo com o enfraquecimento de Sevilha, quanto à criatividade para as cerâmicas, e a tentativa de centralizar o poder político por parte de Madrid, as obras régias de Carlos V e Felipe II incentivaram

³ Os mais antigos revestimentos cerâmicos portugueses que foram aplicados à arquitetura são os pavimentos medievais. No mesmo período, no reino mulçumano de Granada, também se utilizavam este tipo de decoração, no entanto, ali os azulejos eram mais complexos quanto às suas formas geométricas e ornamentais.

⁴ Dentre as exceções, destacam-se os dois painéis de majólicas que foram realizados na oficina de Orazio Fontano, situados em Urbino, no início do século XVI, aplicados na Quinta das Torres, em Azeitão.

⁵ Sevilha foi o grande centro peninsular até o século XVI; as composições dos “alicatados” granadinos foram transferidas para placas de cerâmicas com moldes, o que permitiu sua exportação, em especial para Portugal.

Talavera a se desenvolver como grande centro cerâmico, em especial com privilégios que foram outorgados por Felipe II em 1576. (SERRÃO, 2003: 115-123). Só a partir da segunda metade do século XVI é que Portugal realmente desenvolveu o fabrico de faiança e de azulejos, sendo que antes importava o produto de Sevilha e depois de Talavera, o que influenciou na estética da azulejaria portuguesa com modelos e fontes do maneirismo hispano-flamengo. (SERRÃO, 2003: 115-123).

Diferentemente do século XVI, período no qual ocorreram diversas transformações na azulejaria, o século seguinte caracterizou-se pela manutenção de formas e processos decorativos e pela contenção de soluções inovadoras. No início do século XVII, manifestou-se a tendência dos azulejos com ornatos policromos cujos conjuntos são chamados de “enxaquetado compósito”,⁶ tipologia mais característica do período. Eram assim denominados por se assemelharem aos forros de tecidos lavrados utilizados em toda a Europa.⁷ (MECO, 1985).

No século XVII mantiveram-se as formas dos processos decorativos do azulejo devido, principalmente, ao conservadorismo da Igreja. Entretanto, na segunda metade dos seiscentos, surgiram novas formas de expressão. Com a recuperação da economia, aconteceu um surto artístico com forte identidade, chegando ao seu auge no reinado de Pedro II. Ao mesmo tempo em que acontecia uma revolução cromática no final da policromia seiscentista, também se desenvolveu a pintura em azul cobalto sobre esmalte branco permitindo outra fase de glamour da azulejaria portuguesa até as vésperas do terremoto. (MECO, 1985).

Os azulejos holandeses encontraram em Portugal um mercado favorável e aberto para novidades⁸. Deixou-se a azulejaria policromada, adotando lentamente o “azul e branco”, que caracterizou praticamente toda azulejaria do século XVIII, cuja origem remonta às olarias holandesas do final do século XVI. Essas oficinas holandesas estavam voltadas para a fabricação de azulejos de figuras avulsas, mas também faziam ciclos narrativos de grande porte, satisfazendo, assim, o mercado lusitano. Tornou-se muito importante o papel desempenhado pela Holanda durante a segunda metade do

⁶ Formas semelhantes ao xadrez.

⁷ Durante o século XVII, utilizaram-se painéis com simbologia religiosa e figuras de santos que eram inseridos em revestimentos de “tapete” com função de registros devocionais.

⁸ Os holandeses produziam azulejos com perfeição técnica para exportarem para Portugal, mas os vendiam relativamente baratos.

século XVII, com suas novas propostas com níveis da cor azul, desenho, e técnicas que ofereciam vantagens de mercado pelos preços de concorrências e melhor qualidade.⁹

O período Joanino da azulejaria portuguesa foi marcado por uma vasta produção, devido ao desafogo financeiro. O enraizamento desta arte relacionou-se com o gosto da clientela; a cenografia do azulejo tornava-se necessária tanto nas representações palacianas quanto litúrgicas, encontrando a teatralidade desejada. A magnitude da produção joanina, de certa forma, trouxe consigo uma redução da qualidade em termos genéricos, mesmo com a continuação da produção de obras de grande valor e significado. (MECO, 1985: 121). Outra consequência do período é um número maior de peças cerâmicas, acarretando prejuízos para a individualização.¹⁰

