SUMÁRIO

1. Introdução 10

2. O azulejo 15
2.1 Técnicas de produção 16
2.2 A azulejaria em Portugal 16
2.3 Azulejaria no Brasil 19

3. Análise iconográfica dos azulejos do Carmo de Ouro Preto 21
3.1 As representações de Nossa Senhora do Carmo 26
3.2 Os Santos 28
3.3 São Simão Stock e o Escapulário do Carmo 31
3.4 Santo Alberto, Patriarca de Jerusalém 35
3.5 Santa Ângela, Terceira: Uma Franciscana entre os Carmelitas 38
3.6 Santo Elias e a história do Carmelo 42
3.6.1. Santo Elias no deserto 52
3.6.2. Santo Elias arrebatado 54
3.7 São João da Cruz 55
3.8 São Pedro Thomas, Arcebispo 62
3.9 Santa Teresa de Jesus 65
3.10 Santa Maria Madalena de Pazzi 75
3.11 Nossa Senhora tirando do poço São João da Cruz 79

4. Conclusão 80

5. Bibliografia 81

1. INTRODUÇÃO

A Ordem da Beata Virgem Maria do Monte Carmelo possui origem controversa. Remetendo sua origem à ação do profeta Elias, personagem do Antigo Testamento, que viveu por volta de cerca de 895 a.C., tido pelos Carmelitas como seu patriarca, e de seu sucessor, Eliseu, sua progressão dá-se de maneira misteriosa, assinalando, entre seus membros, João Batista, primo de Jesus, aquele que lhe ministrou o Batismo.

Após esse momento, as Cruzadas dão nova vida ao Carmelo, "com a chegada de homens fervorosos para a vida eremítica, de maneira que, pode-se dizer, com eles começou propriamente a história da Ordem"[1]. As Cruzadas tornam a Ordem conhecida em toda a Europa. Essa ligação da Senhora do Carmo com o movimento das Cruzadas talvez explique a forte veneração desta entre os militares, dos quais é padroeira[2].

Em 1251 ocorre o evento que mudará os rumos da devoção carmelita, ou, melhor dizendo, reafirmará suas diretrizes: São Simão Stock, em oração, recebe da Virgem do Carmo o escapulário, que virá a tornar-se o maior símbolo da Ordem Carmelita, com a propriedade de livrar o fiel que o porte dos horrores do inferno.

Já no século XVI, em 1562, Santa Teresa de Ávila, juntamente com São João da Cruz, secciona a Ordem em duas, gerando uma versão mais austera e mística que virá a ser conhecida como Carmelitas Descalços, sob a égide de suas reflexões, em contraposição a seus irmãos calçados, tradicionais.

No Brasil, as ordens que mais exerceram influência no período colonial foram os carmelitas e os franciscanos, através da Ordem Terceira do Carmo e da Penitência, respectivamente. A Ordem chega erige monumentos nas Minas Gerais, em São João Del Rey, Diamantina, Sabará, Serro, Furquim, Mariana e Ouro Preto.

A documentação referente à ereção e ornamentação da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto foi amplamente divulgada graças ao trabalho de Francisco Antonio Lopes[3], trabalho ao qual se remetem todos os comentadores posteriores[4]. Segundo ele,

---

[1] SCIADINI, Frei Patrício. *O Carmelo:* história e espiritualidade. São Paulo: Loyola,1997, p. 14.
[2] INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS – IEPHA/MG. *Iconografia da Virgem Maria*. Belo Horizonte, 1982, 37.
[3] LOPES, Francisco Antônio. *História da construção da igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942.

grandes artistas da época foram consultados ou contratados. Destaca-se, entre eles, as figuras de Manuel Francisco Lisboa e seu filho, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que produziu a magnífica portada que a ornamenta. De certa forma, a historiografia aponta para um eclipsamento do monumento pelo vulto que nele trabalhou, relegando a um segundo plano a ornamentação do interior.

Sua nave foi analisada por Adalgisa Arantes Campos[5], dado a imaginária presente nos principais nichos dos altares laterais servir diretamente aos festejos da Semana Santa.

A pintura dos forros da capela-mor e da nave é tardia, de 1909. Manuel da Costa Ataíde apresentou uma proposta de ornamentação do mesmo, que foi recusada, tendo ainda assim feito um quadro da Senhora do Carmo, hoje presente no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto[6]. A pintura da sacristia coube a Manuel Ribeiro Rosa.

Propomo-nos analisar os azulejos, sobre os quais pesa uma ausência de estudos, seja dos processos envolvidos em sua aquisição, seja na iconografia que lhes figura. Não por acaso, os azulejos são tidos como um "produto especificamente português"[7]. Segundo Paulo Henriques, o azulejo é "uma das expressões mais fortes da cultura em Portugal e uma das contribuições mais originais do gênio dos portugueses para a Cultura Universal [sic]"[8]. Em Portugal, o azulejo transcende sua característica de solução arquitetônica para o revestimento de paredes e ganha o status de obra de arte.

