

## **Dados históricos, iconográficos e artísticos sobre as esculturas dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto (MG)<sup>1</sup>**

Lia Sipaúba Proença Brusadin e Maria Regina Emery Quites

Este artigo, como seu próprio título indica, foi a tentativa de contribuir para o estudo das esculturas devocionais brasileiras, a partir de uma conjuntura particular, o contexto histórico, iconográfico e elementos formativos das imagens dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG), no desenrolar do século XVIII ao XIX. Ademais, esta pesquisa dá ênfase ao estudo da técnica da escultura em madeira com máscara em molde de chumbo policromado. É uma investigação inédita no Brasil, suscitada diante de tal técnica, rara em Minas Gerais, mas amplamente empregada na Espanha e nos países Andinos. Por sua vez, o objetivo deste estudo é primeiramente apresentar os principais dados e questionamentos levantados à respeito dessas esculturas e, em contrapartida, os resultados obtidos a partir dessas informações.

Apesar de cada vez mais haver estudos relacionados às irmandades de leigos em Minas Gerais e esses estarem se aprofundando em uma diversidade de temas, verifica-se a necessidade de investigações pensadas em um sentido interdisciplinar no que tange ao seu acervo escultórico, temas iconográficos e as técnicas e materiais usados, por vezes deixados de lado pelos pesquisadores. Para tanto, citaremos alguns estudos recentes e outros mais antigos relacionados à pesquisa documental e temas de análise da iconografia e de técnicas/materiais, a fim de apreender a história daquelas comunidades de leigos dos setecentos e oitocentos, no caso, estudos relacionados à Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

Um dos estudos pioneiros sobre as ordens terceiras estabelecidas na Capitania de Minas foi o realizado por Passos a respeito da Ordem Terceira do Carmo em Sabará (MG). A obra foi publicada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1940. Tal autor buscou pressupostos relativos a uma arte colonial com um conteúdo “nacional”, bem como, tratou de aspectos referentes à história da construção da igreja e das celebrações dos terceiros carmelitas da região de Sabará.

A propósito da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, ambiente onde encontra nosso objeto de estudo, o acervo das esculturas dos Cristos da Paixão, temos a obra de Lopes, coeva ao estudo de Passos e, que também foi publicado pelo SPHAN em 1942. Esse autor reúne fontes históricas da constituição da Venerável Ordem Terceira do Monte do Carmo de Vila Rica, atual Ouro Preto, pois teve como meta a transcrição na íntegra de grande parte da documentação da Ordem. Desse modo, como outros autores, para o estudo dos terceiros carmelitas mineiros, fundamentamo-nos na pesquisa e nos documentos apresentados por Lopes.

Em virtude do debate teórico que se faz necessário, não podemos deixar de mencionar no que tange à escultura barroca brasileira, tema de nossa análise, o trabalho clássico de Bazin (1963) sobre o Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Estudo cujo autor faz uma apreciação da documentação, dos elementos artísticos e estilísticos, dos símbolos e da iconografia dos dois altares laterais executados por Aleijadinho, da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

Outra obra publicada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, IEPHA, de 1975, ligada às igrejas e irmandades de Ouro Preto, é de autoria de Menezes. Esta publicação faz relação das Ordens Terceiras e Irmandades da Freguesia de Nossa senhora do Pilar e da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição. Assim, trabalha com a documentação da Igreja do Carmo pertencente à freguesia do Pilar.

Além desses estudos precursores, temos outros mais contemporâneos, pautados na história da arte, identificação iconográfica, e aspectos constitutivos dos templos das irmandades e ordens terceiras. As pesquisas de história da arte de Oliveira que investiga a escultura colonial brasileira e também, especificamente, a escola mineira de imaginária e seus elementos particulares. A autora investiga o estilo barroco e rococó religioso<sup>2</sup> no Brasil, baseia-se, entre outras regiões, nas igrejas das ordens terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis da cidade de Ouro Preto. Sendo um estudo de fundamental importância para a compreensão de como a imaginária religiosa e esses estilos artísticos se manifestaram na colônia.

Contamos também com trabalhos de crítica documental, visando à análise histórica e das práticas cotidianas e festivas das ordens terceiras em Minas Gerais. Campos possui muitas publicações relacionadas a tais temas. Embasar-nos-emos nas suas pesquisas quanto à iconografia do Carmelo, o surgimento dos terceiros carmelitas em Vila

Rica, a procissão do Triunfo<sup>3</sup> apanágio dessa Ordem e a elementos ligados a uma mentalidade e cultura barrocas. Em seus estudos, Campos também faz menção ao acervo escultórico de outras ordens terceiras do Carmo mineiras das cidades de: Mariana; Vila Rica, atual Ouro Preto; Vila do Príncipe, hoje Serro Frio; Tejuco, atual Diamantina; São João Del Rei e Sabará. A autora, ao investigar a cultura barroca artística e festiva da ordem terceira do Carmo de Vila Rica, conclui que as imagens presentes em seus retábulos colaterais são ao mesmo tempo processionais e retabulares.

Sobre os terceiros carmelitas em Minas, temos ainda, a dissertação de mestrado de Ângelo Alves (1999) a respeito do Carmo de Sabará, uma pesquisa histórica acerca da pompa barroca, das manifestações artísticas e das cerimônias da Semana Santa, entre os séculos XVIII e meados do século XIX. Para mais de um estudo devocional e iconográfico, a autora alude às esculturas que saíam em dez andores no Triunfo dos carmelitas de Sabará, e faz uma relação dos documentos referentes às procissões organizadas pela Ordem. Estes são dados relevantes para cotejarmos com a procissão do Triunfo realizada pelos terceiros de Vila Rica.

Nesse sentido, com o intuito de realizarmos um estudo comparativo entre as ordens terceiras mineiras e a ordem primeira e a terceira arraigada no Rio de Janeiro, das quais os terceiros da Capitania de Minas tinham que ter como exemplo e seguir seus compromissos, trazemos o estudo de Martins (2009). O autor faz uma análise sobre os membros do corpo místico das Ordens Terceiras no Rio de Janeiro, sobre sua formação e instituição na colônia; relaciona estatutos e estruturas administrativas; e, ainda, relata as cerimônias de culto divino durante os setecentos e primeira metade dos oitocentos. Tal estudo proporciona o entendimento da estrutura interna de funcionamento da Ordem Carmelita e apreende questões ligadas ao modo de vida daquelas agremiações na vigência do Antigo Regime.

Recentemente, temos o livro de Neves, lançado em 2011, a respeito dos aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto. A autora, que é irmã terceira carmelita, trata de elementos da espiritualidade carmelitana, desse modo, faz uma abordagem de cunho espiritual, histórico e cultural. Ademais, efetua um arrolamento da Mesa administrativa dessa Ordem, no que tange à eleição e posse do prior e, da listagem dos priores eleitos por essa associação leiga. Ela também apresenta referências a documentos essenciais para a formação da igreja e da Ordem Terceira do Monte do Carmo da antiga Vila Rica.