A produção da azulejaria joanina teve seu auge motivado pelo grande aumento das encomendas, muitas feitas pela colônia americana portuguesa. Nesse período houve uma produção mais estereotipada e repetitiva que refletiu na simplificação pictural de grande parte dos painéis figurativos, trazendo também uma teatralização mais extrovertida das formas. As igrejas joaninas receberam de forma parcial ornamentos de azulejos mudéjares fabricados em Triana. Consolida-se, então, este tipo de decoração em Portugal, que aos pouco se liberta dos esquemas andaluzes. (SIMÕES, 1965: 18).

Ao tratarmos da arte religiosa do período colonial no Brasil, faz-se necessário remetermos ao Concílio de Trento. Na sessão XXV, ocorrida no ano de 1563, foram estabelecidas algumas instruções para os fiéis relacionadas à intercessão dos Santos, invocação, veneração de relíquias e o uso das imagens. Foi definido que as imagens de Cristo, de sua Mãe Maria e outros Santos deveriam ser atribuídas à divina honra e veneração. Não deveriam, entretanto, ser honradas da mesma forma como os gentios confiavam nos Ídolos, mas a honra que se devia a elas referia-se os originais que representam, pois a adoração deve ser feita apenas para...

“... se lembrar, e venerar com freqüência os Artigos da Fé; e que também de todas as sagradas Imagens se recebe grande fruto, não só porque se manifestão ao povo os benefícios, e mercês, que Christo lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos Fiéis os milagres, que Deos obra pelos

⁹ Fabricavam, em especial, azulejos de figuras avulsas, delicados e de pintura miniatural. “A grande procura de azulejos da Holanda pelas camadas sociais dominantes em Portugal foi um fenômeno de moda, de maior relevância social e cultural do que artística.” (Meco. 1985: 43). A concorrência holandesa estimulou a produção portuguesa.

¹⁰ Com o maior número de oficinas produzindo azulejos, tanto em Portugal quanto na Holanda e Espanha, com novas técnicas que produziam em maior quantidade, as marcas que caracterizavam os artistas aos poucos deixaram de ser individuais e passaram a ser marcas das oficinas e dos seus mestres.

Santos, e seus saudáveis exemplos: para que por estes dem graças a Deos, ordenem a sua vida, e costumes á imitação dos Santos, e se excitem a adorar, e amar a Deos, e exercitar a piedade”.¹¹

As imagens não deviam ter forma devassa. Os Bispos deveriam observar para que não fossem desordenadas, transtornadas ou colocadas em confusão, e para que não fossem profanas, pois para casa de Deus só convém a santidade. Cabia aos bispos aprovar a implantação de Imagens em Igrejas.

Em 1707, foram ordenadas A Constituição Primeiras do Arcebispado da Bahia, tendo como base para a veneração das imagens o Concílio de Trento. O documento estabelecia que o uso das imagens de Cristo, sua Mãe, Anjos e Santos, deveria ser aprovado pela Igreja Católica e que não deveriam ser adoradas, mas sim o que representavam. “As ditas Imagens, ou sejão de pintura, ou de esculptura, se faça a mesma veneração, que aos originais, e significados, considerando, que no culto, que a ellas damos, veneráramos, e reverenciamos a Deos nosso Senhor, e aos Santos, que ellas representam.”¹²

A análise dos azulejos da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira baseia-se na metodologia de Erwin Panofsky. Panofsky define a iconografia como o ramo da história que estuda o tema ou a mensagem de uma ou mais obras de arte, contrapondo com a sua forma. O autor distingue três níveis de leitura das imagens. O primeiro nível é o tema primário ou natural, dividido em factual e expressional, que é a apreensão das formas puras; certas configurações de linha, cor e etc. (PANOFSKY, 2002: 50) Todas as formas que são “reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais, podem ser chamadas de mundo dos motivos artísticos”, constituindo uma descrição pré-iconográfica. (PANOFSKY, 2002: 50) O segundo nível é o tema secundário ou convencional, ligando os motivos artísticos às combinações de assuntos e conceitos.¹³ “A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por ‘iconografia’” (PANOFSKY, 2002: 51). O terceiro nível é caracterizado pela leitura do conteúdo intrínseco que, para Panofsky, “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam

¹¹ Concílio de Trento, sessão XXV, Tomo II, 1563, p. 353.