Mais que a arte portuguesa por excelência, o azulejo é símbolo da mundialização da qual Portugal fez parte: sua técnica foi apreendida pelos portugueses dos espanhóis e flamengos, e, a partir da forte influência chinesa que se fez presente no país, ganhou a característica monocromática em azul que o referencia, vindo em seguida ornamentar os edifícios religiosos e laicos da colônia lusa. Desta forma, podemos considerar o azulejo como

---

[4] Entre eles, podemos citar obras que figuram neste primeiro momento da pesquisa: BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro, Record, 1956, v2, p.73-75; MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas.* 2ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. (a primeira edição dessa obra é de 1964) e OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.* São Paulo: Cosac & Naif, 2003, quanto à ornamentação interna do edifício, e BURY, John. Arquitetura e arte no Brasil colonial. Org. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília, DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006, quanto aos aspectos arquiteturais.

[5] CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura artística e calendário festivo no barroco luso-brasileiro: as ordens terceiras do Carmo. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, n. 2, 2003, p. 99-109.

[6] "Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock" in CAMPOS: 2005, 153. Foto de Claudina Dutra Moresi, acervo do CECOR.

[7] BAZIN, Germain. *Barroco e rococó*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.237.

[8] ZACARIAS, Ana Paula, CAETANO, Cristina (coord.) *A arte do azulejo em Portugal.* Lisboa: Instituto Camões, s/d, p. 7.

síntese de um processo cultural e econômico muito mais amplo, que conectava o Oriente e o Ocidente da Eurásia e os dois lados do Atlântico.

Notadamente, a historiografia portuguesa referente a este objeto empenha-se em "estabelecer as ligações histórico-morfológicas"[9] entre o patrimônio azulejar português e seus referenciais do outro lado do Atlântico, já que o Brasil possui a maior quantidade e qualidade de azulejaria portuguesa fora do território luso[10].

Podemos classificar os azulejos em três grupos: de tapete, figurados e de motivo isolado[11]. No caso específico que abordamos, lidamos com os azulejos figurados, ou historiados. Raphael Bluteau mostra-se específico na definição do termo historiado, como segue: "Diz-se de um painel, quando está ajustado com a história, e a composição das figuras está conforme as ações, e ao tempo, em que viviam as pessoas, que na pintura se representam"[12]. Logo, estes "apresentam cenas de costumes, formando painéis que exigiam exatidão na localização e muito cuidado na execução para que não houvesse falhas na composição final"[13].

Não há documentação acerca da temática dos azulejos da capela do Carmo de Ouro Preto, mas tão somente de seu assento.[14] A única citação de comentadores sobre o edifício encontrada até agora provém da obra *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, verbete *Azulejo:*

> (…) No período colonial brasileiro, foi largamente utilizado em construções religiosas e civis, principalmente do litoral. Em Minas Gerais, seu emprego foi, no entanto, bastante restrito, podendo-se apontar, entre os poucos exemplos, os azulejos da capela-mor da Igreja [sic][15] do Carmo, em Ouro Preto. (…)

---

[9] SIMÕES, João Miguel dos Santos. "Azulejaria no Brasil – Comunicação destinada ao Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, n Bahia, 1959" in *REVISTA do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 14. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959, p. 9.

[10] MECO, José. Azulejos portugueses: séculos XVII a XX. Lisboa: Museu da Cidade; Brasil, 1987, p. 5.

[11] SANTOS, Edgard. Reitoria: Catálogo dos azulejos. Salvador: Universidade da Bahia: 1953, p. 13.

[12] BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez e latino. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, vol 1 a 4; Lisboa: Officina de Pascoal da Silva vol 5 a 8. 1712-1721, verbete "historiado".

[13] DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org.) Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação. Brasília: Monumenta/Ministério da Cultura, 2001p. 166.

[14] Conforme LOPES (1942: 68; 136), a Ordem Terceira afixou editais em Mariana, Caeté, Sabará, Congonhas do Campo e São João Del Rey para que se procedesse a arrematação dos seis altares colaterais e do assento dos azulejos da capela mor "como nesesario p.ª iço asuacusta.", partindo de um documento de 31 de maio de 1784.

[15] Segundo Ivo Porto de Meneses, o termo "igreja" deve ser aplicado somente às matrizes; todos os demais templos, a despeito de sua monumentalidade, devem ser chamados "capelas", observação seguida durante a redação do texto.