No que concerne à imaginária colonial mineira, o livro *Devoção e Arte* editado em 2005 e organizado por Coelho, traz informações históricas, formais e estilísticas, e de identificação iconográfica, além dos materiais e técnicas do acervo do patrimônio histórico e artístico brasileiro dos séculos XVIII e século XIX. É um estudo interdisciplinar que compreende história, artes, e conservação-restauração, em que se buscou um conhecimento mais aprofundado da conformação dessa arte religiosa brasileira, especialmente relacionada às esculturas policromadas em madeira, visando a sua preservação. Isto posto, a partir de dados do inventário do patrimônio histórico e artístico mineiro, essa obra elencou elementos materiais de peças de grande valor documental, qualidade artística e originalidade, que são verdadeiros testemunhos históricos daquela época.

A partir dessa revisão da bibliografia relacionada à história da Ordem Terceira e da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto e seus bens integrados, recorreremos à tese de doutorado de Quites (2006). A pesquisadora realizou estudos sobre a imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais, abordou aspectos históricos, hagiográficos, iconográficos e questões ligadas à tecnologia construtiva e conservação de esculturas policromadas em madeira. Ao pesquisar as imagens de vestir, por meio de um estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil, a autora lançou luz de conceitos, tipologias escultóricas, funções sociais e religiosas do acervo dessa ordem em diferentes regiões brasileiras. Tal estudo norteou as diretrizes teóricas e metodológicas do presente trabalho.

Não há uma pesquisa nesse âmbito relacionada às ordens terceiras do Carmo brasileiras, isto é, um estudo comparativo com ênfase no acervo escultórico, fundamentado na análise teórica e histórica da tecnologia construtiva dessas imagens. Este estudo privilegia as esculturas dos Cristos localizados nos retábulos da nave e no retábulo do consistório da Igreja do Carmo de Ouro Preto, com o intuito de, além de compreender suas técnicas e materiais, preencher algumas lacunas a respeito da história dessas imagens. Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa foi analisar as representações iconográficas e as técnica/materiais dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, tendo como foco a técnica da escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas.

A metodologia aplicada para esta pesquisa foi dividida em quatro etapas interligadas. Primeiramente, foi realizado o levantamento bibliográfico da teoria e dados que concernem à análise histórica, a história da arte, iconografia, iconologia, as técnicas e

materiais dos Cristos da Paixão. Ainda nesta primeira etapa, foi feito um levantamento de aspectos relacionados à formação da ordem terceira e construção do templo carmelita de Vila Rica, bem como fatores vinculados à origem e aplicação das máscaras de chumbo policromadas.

A segunda fase foi a pesquisa documental no Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (MG), da qual a Ordem Terceira do Carmo é clientela, nos seguintes documentos manuscritos: Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1755; Livro da Receita e Despesa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1754 a 1837, 1753 a 1843, 1756 a 1780, e 1795 a 1815; Livro de Inventário das Alfaias da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, anos 1754 a 1806, 1810 a 1862, 1889 a 1939, 1770 – 1841 a 1869 – 1900 – 1909.

Já a terceira etapa, da pesquisa e o registro fotográfico *in loco* das esculturas dos Cristos Paixão, teve como finalidade um conhecimento mais aprofundado da suas matérias e tecnologia construtiva. Essa parte do estudo, foi realizada com a autorização dos membros da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, mediante a assinatura de um Termo de Cooperação Mútua. Foi montado um andaime com sete metros de altura para que se pudesse ter acesso às esculturas em questão, visto que estas se encontravam no alto dos retábulos. Afinal, não havia como descê-las devido ao seu tamanho próximo ao natural e, também, pela falta de uma abertura na parte posterior dos retábulos laterais.

A metodologia aplicada nesse momento foi o registro fotográfico de todas as esculturas e a verificação das principais características de cada uma, com o uso do recurso da macrofotografia e o emprego de luz rasante e fotografia com fluorescência de ultravioleta. Para tanto, montou-se um fundo com tecido da cor preta para dar foco aos aspectos construtivos e materiais empregados nas imagens; e, para averiguação de pequenos detalhes, foi utilizada uma lupa binocular. Por fim, foram confeccionadas fichas catalográficas<sup>4</sup> para a formação de um banco de dados. Nesse momento, coletou-se a amostra da máscara metálica de um dos Cristos para análise em laboratório.

E, finalmente, a quarta etapa, que correspondeu à análise científica de amostras retiradas das imagens, para identificação de elementos como: pigmentos, cargas e aglutinantes e, para confirmar se o metal da máscara era realmente chumbo. A amostra retirada durante a pesquisa *in loco*, juntamente com mais amostras de outro Cristo, estas últimas foram coletadas durante a restauração da imagem do Cristo Crucificado em 2009 e cedidas pelo Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza. A fim de realizarmos, através dos resultados das amostras, um estudo comparativo entre todas as esculturas dos Cristos da Paixão. As análises laboratoriais e o Relatório de Análises foram processados pelo Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O Prof. Dr. Alexandre Leão cedeu a Radiografia X da máscara de chumbo do Cristo Crucificado para a verificação da técnica construtiva entre a madeira e o metal.

Dessa maneira, pretendemos estruturar um trabalho segundo a conjuntura histórica da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, levando em consideração aspectos sociais, artísticos e culturais. Propomo-nos estudar os dados existentes sobre cada obra escultórica como fonte direta, à medida que a investigação de esculturas policromadas em madeira compõe um campo interdisciplinar imprescindível para a construção científica e suas áreas de atuação profissional.

## **Questionamentos**

O primeiro questionamento proposto para o presente estudo é discutir a relação entre as esculturas policromadas em madeira dos Cristos da Paixão e a história da constituição da Ordem Terceira e da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, hoje Ouro Preto. Dessa maneira, buscou-se analisar a criação do templo dos terceiros carmelitas no viés da fatura de seus retábulos laterais e o do consistório, considerando como fonte primária a documentação da Ordem Carmo e as fontes históricas reunidas na obra de Lopes (1942), articulando, estudos de outros autores que abordaram esse tema. Também foi empreendido uma análise comparativa relacionando as práticas e repertório iconográfico entre as ordens terceiras carmelitas mineiras e a ordem terceira do Carmo do Rio de Janeiro.

Com isso, pretendemos investigar elementos que confirmem que os retábulos foram feitos para as imagens dos Cristos da Paixão, pois contestamos estudos que afirmam

que originalmente esses retábulos foram dedicados a outras invocações e que tais esculturas não são de tanto apelo devocional. Como pressuposto, tratamos da relação entre fiel e imagem, além da participação expressiva daquele conjunto escultórico nas tradições religiosas e festivas, bem como elementos ornamentais de composição dos retábulos correspondentes a simbologia da Paixão, presentes na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Assim, fundamentamo-nos na tese de Campos (2003), de que essas imagens são ao mesmo tempo retabulares e processionais.