¹² Constituição Primeiras do Arcebispado da Bahia, Título VIII, 1853, p. 10

¹³ Combinação de imagens seria o que os antigos teóricos de arte chamariam de “invenzioni”, que chamamos de histórias e alegorias.

a atitude básica de uma nação, período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificadas por uma personalidade e condensadas numa obra”. (PANOFSKY, 2002: 52). Tais princípios não se manifestam explicitamente e por isso, são esclarecidos através dos “métodos de composição” ou da “significação iconográfica”. Por exemplo, nos séculos XIV e XV, a Natividade tradicional, na qual a Virgem Maria era representada numa cama ou num canapé, aos moldes burgueses, foi sendo aos poucos substituída por uma que mostra a Virgem ajoelhada adorando o Menino. Pensando na composição, essa mudança significa a substituição do esquema triangular para o retangular. No que diz respeito à significação iconográfica, a mudança representa o surgimento de uma nova atitude emocional. Para Panofsky, ao concebermos as formas puras, motivos, imagens, histórias e alegorias como manifestações de princípios – tanto básicos, quanto gerais – estamos interpretando os valores “simbólicos” das imagens. (PANOFSKY, 2002: 52).

O primeiro painel que analisaremos será a Anunciação, no entanto antes de fazermos a análise da imagem faremos uma síntese da sua iconografia, segundo a Bíblia, o autor Emile Mâle, e a *Legenda Áurea*¹⁴.

Segundo o evangelista Lucas, nas escrituras sagradas, estava Maria noiva de um homem da casa de Davi, cujo nome era José. No sexto mês, o Arcanjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia chamada Nazaré, entrando o anjo onde Maria estava disse: “Alegra-te, muito favorecida! O Senhor é contigo.” (Evangelho Segundo São Lucas. Bíblia, 1993: 48). Ouvindo isto, ela ficou perturbada por não saber o que significava tal saudação, mas o anjo acalmou-a para que não temesse, pois tinha achado graça diante do Senhor e daria a luz a um filho cujo nome seria Jesus, e seria chamado filho do Altíssimo Deus, e reinaria para sempre. Maria perguntou ao anjo como se daria tal acontecimento, já que não mantinha relação com homem algum e o anjo lhe respondeu que desceria sobre ela o Espírito Santo e o poder do Altíssimo a

¹⁴ Jacopo nasceu em Varazze, cidade próxima a Gênova, ainda adolescente ingressou na Ordem Dominicana, tornou-se líder da Ordem da província de Lombardia. Jacopo é autor de muitos sermões e da Crônica de Gênova escrita em 1293, conhecida como *Legenda Áurea* de valor moral e pedagógico, com objetivo de fornecer subsídios aos colegas dominicanos para sermões. Para elaboração da *Legenda Áurea* Jacopo recorreu aos *exemplum*, relatos dados como verídicos para serem inseridos em discursos. Os *exemplum* consistiam em instrumentos de persuasão, tiravam a lição de um comportamento negativo e tem conseqüências nefastas para o protagonista, por isso tornou-se elemento fundamental para o texto. Tal material era recolhido em fontes eruditas, textos apócrifos, tradições orais e a experiência pessoal do autor. As vidas de santos da Alta Idade Média juntaram-se a novos relatos recolhidos, tendo a necessidade de sintetizar e harmonizar os conhecimentos da época.

envolveria com sua sombra. Maria então disse: “aqui está a serva do Senhor; que se cumpra em mim conforme a tua palavra.”(Evangelho Segundo São Lucas. Bíblia, 1993: 48).