> O uso nobre do azulejo levou à confecção de imitações, como a feita por Ataíde sobre madeira na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Tais representações na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência foram analisadas por Paulo Roberto Versiani dos Anjos[16]. Segundo ele:

> Em algumas igrejas do período colonial, que possuem cenas pintadas em paredes, as imitações de azulejos representam cenas profanas e bucólicas, onde às vezes se vêem influências orientais, "chinoiseries". Esses parecem ter sido os locais destinados ao artista para que pudesse exercitar sua liberdade inventiva e mostrar paisagens e cenas de caça, guerra ou até idílios amorosos, fugindo um pouco da religiosidade pesada, passando a usar uma representação própria do gênero pastoral, ou tragicomédia pastoral; como atestam as cenas da Igreja de Santa Ifigênia (Ouro Preto), da capela do padre Faria (Ouro Preto) e da Catedral da Sé em Mariana. Nestas representações, em alguns casos, podem transparecer inusitados aspectos da vida do cotidiano dos habitantes da colônia[17].

Tais cenas, representadas através de pinturas, preenchem o espaço destinado à azulejaria.

Em muitos templos, inclusive brasileiros, os azulejos historiados fazem a ponte entre o sagrado e o profano, com as referidas representações do cotidiano. Contudo,"os idealizadores da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, templo mais austero, optaram pelas cenas bíblicas(…)"[18]. Segundo o Glossário de Arquitetura e Ornamentação, "O uso nobre do azulejo levou à confecção de imitações, como a feita por Ataíde sobre madeira na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, igualmente em Ouro Preto".

Esse fato aponta diretamente para o Carmo de Ouro Preto: as Deliberações para o assento dos azulejos datam de 1784, enquanto as pinturas feitas por Ataíde datam de 1803 e 1804, no caso da capela da Penitência, e cerca de 1806, no caso da Igreja de Santo Antônio, em Santa Bárbara[19]. Mas, por que imitações, e não azulejos? Diversas hipóteses podem ser levantadas: em primeiro lugar, questão de praticidade dos irmãos, e preço de material e mão-de-obra; pressa na construção, ou, talvez, a quebra dos azulejos durante seu trânsito entre a

[16] ANJOS, Paulo Roberto Versiani dos. Metáfora de Pedra: a retórica na representação plástica da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, p. 66-90.
[17] Ibidem, p. 72.
[18] Ibidem, idem.
[19] CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.) *Manoel da Costa Ataíde*: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 217-249.

metrópole e a freguesia. Esses dados se perdem, se tomamos o personagem como maior que a solução formal encontrada para o espaço, ou seja, tomarmos a pintura de Ataíde como superior aos azulejos, quando sua feitura decorre da falta de escolha dos irmãos franciscanos em optarem pela mesma solução carmelita.

Para a análise de tais temas ornamentais, nos valeremos, também, do artigo de Luis Mott[20] que, mais que elementos ornamentais, percebeu nas ornamentações do forro da capela mor da Sé de Mariana uma *intencionalidade*, já que nele figuram "santos espanhóis, em sua maioria desconhecidos do devocionário popular"[21], de forma a buscarmos, para além da iconografia das dez representações e da hagiografia das personagens, a intencionalidade subreptícia que motivou tal escolha.

[20] MOTT, Luis. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do Cabido de Mariana, 1760. *Revista do Departamento de História*: O século XVIII. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1989, n. 9, p.96-120.
[21] Idem, p. 96.

1. O AZULEJO

A associação do azul e branco com o dourado, provenientes respectivamente do azulejo e da talha, constituem a imagem-síntese que mais assiduamente tem caracterizado o barroco português.

José Fernandes Pereira[22]

O termo "azulejo" procede do árabe *azuleich*, "que significa pequena pedra cintilante"[23]. Refere-se a

> um produto especial da arte do barro cozido, no formato de placa de forma regular (quadrada, retangular ou poligonal), com espessura e tamanhos variáveis, destinado ao revestimento de paredes. É constituído por duas faces: uma externa, vitrificada e decorativa; a outra, em barro, constitui a chacota, biscoito ou tardoz[24].

Raphael Bluteau, em seu *vocabulario portuguez e latino*, escrito em 1712, curiosamente relaciona o termo ao cromatismo encontrado nos mesmos: "espécie de ladrilho[25], envernizado, com figuras, ou sem elas, brancos, e verdes, *mas pela maior parte são azuis, e desta cor tomou a obra o nome*"[26].

Desde o século XV, importado de manufaturas andaluzas, o azulejo figura no cenário artístico português. Dessa data em diante, sobretudo com a instalação de manufaturas no próprio país, o azulejo passou a ser identitário da arte portuguesa no cenário mundial. Segundo Jorge Couto, o azulejo português "constitui o exemplo vivo de uma arte profundamente sincrética, a expressão de uma cultura plural e dialogante e um dos contributos mais criativos para o enriquecimento do patrimônio artístico mundial (…) integrando

---

[22] PEREIRA, José Fernandes (dir). *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, verbete "policromia".
[23] Machado, Zeila. Op cit, p. 131.
[24] Idem.
[25] Zeila Machado, contrapondo-se à definição de Bluteau, procura desambiguar, a diferença entre azulejo e ladrilho: segundo ela, ladrilho "é um revestimento de solo em que a superfície pintada é simplesmente envernizada ou recoberta de esmalte mais tênue e grosseiro de grossa espessura e material rude" (op cit, 131)
[26] BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino.* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, vol 1 a 4; Lisboa: Officina de Pascoal da Silva vol 5 a 8. 1712-1721. Grifo nosso. Agradecemos a disponibilidade do prof. Dr. Fernando Nicolazzi em nos ceder uma cópia digitalizada dessa obra.

elementos tão diversos quanto a sabedoria islâmica, o espírito renascentista, o exotismo das descobertas, a inspiração da Europa do Norte ou o fascínio do Oriente"[27].