O segundo questionamento apresentado é um estudo da identificação das representações iconográficas das esculturas de Jesus Cristo no momento de sua Paixão, encontradas nos retábulos laterais e no retábulo do consistório da Igreja do Carmo de Ouro Preto, que são: Cristo no Horto; Cristo da Prisão; Cristo da Flagelação; Cristo Coroado de Espinhos; Cristo *Ecce Homo*; Cristo com a Cruz às Costas; Cristo Crucificado. O método empregado foi a análise iconográfica e iconológica, a partir da interação imagem-retábulo. A metodologia percorreu as etapas: (1) identificar a iconografia das imagens no camarim, ou seja, identificação do santo padroeiro do retábulo; (2) leitura das inscrições das tarjas em latim; (3) decifrar os elementos decorativos em relevo presentes no coroamento dos retábulos; (4) interpretar o desenho em relevo do frontal do altar.

Isto posto, indagamos que apesar das esculturas dos Cristos da Paixão estarem inseridas em uma igreja caracterizada pelo estilo artístico rococó, a iconografia e mensagem dessas imagens estão apoiadas na tradição tridentina, de cunho medieval, a qual foi disseminada por meio de uma mentalidade popular, de cultuar o drama da Paixão a partir da figura humana de Jesus Cristo. É sabido que as ordens terceiras seguiam uma iconografia específica, baseada nos programas e modelos das ordens primeiras europeias. O sentimento religioso do declínio da Idade Média foi assimilado ao imaginário barroco na Época Moderna, cujas representações de piedade e penitência se materializavam. O barroco tem sido estudado tanto como uma manifestação cultural quanto como estilo artístico oriundo da Contra-Reforma, sendo um fenômeno que abrange formas de vida, mentalidade e tipos de comportamentos a determinadas realidades sociais. Na região das Minas Gerais, o acervo artístico de imagens de Cristo se desdobrou e se vinculou a uma tradição popular de cultuar o drama da Paixão.

Por conseguinte, o terceiro questionamento visou analisar as principais características que compõem as esculturas dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Foi empreendida a pesquisa

documental nos arquivos dessa ordem terceira, na investigação de dados históricos e a propósito da nomenclatura utilizada para esse tipo de escultura ao longo dos séculos XVIII e XIX. Para tanto, foi efetuada uma investigação *in loco* do registro fotográfico das imagens, em que se procurou considerar as qualidades materiais e técnicas dessas esculturas e conceituar as imagens de cada Cristo de acordo com a classificação geral da escultura policromada em madeira proposta por Quites (2006). Também foram realizados exames científicos ao longo das esculturas e a análise das amostras coletadas. E, após esses resultados, como foi mencionado, foi organizada uma ficha catalográfica das imagens para a formação de um banco de dados.

Buscamos por um referencial nacional e internacional a respeito da técnica da escultura em madeira com máscara em molde de chumbo policromado. Tal técnica da escultura de madeira e chumbo foi frequente na imaginária dos séculos XVII e XVIII, na Espanha, posteriormente exportada aos países latinos, em especial na região dos Andes. Essa técnica consistia na colocação de uma máscara feita de chumbo, encaixada ao crânio de madeira, definindo a fisionomia da imagem, tendo também a função de fixar os olhos de vidro. É citada como *mascarillas* em referências latino-americanas, em que encontramos dados, sobretudo, em estudos acadêmicos a propósito da Escola de Quito de Imaginária, no Equador. O uso desta técnica foi raro em Minas Gerais, descobrimos somente alusões à mesma relacionada ao nosso objeto de estudo. Dessa forma, procuramos apontamentos a respeito de uma imaginária em chumbo na região de Minas Gerais, notadamente na cidade de Ouro Preto e, também, em outros locais do Brasil, no transcorrer dos séculos XVIII e XIX. Igualmente, pesquisamos sobre as primeiras casas de fundição na Capitania de Minas, local com forjas e instrumentos específicos para fundir metal.

O estudo da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas é inédito no Brasil. Questionamo-nos se essas *mascarillas* foram importadas ou forjadas na colônia; o porquê do uso e qual a função dessa técnica nas esculturas dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto; qual o propósito do emprego de um metal como material para compor a face, o que isso visava e se proporcionava algum tipo de acabamento específico à imaginária devocional; se as máscaras metálicas seriam mais um dos artifícios e engenhosidades contemplados pelo teatro místico barroco.

Por fim, o presente trabalho resulta da pesquisa e interpretação de dados de outros estudos a respeito do tema e, das fontes primárias coletadas *in loco* analisadas

posteriormente. Outrossim, propusemos uma contribuição teórico-metodológica do assunto em questão para o apontamento em novas pesquisas.

## Resultados

A finalidade deste estudo foi a tentativa de compreender a imaginária das ordens terceiras, mais especificamente dos terceiros carmelitas de Vila Rica, como fontes de pesquisa documental. Tais imagens têm o mesmo valor que os documentos escritos, sendo, portanto, mais um subsídio para o pesquisador analisar aquelas comunidades religiosas dos setecentos. As imagens sacras esclarecem a existência de um programa iconográfico comum entre os irmãos terceiros, suas devoções, tipos de ornamentação, custos e gastos; além das festividades e os cortejos que realizavam. Ainda, proporcionamos o contato real com técnicas, materiais e artifícios utilizados pelos artistas no passado.

Nessa perspectiva, foi nosso objetivo principal de estudo os Cristos da Paixão e a técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas. Estas esculturas são encontradas nos retábulos laterais da nave e no retábulo do consistório da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). Essas imagens foram itens de investigação através de uma abordagem histórica, artística, iconográfica, material e técnica. Assim, foi traçado um panorama de hipóteses para preencher algumas lacunas da história dos Cristos da Paixão.

A nossa primeira reflexão referente ao tema apresentado, foi se esses retábulos foram construídos para abrigar em seus camarins as imagens dos Cristos da Paixão, ou melhor, se estes retábulos foram consagrados para as mesmas. Encontramos o estudo de Alves (2005), o qual afirma que originalmente esses retábulos da Igreja do Carmo de Ouro Preto foram dedicados a outras invocações e não para os Cristos da Paixão que os compõem. Outro estudo, de Oliveira e Campos (2010), ressalta que esses altares são conhecidos pelos santos presentes na base acima do sacrário, os quais são invocações populares do final da Idade Média. Isso ocorreria por motivos de culto e devoção, já que as imagens dos Cristos não teriam grande apelo devocional.

Tendo em vista essas discussões, levantamos a hipótese de que os retábulos laterais e o retábulo do consistório foram confeccionados para as imagens dos Cristos da Paixão pelo fato delas terem sido objetos sacros de devoção e de culto religioso da ordem terceira carmelita da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto. E, ainda, que tais móveis apresentam elementos ornamentais correspondentes a Paixão de Cristo, esse tipo de

invocação fazia parte do repertório iconográfico das ordens terceiras carmelitas brasileira, bem como das ibéricas.

A Venerável Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica se estabeleceu de fato na Capitania de Minas, no ano da eleição da primeira Mesa Administrativa, em 1752. Essa associação de leigos surgiu dentro da Capela de Santa Quitéria, filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, no morro de mesmo nome. A edificação do templo carmelita da antiga Vila Rica iniciou-se na segunda metade do século XVIII, a primeira referência à construção é o documento de 1766, o risco de Manoel Francisco Lisboa, só sendo finalizada em meados do século seguinte, aproximadamente em 1840. Tanto a concepção arquitetônica quanto a decoração interna, apresentaram como estilo predominante o rococó.