Já segundo a *Legenda Áurea*, a Anunciação do Senhor é desta forma chamada por que um Anjo anunciou a vinda do Filho de Deus na carne. O texto apresenta três razões para que a encarnação do Filho de Deus fosse precedida pela Anunciação do Anjo à Virgem Maria. A primeira razão seria a “ordem da reparação correspondesse a ordem da prevaricação. Do mesmo modo que o diabo tentou a mulher para levá-la à dúvida, da dúvida ao consentimento, do consentimento a queda,” (JACOPO, 2003: 311), o anjo anunciou a Virgem para que tivesse sua fé estimulada para obter o consentimento e do consentimento a concepção do Filho de Deus. A segunda razão é o ministério do Anjo, pois ele é ministro e escravo de Deus e por isso convinha que o ministro servisse à senhora, sendo justo que a Anunciação fosse feita por um Anjo. A terceira razão seria reparar a queda do homem e a queda dos anjos, da mesma forma que a mulher não está excluída do conhecimento da Encarnação e da Ressurreição. (JACOPO, 2003: 311-318).

Assim como na Bíblia, Jacopo de Varazze comenta que Maria ficou perturbada, não entendendo como seria possível tal graça, já que não tinha tido contato com nenhum homem. Varazze descreve o pensamento de Maria durante a revelação, o que não encontramos na Bíblia, ele comenta que: “Ao ouvir o elogio, a Virgem ponderou sobre ele; afetada sua modéstia, ficou calada; tocada no seu pudor, pensou com prudência o que significava aquela saudação.” (JACOPO, 2003: 313). Ela havia ficado perturbada com as palavras e não com a aparição do Anjo, pois consta que ela já via anjos antes. Após ouvir o Anjo, Maria foi para a casa de sua prima Isabel nas montanhas, que estava grávida de João Batista e que, ao cumprimentá-la, sentiu João estremecer no útero.

O autor Emile Mâle, nos descreve a Anunciação do século XVII, após o Concílio de Trento. Menciona gravuras que apresentam o Arcanjo Gabriel com lírios nas mãos, em ambiente com nuvens, vapores de luz e sombras sucessivas, parecendo o céu e não a terra. A Anunciação dos fins da Idade Média tem caráter de intimidade comovedora; já a Anunciação do século XVII contrasta com sua antecessora. O céu é invadido por um golpe de luz no qual a Virgem reza e o Anjo, com um lírio na mão, está envolvido numa nuvem. Vapores de luz e sombra sucessivas desvanecem em seu

leito, assim como sua casa e os muros que a guardam da realidade da vida. Quase sempre outros anjos aparecem no cortejo celestial mensageiro, sendo muito raro que alguns rostos deixem de aparecer entre as sombras. A imagem se propõe a por a terra em relação ao céu. (MÂLE,____: 176).



Figura 1: Joaquim Carneiro da Silva. Anunciação.

Fonte: SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães Santiago. Camila F. Guimarães Santiago. “*Modelos Europeus na Pintura Colonial*”. In: **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**, 2009, 364 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) Pontifícia Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 237

Foto: Camila Santiago

Figura 2: A Anunciação

Foto: Francisco de Assis Salgado de Santana

Fonte: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira

Na estampa acima, semelhante a imagem azulejar da Igreja Matriz, pode-se perceber que, também em estilo rococó, traz a Virgem de joelhos diante do anjo com as mãos sobre seu peito, de forma a demonstrar respeito. Percebe-se uma leve penumbra de luz que irradia sobre a Virgem Maria. Existe um pequeno móvel coberto, observa-se também que existe um objeto semelhante a um pequeno cesto com um tecido e outro objeto no chão. O Arcanjo Gabriel surge olhando para a Virgem e apontando para cima com uma de suas mãos e com um lírio em outra. Na iconografia cristã a representação do lírio significa a pureza, pode representar tanto Maria como o Arcanjo Gabriel, principalmente em cenas da Anunciação, cena na qual nos debruçamos. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006: 21) Podemos perceber anjos envoltos em nuvens e olhando, dentre eles um olha para aquela que seria a mãe do Filho de Deus, outro para Gabriel e outro olha para cima, como se estivesse olhando para o Pai celestial. A roupagem surge

com muito volume e um tecido que cai, não apresenta muitas pregas, mas o movimento dos personagens produz curvas ao tecido dando a ilusão de volume.