1.1. Técnicas de produção

Existem diversas técnicas de produção do azulejo, sendo que, em Portugal, prevaleceu a técnica flamenga: sobre uma base estanífera que produz o branco, eram executadas pinturas com o uso de tintas ácidas. Azulejadores emigrados da Península Itálica para a Flandres criaram uma produção que se expandiu. Mestres flamengos introduziram esses azulejos na Espanha e em Portugal. O novo processo favorecia o gênero figurativo ou historiado, bem como novos gêneros decorativos[28]. Podemos, grosso modo, classificar o azulejo decorado em dois grupos: os azulejos ornamentais, de caráter decorativo, cujos padrões repetidos seriam utilizados para recobrir paredes; e os azulejos historiados[29], ou figurados, "apresentam cenas de costumes, formando painéis que exigiam exatidão na localização e muito cuidado na execução para que não houvesse falhas na composição final"[30]. Essas duas linhas apresentadas – a decorativa e a historiada – ilustram paralelamente a história do azulejo português: ora prevalece uma, ora outra[31].

1.2. A azulejaria em Portugal

A azulejaria desenvolve-se em Portugal entre finais do século XV e início do XVI, importada da Espanha. Desta, em particular da cidade de Sevilha, os portugueses aprenderam a técnica majólica, ou maiólica[32], por ser oriunda da ilha Majorca, ou faiança, por ter sido

---

[27] COUTO, Jorge. "Nota de Abertura" in A ARTE do azulejo em Portugal. Lisboa: Instituto Camões, s/d, p. 5, grifos nossos.
[28] ALCÂNTARA, Dora, op cit, p. 30.
[29] Raphael Bluteau mostra-se específico na definição do termo historiado, como segue: "Diz-se de um painel, quando está ajustado com a história, e a composição das figuras está conforme as ações, e ao tempo, em que viviam as pessoas, que na pintura se representam". (BLUTEAU, op cit, verbete "historiado").
[30] FERNANDES, Etelvina Rebouças. "Patrimônio azulejar na Ordem Terceira de São Francisco" in DIAS, op cit, p. 166.
[31] ALCÂNTARA, Dora. Op cit, p. 31.
[32] BAZIN, Germain. *Barroco e rococó.* São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 237.

também desenvolvida em Faenza, na Itália[33]. Também conhecida como pisada, consiste em cobrir o corpo cerâmico com esmalte estanífero branco, ficando a superfície preparada para receber a decoração pintada e evitando a mistura de cores durante a cozedura.[34] que ascende em Portugal enquanto declina entre seus antecessores[35]. Na segunda metade do século XVI, os centros cerâmicos portugueses alcançaram tal desenvolvimento que já competiam com os espanhóis, marcando o início da padronagem de tapete[36].

Já em princípios do XVII, o grande desenvolvimento alcançado pelo centro cerâmico de Lisboa teve como conseqüência o declínio da forma espanhola. Em meados desse século, a chegada da porcelana chinesa em grande quantidade na Europa devido as Grandes Navegações, marcou a predominância do azul-de-cobalto e branco, restringindo, portanto, a sua escala de cores ao monocromatismo[37].

Myriam Ribeiro, diz serem desconhecidas as razões pela preferência pelos azulejos monocromáticos em azul, ainda que Portugal possuísse a técnica da produção do azulejo policromado. Segundo ela,

> (…) as razões dessa preferência, que sem dúvida extrapolam simples questões de gosto, são-nos desconhecidas, mas é inegável que as tonalidades frias do azul e branco proporcionam maior sensação de frescura, elemento importante no clima tropical, além de produzirem sentimentos de paz e tranqüilidade, predispondo o espírito à meditação. [38]

Consideramos, contudo, essa explicação insuficiente para a compreensão do estabelecimento do gosto português pelo monocromatismo. Apontam-se três motivos principais para o estudo do azulejo: a longa duração em que se insere seu uso em Portugal e suas colônias, ininterrupta durante cinco séculos; sua utilização prática, utilizando um material "convencionalmente pobre" como técnica de revestimento interior e exterior de edifícios, qualificando-s esteticamente, e por sua característica de ser, ao mesmo tempo, arte decorativa e circuladora do imaginário português no além-mar, renovando o gosto e registrando o imaginário, oriundo das experiências lusas com as culturas árabe, indiana e chinesa. A utilização dos azulejos

[33] OTT, C. F. "Os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia" in REVISTA do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 7, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943, p. 8.
[34] Cf. MACHADO, Zeila, op cit, nota de rodapé 10.
[35] BAZIN, Germain, op cit, p. 237.
[36] MACHADO, Zeila, op cit, 128.
[37] Cf. http://www.oazulejo.net/oazulejo.html. Acesso em 11 de outubro de 2009.
[38] OLIVEIRA, op cit, p. 321, nota 39.