Entre os anos de 1782 - 1784, os seis altares laterais foram arrematados por Manuel Francisco Araújo. De acordo com Neves (2011), o testamento de Araújo inclui os seus dois escravos carpinteiros que trabalharam nas obras da Igreja do Carmo, Pedro e Paulo, aos quais atribui o entalhe desses móveis. Em 1799, foi contratado José de Camponeses para a fatura dos altares seguintes. Todavia, esses altares só foram finalizados mais tarde, pelo Mestre Aleijadinho em 1808, a Mesa também o contratou para modificar os primeiros, de forma que imitassem os feitos por ele e também para acrescentar guarda-pós e camarins (BAZIN, 1963). Os dois últimos altares foram feitos pelo discípulo de Aleijadinho, Justino Ferreira de Andrade, em 1812. O retábulo do consistório foi o último a ser faturado, também foi obra de Justino, conforme documento datado do ano de 1819.

Uma particularidade da história da constituição da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, foi o acordo entre os terceiros carmelitas e a exigência da irmandade de Santa Quitéria, cuja imagem de Santa Quitéria deveria estar sempre localizada no trono do altar-mor, o que ainda acontece hoje. Era frequente o Cristo Crucificado entronado no retábulo-mor das ordens terceiras do Carmo brasileiras, porém, devido a esse ajuste entre ambas as agremiações, o Carmo de Ouro Preto apresenta no seu altar-mor, além da padroeira, uma devoção que não é comum para a ordem. Acreditamos que, a solução encontrada pelos irmãos terceiros para a escultura do Cristo Crucificado, foi colocá-la no retábulo do consistório, completando, assim, a fatura dos retábulos dedicados aos sete Passos da Paixão de Cristo.

Tendo em vista essa cronologia da construção dos retábulos e os artífices que trabalharam nessa empreitada, tratamos dos elementos ornamentais como meios decisivos para verificarmos que esses retábulos foram construídos para os Cristos. O primeiro foi a tarja, esta foi um elemento obrigatório para a composição e construção dos retábulos colaterais da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, conforme as deliberações de 1784, as tarjas deveriam ser postas na cimalha e representar a imagem que estivesse no camarim. Assim, os retábulos laterais da nave e do consistório possuem a tarja com a inscrição em latim da passagem bíblica, que identifica o momento da cena da Paixão da qual cada escultura de Jesus Cristo representa, essa é a única igreja na cidade que apresenta tal característica.

Outro elemento ornamental foram os putti, localizados no coroamento dos retábulos da nave, encontrados somente nos retábulos adjacentes ao arco-cruzeiro e nos próximos a porta de entrada. Os putti são figuras infantis que seguram os atributos que retratam e simbolizam Paixão de Cristo. Além das tarjas, eles são mais uma maneira de demonstrar como esses retábulos foram planejados e dedicados às esculturas dos Cristos.

É sabido que a iconografia das igrejas das Ordens Terceiras é mais fácil de decifrar, cada Ordem possui um programa iconográfico particular que se refere apenas à vida religiosa de um grupo social, como no caso dos carmelitas, e não de toda a comunidade como ocorre com as matrizes (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010). As ordens terceiras eram ao mesmo tempo universais e locais, são aprovadas pela igreja a todos os fiéis desde que cumpram os preceitos das regras ou dos estatutos gerais. Nas colônias brasileiras, esse programa iconográfico dos terceiros carmelitas referente à Paixão de Cristo se repete, já que os mesmos seguem as ordens primeiras instaladas no litoral, e estas seguem os reinóis. Essa iconografia da humanidade de Cristo invocava sentimentos de compaixão e piedade, abriu-se e habitou de formas diferentes nos templos das ordens terceiras do Carmo do litoral e interior da América Portuguesa.

Com isso, os artífices daquela época eram obrigados a seguir o repertório iconográfico conforme a encomenda. Era preparado pelas matrizes europeias, esse é o motivo de se abordar o mesmo tema em todas as edificações, alterando apenas as características próprias de cada artesão. Havia, dessa maneira, um padrão iconográfico a ser seguido, as fontes iconográficas principais eram a Bíblia Sagrada e Missais, para que o devoto pudesse identificar, pois a maioria não sabia ler. Logo, ao lado disso, a arte tinha uma função pedagógica.

Não obstante, os retábulos laterais do Carmo de Ouro Preto, além das imagens de Jesus Cristo, também são conhecidos pelos santos que se acham na base acima do sacrário, como foi dito por Alves (2005) e por Campos e Oliveira (2010). Pressupomos que isso seria mais uma questão de tradição popular em nomear os retábulos igualmente pelos nomes desses santos na base acima do sacrário, pelo fato deles serem devoções de procedência medieval, muito difundidas na Capitania de Minas, durante os séculos XVIII e XIX. Embora pensemos nos Cristos enquanto imagens devocionais, na medida em que, com os ritos e procissões daquela comunidade, os fiéis se aproximavam das imagens e elas também compunham o culto carmelita à Paixão.

Na investigação documental realizada no Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar da cidade de Ouro Preto, encontramos no primeiro livro de Inventário da Ordem Terceira Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, ano de 1754, as sete invocações correspondentes à Paixão de Jesus Cristo, as quais condizem com as encontradas atualmente nos retábulos. Tais dados históricos, anteriores à finalização dos retábulos laterais e do consistório da Igreja do Carmo, nos levaram a pensar que esses móveis litúrgicos foram concebidos para abrigar as esculturas da Paixão de Cristo, pois já havia imagens com esse tipo de representação iconográfica.

Há também um dado apontado por Neves (2011), ano de 1780, sobre a construção de um Santuário para a colocação das imagens do Carmo, por João Luís Pereira. Essa informação demonstra a preocupação em guardar as esculturas pertencentes à Ordem, visto que os últimos retábulos da nave e também o retábulo do consistório só foram acabados na primeira metade do século XIX.

Nessa mesma direção, outra questão tratada para confirmar que os retábulos foram dedicados e confeccionados para as imagens dos Cristos da Paixão foi a tradição da comemoração da procissão do Triunfo pelos terceiros carmelitas. As esculturas eram retiradas dos retábulos e saíam a céu aberto em cortejo durante a Semana Santa. A procissão do Triunfo era a dos sete Passos da Paixão dos templos carmelitas no Brasil e nos países ibéricos. Nos Estatutos de Vila Rica de 1755, no Capítulo 33, sobre as procissões solenes da ordem, verificamos as diretrizes para a organização da festa do Triunfo, as obrigações dos irmãos terceiros, bem como as suas práticas espirituais. Dessa maneira, as esculturas de Jesus Cristo são imagens retabulares, compondo os retábulos colaterais e do consistório e, igualmente, são imagens processionais.