Na imagem disposta na Matriz, podemos perceber a Virgem Maria de joelhos diante do Arcanjo Gabriel e um móvel coberto por um tecido ao seu lado em primeiro plano, também percebemos um objeto semelhante a um cesto com tecidos próximo a Maria, nuvens com anjos que a cercam; logo atrás, observamos um vaso com flores, aparentemente lírios, sobre Maria está um pombo simbolizando o Espírito Santo. O piso do local no qual a Virgem se encontra, na vertical, favorece a ilusão de profundidade, ilusão que também se faz presente na estampa, mas não tão evidente quanto o painel apresentado. Percebemos uma roupagem com panejamento muito belo, com poucas pregas que dão volume às roupas.

As feições dos anjos e da Virgem Maria são representados com serenidade, o rosto da Virgem se apresenta como o de uma menina, diferente de outras imagens que demonstram feição de mulher. A coluna apresentada em primeiro plano nos permite perceber a perspectiva matemática, Maria não possui uma auréola o que difere das demais imagens da nave e da capela-mor da Igreja Matriz. O lírio não surge na mão de Gabriel e sim ao lado de Maria, que não possui luz como na estampa que talvez tenha servido de base para imagem. Muitas são as semelhanças entre a estampa e o painel, mas podemos perceber que existem diferenças evidentes.

Percebemos diferenças entre as Anunciações descritas, por Jacopo na Legenda Áurea, nas Escrituras Sagrada, e por Emile Mâle na Idade Média e no século XVII após o Concílio de Trento, cujos padrões iconográficos foram ressaltados e a Anunciação presente na nave da Igreja Matriz. Diferentemente da imagem que estamos analisando, os exemplos já citados revelam que a Virgem está em seu quarto com um livro nas mãos, o Arcanjo Gabriel surge com um lírio na mão envolvido em nuvens, e um pombo representando o Espírito Santo lança uma luz sobre a escolhida por Deus para dar a luz ao seu Filho. Já na imagem que estudamos, a Virgem está de joelhos diante do Anjo e de um móvel, além do cesto com tecidos. Uma das várias semelhanças são as nuvens e os anjos, no entanto, percebemos muito mais anjos do que sugere outras imagens. A Anunciação da Igreja Matriz apresenta a pomba, símbolo do Espírito Santo, no entanto, nos chama a atenção a figura de um homem com barbas sobre o pombo, com braços abertos olhando para a Virgem Maria, com uma feição de serenidade. Uma hipótese

para aparição de tal figura, é que seja a representação do próprio Deus, observando o Arcanjo Gabriel e Maria durante a Anunciação da encarnação de seu Filho Jesus.

A segunda imagem que analisaremos diz respeito à Natividade. Segundo a Bíblia Sagrada, estava Maria grávida, próximo ao dia do parto, quando César Augusto convocou toda a população do império para o recenseamento, cada um em sua própria cidade. José, que era da Judéia, da cidade de Belém, teve que sair de Nazaré para se cadastrar a fim de alistar-se com sua esposa que estava grávida, e ali Maria deu a luz a seu filho primogênito, enfaixou e colocou numa manjedoura, pois não haviam encontrado lugar em hospedaria para eles. Após baterem de porta em porta em busca de hospedagem, conseguiram um estábulo para se alojarem durante a noite, lugar onde deu a luz a Jesus. (Evangelho Segundo São Lucas. Bíblia, 1993: 49).