> foi tão intensa nos espaços de tradição cultural portuguesa que até em locais de acesso problemático se fez sentir a sua necessidade, como em Goa, substituído por exemplares do tipo turco e fabricação indiana, usados à portuguesa (…) ou em Minas Gerais, onde foi imitado em painéis rococó pintados sobre madeira (…)[39]

Face a isso, os contatos de Portugal com o Oriente nos parecem merecedores de maior atenção no que concerne ao tema, assim como a definição de Raphael Bluteau, citada anteriormente. Mais que um elemento ornamental, o azulejo aponta para a circularidade de informações, representações, usos, costumes e práticas do povo português em relação aos seus colonizados.

De finais do século XVII até meados do século XVIII Portugal consolidou-se como um grande e importante produtor de azulejos, influenciando, inclusive, a produção dos países meridionais. Entre 1700 e 1725, a azulejaria produziu grandes pinturas de painéis em azul e branco. Sobre esse tipo de azulejo, Santos Simões[40] comenta: "o sorriso azul dos azulejos constitui certamente um dos meios decorativos mais largamente empregados nos Conventos e Igrejas do Brasil, e são uma das assinaturas do nosso barroco e do espírito decorativo da arte portuguesa."

O período compreendido entre 1725 e 1755 assinalou a democratização do azulejo e o expressivo aumento da sua produção. Nos anos de 1755 a 1780, período pós-terremoto, teve início a fabricação de azulejos em série, com motivos simples, de forma a poder atender à demanda oriunda da catástrofe, e o retorno das diversas cores em painéis. O rococó foi a corrente estética que dominou e caracterizou a produção da época. O século XIX viveu a fase dos painéis historiados, seguindo o gosto estético em voga: o romantismo e o ecletismo. Neste mesmo século o azulejo deixa de pertencer tão somente ao espaço nobre, seja ele laico e religioso, passando a refletir o gosto ostentativo da nova burguesia "que, deste modo, colocava-se em posição diferenciada em relação às demais classes sociais"[41].

Entre a chegada da Família Real no Brasil em 1808, e o ano de 1840, quando consolida-se o regime liberal após o período de guerras civis, a manufatora de azulejos sofre grande decadência, que já ocorria anteriormente devido às conseqüências da Revolução

---

[39] MECO, José. "Azulejos portugueses" in *Azulejos portugueses*: séculos XVII a XX. Lisboa: Litografia Tejo, 1987, p. 3.
[40] Apud MACHADO, Zeila, op cit, 129.
[41] MACHADO, op cit, p. 129.

Industrial[42]. Em paralelo a este processo, desenvolvem-se as cidades em Pernambuco e no Maranhão, grandes mantenedoras do nosso patrimônio azulejar. O azulejo ali desenvolvido por antigas casas portuguesas instaladas no Brasil, fiéis à tradição, já nos permite, contudo. haurir modificações estéticas frente àquelas da metrópole[43].

O século XX mostrou-se um momento de decadência e renascimento da azulejaria. Na década de 1970, o azulejo foi considerado uma arte menor, fato que determinou uma radical redução, se não extinção, na sua produção. Na década de 1980 teve início um movimento de reconhecimento do valor da azulejaria produzida nos séculos passados, como obra de arte a ser fruída.

Azulejaria no Brasil

Ainda que encontrados em alguns edifícios de caráter civil, grande parte dos azulejos dos séculos XVII e XVIII encontram-se assentados em edifícios religiosos. Sendo "lugares públicos muito freqüentados" foram divulgadores de "um conhecimento mais geral, para boa parte da população"[44].

Trabalhando com o rococó pernambucano, Myriam Ribeiro propõe a azulejaria como parte da identidade portuguesa na ornamentação interna do espaço sagrado:

> As ambientações decorativas do rococó pernambucano conjugam (…) a tríplice associação talha/ azulejos/ pintura, tipicamente portuguesa, em composições integradas que o olhar abarca de uma só vez, a partir da porta central de entrada da nave. [45]

Em contraposição aos edifícios religiosos do litoral, em Minas Gerais, contamos com um uso "bastante restrito" [46] da azulejaria, tendo apenas dois conjuntos oriundos do século XVIII: a fachada da atual Pousada Vila Rica, recoberta com azulejos de tapete ornamentados

---

[42] Além disso, "as artes decorativas eram consideradas "artes menores", por contraponto com as "artes maiores" – a Arquitetura, a Pintura e a Escultura". SILVA, Maria João Espírito Santo B. "O patrimônio do saber fazer" in DIAS, op cit, p. 20.