Nas pesquisas de Campos (2003), consta que, além da cidade de Ouro Preto, essa iconografia da Paixão vinculada ao Triunfo carmelita também é recorrente em templos de outras regiões do Brasil, tais como: Recife, Salvador, Cachoeira na Bahia (sacristia), Rio de Janeiro, Campos e Itu. No entanto, segundo a autora, nem todas as ordens terceiras possuíam a totalidade dos passos representativos da Paixão de Cristo, que iniciava com a Oração do Horto até o do Sepultamento de Cristo. Outro estudo, de Marquês (2007), cita a presença dessa iconografia nos terceiros carmelitas de Santos.

Na região de Minas Gerais, há indícios que o Triunfo foi celebrado pelas seguintes ordens terceiras do Carmo: no antigo Tejuco, atual Diamantina, se tem alusão à Procissão do Triunfo; o que também foi constatado no Serro (LANGE, 1983); a Igreja do Carmo de Mariana não possuía os sete Passos nos altares laterais; os carmelitas de São João del-Rei podem ter realizados tais ritos, pois possuem na sacristia imagens do Cristo da Coluna, da Prisão e o Senhor Morto (CAMPOS, 2011). Já no Triunfo dos carmelitas de Sabará, saíam dez andores compostos por santos de devoção carmelita (ÂNGELO ALVES, 1999).

Portanto, podemos alegar com certeza que, os retábulos da nave foram construídos para acolher as imagens dos Cristos da Paixão, a partir dos seguintes apontamentos: tamanho e proporção dos retábulos; inscrição das tarjas em latim do momento da cena da paixão que cada escultura representa; e os *Putti* com os atributos da Paixão. Por fim, pelo fato de ser recorrente a iconografia da Paixão de Cristo nas Ordens Terceiras do Carmo, cujas esculturas de Jesus Cristo saíam na procissão do Triunfo dessa congregação. Nesse sentido, concordamos com Quites (2006), quando considera a possibilidade das imagens terem ao mesmo tempo várias funções. Isso foi abordado por Campos (2003) em ocasião que a autora analisou as Ordens Terceiras Carmelitas e a celebração da procissão do Triunfo, cujas imagens são ao mesmo tempo retabulares e processionais.

Diante disso, foi realizada uma leitura da interface entre as imagens dos santos padroeiros e dos retábulos enquanto móveis litúrgicos, já que, para o presente estudo os retábulos são compreendidos como estruturas narrativas que dialogam com as imagens que os consagram. Assim, foi feita a identificação e a análise das representações iconográficas dessas esculturas da Paixão Cristo, bem como, a decodificação dos elementos iconológicos encontrados em tais retábulos, a partir da interação imagem-retábulo.

O repertório iconográfico das imagens alocadas nos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório dessa Ordem Terceira corresponde às etapas, anteriormente citadas, da vida de Jesus Cristo no momento de sua Paixão: Cristo no Horto; Cristo da Prisão; Cristo da Flagelação; Cristo Coroado de Espinhos; Cristo *Ecce Homo*; Cristo com a Cruz às Costas e Cristo Crucificado. Com a identificação desse programa, foi notado que os temas iconográficos são aqueles de cunho medieval vinculados à propaganda do Concílio de Trento através da arte barroca, revelando apenas algumas alterações formais. Apesar dessas esculturas se inserirem em um cenário rococó, elas evocam elementos do Antigo Testamento, ligados a uma arte didática da Idade Média.

As inscrições em latim das tarjas e dos baixos-relevos confirmam essa iconografia. Seriam uma forma de superioridade intelectual ao gerar o fascínio desses escritos a toda aquela comunidade. Essas frases estão mais próximas de um latim “popular”, o tipo mais chegado à educação dos leigos letrados. Essa era outra forma de diferenciação dos membros dessa ordem terceira em relação às demais irmandades de leigos. Contudo, a iconografia dos baixos-relevos está associada com a arte religiosa do século XVII, com o simbolismo da Idade Média, cujo Antigo Testamento é a prefiguração do Novo Testamento. Apesar de seu valor artístico, tais temas eram uma demonstração com valor simbólico, em que o valor didático domina o valor estético (RÉAU,1956). São representações de homens que prefiguram Cristo, o Messias.

Concordamos com a tese de Mâle (1952) sobre os estudos na área da iconografia cristã nas artes, particularmente na pintura e na escultura, cujo século XVIII incluindo o início do XIX, são uma extensão do século XVII. Isso porque fixaram a iconografia religiosa do barroco a partir das normas emanadas do Concílio de Trento. A iconografia religiosa no período do estilo rococó continuava a combater o protestantismo, as novidades que surgiram foram no tratamento formal dado a esses temas. Entretanto, a iconografia da humanidade de Cristo, tem raízes medievais, como revelou Huizinga, de base popular e piedosa. O rococó religioso foi, dessa forma, uma manifestação dentro de uma cultura e mentalidade barrocas nas Minas colonial. A iconografia é recorrente e a vida é devocional, as representações das esculturas dos Cristos da Paixão expressam sentimentos de penitência e piedade, característicos do barroco.

Logo, sendo os retábulos estruturas arquitetônicas visuais narrativas, examinamos como o conjunto dessas cenas da Paixão do Carmo de Ouro Preto era permeado por esse imaginário medieval resgatado pela Contra-Reforma por meio do

barroco, em que a arte tinha a função de ensinar, especialmente, ensinar a ser um bom cristão. Todavia, a maior preocupação dos irmãos terceiros era com o juízo individual e com a boa morte, uma vez que praticavam penitência, participação nas missas, procissões e seguiam o exemplo dos sofrimentos de Jesus Cristo na terra. Em seus diferentes aspectos, a iconografia doutrinava bons comportamentos, porém só foi fecunda ao se misturar com imagens relacionadas à devoção e essência popular.

Dessa forma, essa composição entre escultura devocional, elementos ornamentais como as tarjas, os *putti* e os baixos-relevos mostram a mentalidade barroca da doutrinação visual configurada na piedade e na penitência. Consequentemente, o barroco foi além de um estilo artístico, era uma visão de mundo, o qual envolveu formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer (CAMPOS, 2007).

Tais diretrizes nos basearam para a realização da pesquisa relacionada com as técnicas e materiais dessas esculturas. Partimos das seguintes questões referentes às imagens dos Cristos: Por quem foram executadas? De onde vieram? Quem pagou por elas? E quando foram feitas? Como foi concebida a técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas? Contudo, não foi encontrada nenhuma documentação que respondesse a esses questionamentos, embora, com a pesquisa teórica, bibliográfica, documental e científica, tenhamos traçado algumas hipóteses a respeito da história das imagens dos Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

A pesquisa documental realizada no Arquivo Eclesiástico da Paróquia do Pilar de Ouro Preto abarcou documentos como Inventários, Livros de Receita/Despesa e Estatutos dessa Ordem Terceira. Como foi dito, a documentação mais antiga que cita as sete representações iconográficas é o Inventário de 1754. Além das iconografias, encontramos alusões nos inventários dos atributos e acessórios que correspondem a essas invocações, os quais muitos são vistos atualmente nas imagens, embora muitos não sejam os mesmos, pelo fato de serem feitos de materiais perecíveis. Concluímos com a investigação relacionada a terminologias empregadas na época para designar o tipo escultórico, que nos inventários organizados ao longo dos séculos XVIII ao XIX, essa nomenclatura foi condizente no que tange a visão daquele período, com a tecnologia escultórica observada durante a pesquisa *in loco* das esculturas.