Na *Legenda Áurea*, quando o Filho de Deus encarnou, o mundo desfrutava de uma grande paz, tendo o imperador romano como único senhor. Seu primeiro nome era Otávio, depois passou a se chamar César, por causa de Julio César, de quem era sobrinho. Depois, por expandir a República, passou a se chamar Augusto, neste momento quis saber quantas fortalezas, cidades, burgos e homens estavam sob sua autoridade, ordenando que cada homem fosse à sua cidade de origem para o recenseamento. José vivia em Nazaré, mas por ser descendente de Davi, foi registrar-se em Belém, por estar perto do nascimento do filho que Maria esperava, e por não saber por quanto tempo se ausentaria, levou-a consigo. Chegando a Belém, por serem pobres como muitos, buscavam hospedarias, no entanto não encontraram lugar e por isso hospedaram-se em uma passagem pública, entre duas casas e ali José fez uma manjedoura para um boi e um jumento que levava. Por volta da meia-noite de domingo, a Virgem Maria deu a luz ao seu filho e colocou no feno da manjedoura, feno que foi levado posteriormente para Roma, para bem aventurada Helena, pois os animais não quiseram comer. (JACOPO, 2003: 94-96).

Emile Mâle descreve a Natividade no período da Idade Média e após o Concílio de Trento. Comenta que os artistas da Idade Média retratavam a cena com modéstia. O recém nascido nu sobre a terra, sendo o mais pobre de todos na face da terra, a Virgem ao lado com as mãos juntas o adorava e São José observava a cena com respeito. Já na representação do século XVII, o menino já não está nu e sobre a terra e sim envolto num pano repousando sobre uma grande cesta cheia de feno, sua mãe agora aparece retirando

os panos para mostrar o menino aos pastores que contemplam com admiração o Salvador anunciado pelo Anjo. São José na sombra do estábulo e o boi e o jumento sempre junto a ele. Essa Natividade tem um novo caráter, não se distingue da Adoração dos Pastores, não representa mais o triste abandono da Sagrada Família e sim o momento em que os homens reconheceram, pela primeira vez, o filho de Deus. Durante mais de duzentos anos se vê esta representação da Natividade. (MÂLE,____: 177).

Após este breve debate das Natividades e suas modificações iconográficas desde a Idade Média até o Concílio de Trento, passemos a analisar a Natividade situada na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira.



Figura 3: Natividade

Foto: Francisco de Assis Salgado de Santana
Fonte: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário

Podemos observar que Maria e José encontram-se de joelhos diante do Menino Jesus. Maria o desenrola para que os anjos o vejam, José mantém suas mãos na manjedoura, olhando para os anjos que estão detrás dele, os que estão sobre a Sagrada Família são representados com as mãos unidas. Maria e o menino possuem uma auréola demonstrando santidade, o manto usado por José surge aparentemente voando. Nuvens e anjos estão ao redor da Família Sagrada, todos se deslumbram com o nascimento daquele que seria o Rei eternamente. Segundo Emile Mâle, os animais aparecem sempre ao lado de José, mas, diferentemente do que o autor comenta, na imagem da igreja Matriz estão atrás do Anjo que está próximo a Maria, quase imperceptíveis. Apesar da degradação do painel, que se encontra num estágio avançado, percebemos claramente que todas as figuras estão fora da construção, demonstrando a humildade do filho de Deus que nascera. A construção apresentada na imagem ajuda na ilusão de profundidade.

Diferentemente de algumas imagens em que o menino aparece com forte luz, na imagem analisada não percebemos tal claridade. O menino não se apresenta no chão como na Idade Média, mas já no colo de sua mãe, e a manjedoura, feita aparentemente de madeira e coberta com feno, se apresenta alta, não permitindo que o menino fique no chão.

Podemos concluir que as imagens em análise trazem representações muito semelhantes às Escrituras Sagradas, possibilitando a população da vila cachoeirana maiores conhecimentos sobre a vida de Jesus. Principalmente as imagens que transmitiam o perdão, a misericórdia, humildade e o amor ao próximo. As imagens também tinham função de comover o homem, afetando-o de forma que suas emoções fossem afloradas, e que ao olhá-las tivessem a sensação de estarem mais próximos de Deus. (MÂLE, ____: 159-165).

As imagens estão de acordo com as instruções do Concílio de Trento, não apresentando forma devassa. São representadas com as divinas honras e veneração a Jesus e sua Mãe, assim como a seus discípulos que também são retratados de forma honrosa, demonstrando aos fiéis da vila de Cachoeira como deviam se comportar na sociedade enquanto católicos cristãos. Deviam demonstrar compaixão e misericórdia com o seu próximo e obediência à Igreja enquanto representante de Deus.