[43] SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. "Azulejaria no Brasil ´- Comunicação destinada ao Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, na Bahia, 1959" in REVISTA do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 14. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959, p. 16.

[44] ALCÂNTARA, Dora. Op cit, p. 38.

[45] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.* São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 201.

[46] ÁVILA et AL. *Barroco Mineiro:* Glossário de Arquitetura e ornamentação. CD Rom. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

com motivos fitomórficos[47]; e o conjunto de dez painéis historiados da capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

Segundo Myriam Ribeiro[48], a distância do litoral inviabilizara a utilização dos mesmos na mesma proporção do litoral, sendo necessário o desenvolvimento de pinturas imitando azulejos.

> Tendo a dificuldade de transporte inviabilizado o emprego dos tradicionais painéis de azulejos portugueses, encontrados apenas na capela-mor do Carmo de Ouro Preto, a região desenvolveu a técnica alternativa da pintura que imita azulejos, cujo exemplo mais elaborado são os painéis com coberturas recortadas e figuras de anjos da capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

A pesquisa sobre azulejaria no Brasil iniciou-se entre as décadas de 1940 e 1950; antes disso, o azulejo era considerado apenas um elemento de revestimento arquitetônico, que resolvia problemas de umidade e temperatura, associando-se num segundo momento à decoração. Não era vista sua plasticidade, a sua linguagem, sua expressão. Por se tratar de um material cerâmico, foi criado para solucionar problemas da construção civil[49]. Todavia, percebeu-se que "mesmo quando ele não é historiado, quando é um azulejo de tapete ou, apenas, decorativo, o azulejo diz, de alguma forma, direta ou indiretamente, como as coisas se passam"[50]. Como fonte para o trabalho do historiador, em particular aquele que se dedica ao estudo da arte e da arquitetura, o azulejo suscita questões, segundo Dora Alcântara[51]

> referentes à 'sensação' que o valor plástico desperta; logo, essa linguagem é de emoção, linguagem tão universal: é natural, portanto, que ela tenha seu valor reconhecido, ou até que tenha tido um valor de prevalência. (…) esse 'caso' que o azulejo conta é o que o transforma num documento, completo.

E a autora continua:

> Se fizermos um roteiro, por exemplo, da história do azulejo no Brasil, estaremos fazendo, mesmo sem querer, um roteiro da história econômica do país, que se reporta à história do Império Ultramarino Português e à importância relativa que, em diferentes momentos, o Brasil teve dentro desse conjunto[52].

---

[47] Também passíveis de serem posteriores ao Terremoto. Para o erguimento de novos edifícios, foi recuperada a padronagem "como meio capaz de animar uma Arquitetura que, pela urgência da reedificação, se tornara muito depurada e funcional" "Século XVIII: O Rococó" in op cit, p. 29; "Azulejos portugueses" in MECO, José, op cit, p. 4.
[48] OLIVEIRA, op cir, p.239.
[49] MACHADO, Zeila. Op cit, p. 134.
[50] ALCÂNTARA, Dora. "Azulejo, documento de nossa cultura" in DIAS, op cit, p. 28.
[51] Idem.
[52] Idem.

2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA DOS AZULEJOS DO CARMO DE OURO PRETO

Iconografia é, como indicam as duas palavras gregas que a compõem – *eikon*, imagem, e *graphein*, descrever –, a descrição de imagens. Talvez a palavra iconologia, que tem a acepção específica de *ciência das alegorias,* mas que na realidade significa ciência das imagens, seja mais apropriada, pois o iconógrafo não se limita a descrever os monumentos figurados. Sua ambição é maior: ele visa classificá-los e interpretá-los[53].

O objetivo da pesquisa iconográfica pode ser tanto um *indivíduo* como uma *época* ou uma *religião.*

1. *A iconografia de um indivíduo* tem por finalidade reunir e reduzir a protótipos todas as representações gráficas (pinturas, gravuras, medalhas etc.) que se referem a uma personalidade histórica: Luís XIV ou Napoleão, por exemplo. Num sentido mais amplo, esse gênero de investigação pode ser estendido a uma categoria de indivíduos pertencentes à mesma família, à mesma dinastia (iconografia dos Reis da França) ou que exerceram o mesmo cargo (iconografia dos marechais da França).
2. *A iconografia de uma época* agrupa todos os monumentos figurados que ilustram este ou aquele período histórico: o século de Luís XIV, a Revolução Francesa.
3. *A iconografia de uma religião* consiste em repertoriar, identificar e interpretar os temas religiosos que inspiraram os artistas ao longo dos séculos. [54]

Observa-se que nem todas as religiões se prestam a esse tipo de estudo, pois existem algumas que proscrevem, de maneira mais ou menos rigorosa, a figura humana e que, sendo *antiicônicas*, são necessariamente *antiiconográficas*. Enquanto a iconografia cristã ou budista é extremamente rica, pode-se dizer que, apesar de algumas exceções, como os afrescos recentemente descobertos da sinagoga de Doura-Europos e as miniaturas persas, a iconografia judaica e muçulmana é praticamente inexistente[55].