Neves (2011) trouxe dados que remetem aos gastos no decorrer do tempo com consertos e cuidados com as esculturas e atributos dos Cristos Paixão, bem como de seus altares e andores. Esses custos demonstram que tais imagens eram objetos de devoção e culto, pois deveriam estar sempre bem apresentadas. Entretanto, não podemos afirmar baseados na pesquisa documental, que os Cristos da Paixão dos retábulos da nave e do retábulo do consistório atualmente são as citadas no Inventário de 1754 ou nos Estatutos de 1755.

Entretanto, temos premissas para levantar a hipótese de que algumas partes que compõem essas esculturas são da época da construção do templo e da procissão do Triunfo, como as máscaras, crânio, mãos, tronco, pés, base, algumas peças de encaixe em andores, de forma variada em cada escultura, outras partes são substituições. É sabido e foi dito que esse tipo de imaginária sofreu, e ainda sofre muitas intervenções. A despeito disso, algumas das características técnicas e certos materiais, como as máscaras de chumbo, conferem com o que era usado nos setecentos e oitocentos.

A pesquisa *in loco* objetivou o registro fotográfico de todas as esculturas e a averiguação das principais características de cada uma, desse modo, foram elaborados fichas catalográficas e um banco de dados. Assim, apuramos que todas as esculturas dos Cristos da Paixão são imagens de vulto, de madeira policromada, possuem máscara de chumbo também policromada, além de apresentarem olhos de vidro e cabeleiras naturais. Foi notado que o entalhe de orelhas, crânio, mãos, braços, pés, tronco, perizônio era distinto entre os Cristos, provavelmente foram esculpidos por artífices diferentes. Observou-se a presença de muitas intervenções na madeira, na policromia e acréscimo de peças metálicas como meios de junção. Isso é mais um fator que mostra como essas esculturas eram objetos de devoção e que participavam dos rituais para litúrgicos, tendo em vista serem funcionais e estarem bem apresentadas.

Com relação às máscaras metálicas, acreditamos que foi utilizado o mesmo molde para a sua confecção, pois todas as imagens possuem a mesma feição e representam o mesmo personagem iconográfico, isto é, Jesus Cristo. Dessa maneira, constatamos traços semelhantes de: nariz, boca, barba, o detalhe da sobrancelha em relevo em todas as imagens.

Cada imagem dos Cristos da Paixão foi qualificada de acordo com a classificação geral da escultura policromada em madeira de Quites (2006) e,

acrescentamos outras categorias relacionadas a elementos particulares encontrados nesse acervo escultórico. A tecnologia construtiva variou entre as imagens de Talha Inteira<sup>5</sup> e Imagens de Vestir<sup>6</sup> e suas subdivisões. O Cristo Coroado de Espinhos e o Cristo *Ecce Homo* foram classificados como Imagem de Talha Inteira Com Complementação de Vestes e/ou Cabeleira e Cordas. O Cristo Flagelado e Cristo Crucificado como Imagem de Talha Inteira Sem Complementação de Vestes Com Complementação de/ou Cabeleira e Cordas. Já o Cristo no Horto se enquadra na categoria das Imagens de Vestir do tipo de Roca<sup>7</sup>. O Cristo da Prisão e o Cristo com a Cruz às Costas como Imagens de Vestir do tipo Corpo Inteiro/Roca<sup>8</sup>.

Sejam essas imagens de talha inteira ou sejam imagem de vestir, são ao mesmo tempo imagens processionais e retabulares, desempenhando diferentes funções no ritual religioso. As técnicas empregadas eram parecidas com as usadas nas metrópoles europeias, foram reflexos da engenhosidade dos artistas e tinham a finalidade de um realismo no teatro sacro barroco. Porém, o mais importante para essa arte religiosa era que as esculturas fossem dignamente feitas, conforme a decência e o decoro das coisas sagradas. Para o devoto, o essencial era que as imagens estivessem apropriadas e bem apresentadas para o culto religioso.

Nessa mesma direção, a partir da investigação histórica da técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas, foi constatado que o uso de máscaras metálicas em esculturas devocionais é originário da Espanha, entre os séculos XVII e XVIII. Primeiramente as máscaras metálicas foram importadas e depois executadas por artífices locais ou europeus nas colônias americanas. Essa técnica com a função de modelar a fisionomia, poderia ter a finalidade de representar um mesmo personagem, ou ainda, ter a fisionomia andrógena para compor santos e santas, As imagens sempre apresentavam brilhantes encarnes nas faces.

Nos estudos relacionados à Escola de Quito de Imaginária, no Equador, encontramos duas vertentes ligadas à utilização dessas máscaras metálicas. A primeira afirma que o uso das *mascarillas* foi uma espécie de “industrialização” da manipulação em série dos processos produtivos, essas máscaras metálicas eram “atalhos” para o abastecimento da demanda local e de exportação (KENNEDY-TROYA, 1998; VALLIN, 1987). A segunda vertente diz que as *mascarillas* seriam um artifício que proporcionava um rosto de porcelana para as imagens, com uma policromia brilhante (VÁSCONEZ MORÁLES, 2006; LUCANO CAMACHO, 2010). Essas duas linhas são equivalentes ao dizer

que as máscaras metálicas possibilitavam à policromia da face das imagens um acabamento extraordinário, visto que essa técnica não era básica, com pouco desenvolvimento e sem nenhum aperfeiçoamento, mas sim, ela era empregada para comover e impressionar os fiéis.

No Brasil, a respeito dessa técnica, deparamo-nos somente com alusões aos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto, haja vista que não podemos afirmar da existência de esculturas policromadas em madeira com a técnica da máscara em molde chumbo policromado em Minas ou em outras regiões do país. Não obstante, encontramos em Ouro Preto a imagem de São Jorge, de Aleijadinho, com a mão direita e a ponta da lança em chumbo policromado, um crucificado feito todo em chumbo policromado de Caeté, ambas são do século XVIII, temos as imagens em miniatura do acervo do Museu do Oratório, datando dos séculos XIX e XX. Na Bahia, achamos um busto-relicário, do século XVII, do Frei Agostinho da Piedade, com a cabeça em chumbo policromado. Tais obras são sinais para uma pesquisa sobre o chumbo na imaginária devocional brasileira. Haviam também, as Casas de Fundação setecentistas, como ambiente com trabalhadores propícios para fatura de imagens em chumbo, como no caso da Casa dos Contos de Ouro Preto, no entanto, não sabemos o local onde tais imagens foram concebidas.