Também é importante pensar que esses painéis emocionavam e comoviam aos fiéis que os viam, de forma que os levavam a uma transposição daquilo que poderia ser suas vidas se seguissem os preceitos da Igreja. Segundo o estudioso José Antonio Maravall, as imagens também tinham função de comover o homem, afetando-o de forma que suas emoções fossem despertadas. A Igreja utilizava a retórica e persuasão através das imagens para garantir uma submissão dos vassallos, ou seja, transmitia aos mesmos como deveriam se portar perante uma sociedade regida pela religião que detinha poder político, econômico e social. A política de ação e governamental sobre o homem desempenhava importante papel na mentalidade do homem, esse papel dialogava com o racionalismo e com a prudência, elementos necessários para caracterização de um bom servo, o que era também importantíssimo para dominação colonial. (MARAVALL, 1997: 121). Podemos perceber que a cultura barroca difundida na colônia, trouxe uma conduta aos colonos que viviam uma cultura de corte. As

imagens traziam uma conservação dos dogmas da Igreja potencializando a conservação da tradição eclesiástica de induzir os vassallos aos seus preceitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira da Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

FRANÇA, Eduardo O’liveira. “*Um século Barroco*”. In: **Portugal na Época da Restauração**. HUCITEC, São Paulo, 1997. pp, 17-94.

HANSEN, João Adolfo. “*Artes seicentistas e teologia política*”. In: TIRAPELE, Percival. (org). **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. -2.ed.- São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p.: il. pp. 180-189.

MÂLE, Emile. “*El arte religioso despues del Concilio de Trento*”. In: **El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII**. _____. pp. 159-192.

MARAVALL, José Antonio. “*A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*”. In: **A cultura do barroco**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 119-149.

MECO, José. **Azulejaria Portuguesa**. 3º ed. Lisboa, Ed. Bertrand, 1985.

OTT, Carlos. **História da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira**. Centro de Estudos Baianos, Salvador, publicação da Universidade Federal da Bahia, 1978.

PAIVA, Eduardo França. “*A iconografia na História – indagações preliminares.*” In: **História e Imagem**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, pp. 17-34.

PANOFSKY, Erwin. “*Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença*”. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Ed. Perspectiva S. A., 2002, pp. 47-64.

_____. “*Introdução*”. In: **Estudos de iconologia**. 2º ed. São Paulo. Editorial Estampa. 1995, pp. 19-41.

PEREIRA, Paulo (Org). “*Da estética barroca ao fim do classicismo: O Barroco do século XVIII - O azulejo*”. In: **Historia da Arte Portuguesa**. Printer, vol.III, _____, 1995, pp. 120-133.

PINHEIRO, Olympio. “*Azulejo luso-brasileiro: uma leitura plural*”. In: TIRAPELE, Percival. (org). **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. -2.ed.- São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p.: il. pp. 118-145.

SANT’ANNA. Sabrina Mara. **A Boa Morte e o Bem Morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721-1822)**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006, 142f.. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/VCSA-6X6PTL>.

SANTIAGO, Camila F. Guimarães. “*Modelos Europeus na Pintura Colonial*”. In: **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009, 364 f.

SERRÃO, Vitor. “*O azulejo de seiscentos: o esplendor cenográfico do artifício ornamental*”. In: **História de Portugal – O Barroco**. Ed. Presença, Lisboa, 2003, pp. 115-125.

SIMÕES, J. M. dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965.

SIMÕES, J. M. dos Santos. **Azulejaria portuguesa**. _____. Lisboa, 1980.

SOBRAL, Luís de Moura. “*Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia*”, In: **Do sentido das imagens**. Editorial Estampa. Lisboa, 1996, pp. 15-42.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos**. Tradução de Hilário Franco Júnior, São Paulo: Companhia das Letras 2003. Título original: *Legendae sanctorum, vulgo historia lombardica dicta*. Edição fac-similada.

WÖLFFLIN, Heinrich. “*Introdução*”, In: **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. 4º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 1-23.