Ainda que haja a necessidade (como também a tradição) de interdisciplinaridade e a formação de interconceitos, segundo Réau, a iconografia segue caminhos paralelos à

---

[53] RÉAU, Louis. "Prefácio" in *Iconographie de l'art chrétien.*Paris: PUF, 1955, 6 vol apud LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir) *A pintura:* textos essenciais. Vol 8: Descaulo: Ed 34, 2005, p. 66-82.
[54] Ibidem, p.68.
[55] Idem.

arqueologia e à história da arte[56], com as quais, por vezes, se funde de forma tal que é impossível dissociá-la da disciplina com a qual colabora. A iconografia não se limita temporalmente, como a arqueologia, que privilegia os monumentos antigos: "A imaginária contemporânea pertence à sua alçada tanto quanto as pinturas rupestres do período quaternário"[57]

Réau apresenta a diferenciação entre a *história da arte* e a *iconografia* como a separação entre a *forma*, objeto da primeira, e o *tema*, objeto da segunda[58]. De certa forma, para Réau, a iconografia é mais restrita

> (...) porque a iconografia ocupa-se apenas dos monumentos nos quais intervém a figura humana. A arquitetura, a escultura ornamental e a maior parte das artes decorativas em que predomina o ornamento geométrico ou vegetal estão excluídas do seu programa. E posto que alguns povos semitas, como os judeus e os árabe,s aos quais sua religião estritamente monoteísta proíbe qualquer tipo de representação humana, só praticaram a arquitetura e o ornamento, segue-se que raças e religiões que desempenham um papel importante na história da arte não tem papel relevante na iconografia[59].

Por outro lado, a iconografia possui horizontes mais amplos que a história da arte porque

> (…) a obra de um artesão medíocre pode apresentar tanto ou mais interesse do que a criação de um artista de gênio. Trata-se de um tema religioso? A iconografia se aterá tanto aos seus estados embrionários, ainda que sejam esboços quase informes, como à sua fórmula definitiva. Trata-se de um retrato? A semelhança prepondera sobre todas as outras qualidades, de maneira que uma máscara de gesso ou uma fotografia terão a seus olhos mais valor do que a interpretação de um artista muito pessoal que "se acrescenta" ao seu modelo.

A iconografia permite não só *identificar* o tema das obras de arte, mas também *localizar* e *datar* sua execução, às vezes com precisão rigorosa, e sempre com uma

---

[56] Para Ernst Gombrich,, "uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte, Existem somente artistas." "(…) a história da arte, que é a história da construção, da feitura de quadros e da realização de estátuas. Penso que conhecer algo dessa história ajuda-nos a compreender por que os artistas trabalham de uma determinada maneira ou visam certos efeitos". Cf. GOMBRICH, E. H."Introdução" in _____. *A história da arte*. 4 ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, pp. 4; 18.

[57] RÉAU, op cit, p. 70.

[58] Idem, p. 70.

[59] Nota de Louis Réau: "É exagero afirmara ausência total de uma pintura judaica. A descoberta da sinagoga de Doura-Europos [sic], na Síria, provou a existência, no século III, de uma iconografia israelita da Bíblia." Ibidem, idem. Para maiores informações sobre Dura-Europos, cf. GOMBRICH, op cit, p. 89-90.

aproximação suficiente para facilitar sua atribuição[60], dados os atributos e representações presentes na obra.

Louis Réau escreve antes de Erwin Panofsky, que refinará o conceito de iconografia em 1979, 24 anos depois de *Iconografia da Arte Cristã* ser publicado. Ainda assim, Réau tenta delimitar sua área de atuação enquanto iconógrafo, separando sua metodologia daquela aplicada pela arqueologia e pela história da arte. Erwin Panofsky coloca esta questão da seguinte forma: "iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma"[61]. Aparentemente, Réau busca a disassociação entre forma e tema, mas ele afirma, posteriormente:

> A forma [objeto da história da arte] seria o elemento propriamente artístico, devendo ser estudada independentemente do tema [objeto da iconografia]. Mas seria possível isolar, a não ser por um artifício dialético, dois elementos que se fundem numa aliança indissolúvel? A obra de arte não é somente uma combinação de formas, superfícies e cores, mas a ilustração de um pensamento. Forma e conteúdo são um todo que não se pode dissociar sem torná-lo ininteligível.[62]