Por sua vez, nas análises científicas, o emprego da fotografia com luz rasante e da fotografia com fluorescência ultravioleta foi possível verificar detalhes da superfície do metal, da madeira, da policromia e notar as repinturas. A radiografia da máscara do Cristo Crucificado permitiu verificar a divisão entre a madeira e o metal, além dos cravos de metal usados para encaixe da cabeça ao crânio, próximos ao pescoço e, também, do braço direito; as cavidades oculares para a colocação de olhos de vidro, os orifícios para os olhos são grandes. O resultado das análises das amostragens coletadas do Cristo Coroado de Espinhos e do Cristo Crucificado comprovou a identificação da liga entre chumbo-zinco. Na base de preparação foi usado materiais como o caolim, carbonato de cálcio, sulfato de cálcio hidratado; e a presença dos aglutinantes cera e o óleo. Os pigmentos encontrados foram o branco de chumbo e o branco de zinco. De acordo com a pesquisa histórica e teórica, todos esses materiais se enquadram com os aplicados na imaginária devocional do século XVIII e início do século XIX, usados inicialmente pelas coroas ibéricas e depois transplantados para as colônias americanas.

Esse trabalho se encerra com várias hipóteses a respeito dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Primeiramente, acreditamos que

alguns elementos que compõem as imagens dos Cristos, tais como as máscaras, mãos, tronco, braços, pés, base e peças de encaixe em andor, em algumas das esculturas, são contemporâneos à construção do templo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Vila Rica, ou seja, são de meados do século XVIII, conforme a periodização abordada, por volta do ano de 1752.

A segunda hipótese é que, devido ao programa iconográfico da Paixão ser recorrente nas ordens terceiras carmelitas brasileiras e ibéricas e, ainda, pelo tamanho dos retábulos laterais da nave e do retábulo do consistório e os elementos ornamentais que os compõem, como tarjas, *putti* e baixos-relevos, já citados, esses móveis litúrgicos foram concebidos para abrigar os Cristos. Outro fator verificado na documentação da ordem foi a menção às sete iconografias da Paixão de Cristo, no primeiro livro de Inventários das Alfaias de 1754 e nos Estatutos de 1755, este último referente a procissão do Triunfo.

Os últimos retábulos laterais da nave executados e o do consistório só foram terminados em fins do século XVIII e o outro no início do XIX. Desse modo, os retábulos foram encomendados, planejados e feitos para as esculturas dos Cristos da Paixão, elas eram retiradas de seus retábulos e saíam em cortejo, sendo ao mesmo tempo imagens processionais e retabulares. Essa iconografia do drama da paixão de Cristo evocava sentimentos de piedade e penitência entre os fiéis carmelitas na busca da redenção individual.

A propósito das máscaras de chumbo, a nossa hipótese é que elas foram importadas e as esculturas ensambladas e policromadas na colônia brasileira, possivelmente na Capitania de Minas ou no Rio de Janeiro, capital do vice-reinado na época. O uso das máscaras de chumbo para essas esculturas buscava um acabamento excepcional do encarne das faces, porém isso não poder ser visto por causa das repinturas e deterioração desse acervo. Além disso, a técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas facilitou a representação de um mesmo personagem iconográfico, ou seja, retratar a imagem de Jesus Cristo. Por conseguinte, tanto em seus retábulos quanto na procissão do Triunfo, essas imagens tinham a finalidade de impressionar toda aquela comunidade dos setecentos e oitocentos.

O estudo da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas é inédito no Brasil, cremos que essas informações são apenas contribuições para pesquisas

posteriores, visando outras regiões do Brasil e, aspectos particulares das colônias americanas e das metrópoles ibéricas nos séculos XVIII e XIX. As esculturas devocionais tiveram papel social e religioso fundamental na vivência do século XVIII e início do século XIX. Esses objetos são fortes evidências dos processos que transformam um templo religioso, ao expressarem os valores das práticas que aconteciam naqueles lugares. Portanto, as imagens sacras devem ser percebidas como documento artístico, histórico e social da concepção da identidade cultural brasileira e, por isso, devem ser preservadas e conservadas.

### **Bibliografia:**

ALVES, C. M. “Um Estudo Iconográfico”. In: COELHO, B. (org.). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005.

ÂNGELO ALVES, R. F. *A Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo do Sabará: Pompa Barroca, Manifestações Artísticas e as Cerimônias da Semana Santa (Séculos XVIII a meados do século XIX)*. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1999.

BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963.

BRUSADIN, L. S. P. *Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)*. 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CAMPOS, A. A. “Cultura Artística e Calendário festivo no Barroco Luso-Brasileiro: As ordens Terceiras do Carmo”. In: *Imagem Brasileira – Centro de Estudos da Imaginária brasileira – CEIB, nº2*, Belo Horizonte, 2003.

\_\_\_\_\_. “Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas”. In: RESENDE, M. E. L.; VILLALTA, L. C. *História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2).

\_\_\_\_\_. “A Ordem Carmelita”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 24, 2011.

COELHO, B. (org.). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005.

Estatutos da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: ano 1755 (maço/estatutos – documento completo).

HUIZINGA, H. *O Declínio da Idade Média*. Rio de Janeiro: Editora Ulissea, s/d.

KENNEDY-TROYA, A. "Circuitos Artísticos Interregionales de Quito a Chile". Siglos XVIII y XIX. In: *Historia*, 1998 (Vol. 31).

LANGE, F. C. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais*. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte: 1983 (Volume III – Vila do Príncipe do Serro Frio e Arraial do Tejuco)

Livro de Inventário das Alfaias da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica: anos 1754 a 1806 (livro/inventário – documento completo).

LOPES, F. *A História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Publicação do SPHAN, 1942.

LUCANO CAMACHO, M. F. *Bernardo de Legarda: Una Mirada Científica a su Obra Escultórica*. 2010. Tesis Previa a la Obtención del Título de Licenciada en Restauración y Museología – Facultad de Arquitectura Artes y Diseño Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE), Quito, Ecuador, 2010.

MÂLE, E. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica: México – Buenos Aires, 1952.

MARQUÊS, E. G. *História e Arte Sacra do Conjunto Carmelita de Santos – SP*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), 2007.

MARTINS, W. S. *Membros do Corpo Místico: Ordens Terceiras no Rio de Janeiro (C. 1700 – 1822)*. São Paulo: Edusp, 2009.

MENEZES, F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto (A Religião em Ouro Preto)*. Publicação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, nº 1, Notas de I. P. Menezes, Belo Horizonte, 1975.

MORALES VÁSCONEZ, J. C. *Técnica y Materiales Empleados en la Policromía de la Escultura Colonial Quiteña y su Aplicación con Miras a la Restauración*. 2006. Tesis Previa a la Obtención del Título de Licenciado en Restauración y Museología – Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño, Escuela de Restauración y Museología Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE) Quito, Ecuador, 2006.

NEVES, M. A.; COTTA, A. C. *Do Monte Carmelo a Vila Rica: aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Ouro Preto: Edição da autora, 2011.

OLIVEIRA, M. A. R. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, A. A. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2010 (Roteiros do Patrimônio; V1).

PASSOS, Z. V. *Em torno da história do Sabará*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1940.

QUITES, M. R. E. *Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo*

entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

RÉAU, L.; COHEN, G. *El arte de la edad media: artes plásticas, arte literário y la civilización* Francesa. México, 1956 (Tomo LX; La evolucion de la humanidad. Sintesis colectiva).

VALLIN, R. "Agustín de Chinchilla Cañizares, maestro escultor en yeso". In: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia - Bogotá, 1987 (Número 12, Volumen XXIV).

**Apêndices - fichas catalográficas:**



(fig. 1)

<b>Código</b>	1
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP01
<b>Título</b>	Cristo no Horto
<b>Autor</b>	Não identificado
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,22X70X33 cm
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Imagem de Vestir – Roca
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – Definição do peito
<b>Braço</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Roca – 6 ripas do quadril à base
<b>Pés</b>	Sem os pés
<b>Artic/ombro</b>	m/f simplificada
<b>Artic/cotovelo</b>	m/f simplificada
<b>Túnica</b>	Púrpura
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Sem perizônio
<b>Posição</b>	Ajoelhado
<b>Atributos</b>	Auréola, corda e anjo com cálice
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP 00037 e 02.037.001
<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada



(fig. 2)

<b>Código</b>	2
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP02
<b>Título</b>	Cristo da Prisão
<b>Autor</b>	Não identificado
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,79X46X40 cm
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Imagem de Vestir – Corpo Inteiro/Roca
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – Definido
<b>Braço</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Corpo Inteiro/Roca – 3 ripas do quadril aos joelhos – definidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	m/f simplificada
<b>Artic/cotovelo</b>	m/f simplificada
<b>Túnica</b>	Púrpura
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Sem perizônio
<b>Posição</b>	De pé
<b>Atributos</b>	Auréola e corda
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP 0009
<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada



(fig. 3)

<b>Código</b>	3
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP03
<b>Título</b>	Cristo da Flagelação
<b>Autor</b>	Não identificado
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,65X50X54 cm
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Talha Inteira Com complementação de cabeleira e cordas
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – Definição do tronco
<b>Braço</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Esculpidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	Sem articulação
<b>Artic/cotovelo</b>	Sem articulação
<b>Túnica</b>	Sem túnica
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Esculpido
<b>Posição</b>	De pé
<b>Atributos</b>	Auréola, corda e coluna
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP 00011
<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada



(fig. 4)

<b>Código</b>	4
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP04
<b>Título</b>	Cristo Coroado de Espinhos
<b>Autor</b>	Não identificado
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,31X41X51 cm
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Talha Inteira Com complementação de vestes, cabeleira e cordas
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – Definição do tronco
<b>Braço</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Esculpidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	Sem articulação
<b>Artic/cotovelo</b>	Sem articulação
<b>Túnica</b>	Sem túnica
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Vermelha
<b>Perizônio</b>	Esculpido
<b>Posição</b>	Sentado
<b>Atributos</b>	Auréola, corda e cana verde
<b>Inscrições</b>	02.016.001
<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada



(fig. 5)

<b>Código</b>	5
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP05
<b>Título</b>	Cristo <i>Ecce Homo</i>
<b>Autor</b>	Não identificado
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,69X41X40 cm
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Talha Inteira Com complementação de vestes, cabeleira e cordas
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – Definição do tronco
<b>Braço</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Esculpidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	Sem articulação
<b>Artic/cotovelo</b>	Sem articulação
<b>Túnica</b>	Sem tunica
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Vermelha
<b>Perizônio</b>	Esculpido
<b>Posição</b>	De pé
<b>Atributos</b>	Auréola, corda, cana verde e guarda corpo
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP 00015 e 02.015.001
<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada



(fig. 6)

<b>Código</b>	6
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP06
<b>Título</b>	Cristo com a Cruz às Costas
<b>Autor</b>	Não identificado
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,87X63X76 cm
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo da nave
<b>Classificação</b>	Imagem de Vestir – Corpo Inteiro/Roca
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – Definido
<b>Braço</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Corpo Inteiro/Roca – 6 ripas do quadril à base – definidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	m/f simplificada
<b>Artic/cotovelo</b>	m/f simplificada
<b>Túnica</b>	Púrpura
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Sem perizônio
<b>Posição</b>	Genuflexa
<b>Atributos</b>	Resplendor, coroa de espinhos, corda e cruz
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP 00037 e 02.037.001
<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada



(fig. 7)

<b>Código</b>	7
<b>Cód/Lia</b>	MG/OP07
<b>Título</b>	Cristo Crucificado
<b>Autor</b>	Não identificado
<b>Época</b>	Séc. XVIII
<b>Dimensões</b>	1,84X1,25X32 cm
<b>Cidade</b>	Ouro Preto
<b>Monumento</b>	Ordem Terceira de N <sup>a</sup> Sr <sup>a</sup> do Carmo de Ouro Preto
<b>Localização</b>	Retábulo do consistório
<b>Classificação</b>	Talha Inteira Com complementação de cabeleira
<b>Olhos</b>	Vidro
<b>Cabeça</b>	Cabeleira
<b>Tronco</b>	Esculpido – Definição do tronco
<b>Braço</b>	Esculpidos
<b>Pernas</b>	Esculpidas
<b>Pés</b>	Esculpidos
<b>Artic/ombro</b>	Sem articulação
<b>Artic/cotovelo</b>	Sem articulação
<b>Túnica</b>	Sem tunica
<b>Manto</b>	Sem manto
<b>Capa</b>	Sem capa
<b>Perizônio</b>	Esculpido
<b>Posição</b>	Crucificado
<b>Atributos</b>	Resplendor, coroa de espinhos e cruz
<b>Inscrições</b>	ORD III N.S. CARMO OP
<b>Observações</b>	Possui máscara de chumbo policromada

---

1 A pesquisa que resultou neste artigo contou com o financiamento da CAPES.

2 Em relação à escultura colonial brasileira, ao estilo barroco e rococó, bem como sobre as igrejas das Ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis, Cf. OLIVEIRA, 2003; 2010.

3 Sobre a iconografia Carmelita, a origem da Ordem em Vila Rica e a procissão do Triunfo, Cf. CAMPOS, 2003; 2007; 2011.

4 Verificar Apêndices 1 ao 7.

5 Esculturas que se distinguem por serem feitas para permanecer em uma única posição, têm geralmente a vestimenta e os cabelos entalhados. Os olhos podem ser de vidro ou esculpido na própria madeira. Cf. BRUSADIN, 2014, p. 154.

6 Geralmente, possuem estrutura em madeira esculpida de forma mais simplificada nas áreas que serão cobertas pela vestimenta, de tecido natural, e são mais detalhadas e policromadas nas áreas que ficarão expostas, tais como: rosto, mãos e pés. Apresentam articulações para serem vestidas, podendo possuir olhos de vidro e cabeleiras. Ibidem. p. 141.

7 Imagens que apresentam uma estrutura bem mais simplificada com uma armação de ripas em diferentes formatos, comumente na região dos membros inferiores, a qual fica escondida pelas vestes. Ibid. p. 142.

8 Esse tipo escultórico possui quase todo o corpo entalhado e anatomizado, com ripas somente entre o quadril e as coxas. Ibid. p. 150.