A iconografia cristã é, sobremaneira, sedimentada no imaginário ocidental, sofrendo alterações quando a Igreja deseja manifestar aspectos específicos de sua catequese, ou quando a devoção à determinada invocação torna-se obsoleta. Sendo as imagens cristãs elucidativas e educativas, num sentido catequético e iconográfico, não são por natureza estanques; mas alguns cânones são de tal forma interiorizados no imaginário de determinado povo ou civilização que é tarefa difícil fugir à sua influência. Gombrich afirma:

> Quanto mais vezes tivermos visto uma história representada em arte, mas firmemente nos convencemos de que ela deve ser sempre representada de forma semelhante. A respeito dos temas bíblicos, em especial, os sentimentos são suscetíveis de se manifestarem com veemência. Embora saibamos todos que as Escrituras nada nos dizem sobre a aparência física de Jesus, e que Deus não pode ser visualizado na forma humana, e apesar de sabermos terem sido os artistas do passado que criaram pela primeira vez as imagens a que nos acostumamos, algumas pessoas, no entanto, ainda são propensas a pensar que o afastamento dessas formas tradicionais equivale a uma blasfêmia".[63]

---

[60] RÉAU, op cit, p. 74.

[61] Cf. PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença" in _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47.

[62] RÉAU, op cit, p. 72.

[63] GOMBRICH, op cit, p. 11. Esse fato foi muito bem representado quando, recentemente, cientistas elaboraram, a partir de possibilidades genéticas e *design* gráfico, uma nova face para Jesus, mais próxima de sua etnia e época. A imagem foi ridicularizada e não obteve aprovação do grande público como referencial para o Cristo.

Desta forma,

> [a iconografia] reflete, como um espelho fiel, todos os progressos do pensamento, todos os matizes da sensibilidade: assim como uma palavra pode ter várias acepções simultâneas ou sucessivas, uma imagem pode despertar, segundo as épocas, idéias muito diferentes ou mesmo diametralmente opostas[64].

Ao propormos a análise do patrimônio azulejar religioso mineiro, temos em mente as dificuldades de um processo que deve trabalhar paralelamente com duas variáveis: a sua materialidade, que inclui tanto a técnica de construção quanto o local escolhido para seu assentamento, e as possíveis interpretações decorrentes da análise estilística e iconográfica. Motivados pelas palavras de Zeila Machado, propomos a análise da azulejaria em suas duas acepções.

> (…)se por um lado apenas o laboratório pode fornecer à história da arte e à arquitetura determinados dados, ou possibilitar a elaboração de hipóteses, (…) por outro, o conhecimento histórico, estilístico e iconográfico da obra de arte é fundamental para a sua interpretação material e espiritual[65].

Não há, nos arquivos do Carmo, referências à compra e transporte dos azulejos, tão somente de seu assentamento[66], partindo daí a dificuldade em procedermos com análises a respeito da procedência desses azulejos e da ordem em que foram assentados. O assentamento dos azulejos foi arrematado por Manuel Francisco de Araujo[67], que ficou responsável também pelos seis altares colaterais e pelos dois púlpitos, num prazo de três anos, pela quantia de "coatro mil cruzados trezentos e sincoenta mil reis".

O conjunto é formado por azulejos portugueses do último quartel do século XVIII, a julgar tanto pela data da Deliberação da Ordem que diz respeito ao assento dos azulejos, de 31 de maio de 1784, data em que possivelmente os mesmos já haviam sido importados e já estavam em posse da referida ordem terceira, assim como sua própria estrutura ornamental, própria do gosto vigente. Pela datação documental e pela temática representada, há segurança na atribuição da fabricação às cerâmicas portuguesas, pois, conforme Ott[68], a

---

[64] Ibidem, p. 80.
[65] MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. "Azulejo: arte milenar que encanta nossa cultura" in BRAGA, Marcia (org.) Conservação e restauro: madeira, pintura sobre madeira, douramento, estuque, cerâmica, azulejo, mosaico. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003, p. 127.
[66] LOPES, op cit, p. 69.
[67] Ibidem, 68.
[68] Op cit, p. 10.

> maior parte dos azulejos, que se encontram no Brasil, são de origem portuguesa; só poucos saíram de olarias holandesas. As faianças neerlandesas não se confundem facilmente com as lusitanas, pois divergem tanto na fabricação e nas dimensões como nos temas representados.

Segundo Dora Alcântara: "A produção brasileira só iria começar, e, assim mesmo, com azulejos não decorados, no final do século XIX. Pouco a pouco foram surgindo fábricas com produtos de boa qualidade"[69].

Nos azulejos do Carmo estão representados dez temas com seus respectivos títulos escritos em uma rocalha, no inferior da imagem, dispostos frente a frente nas ilhargas da capela-mor, totalizando cinco do lado do Evangelho e cinco do lado da Epístola. Tomando por referência a entrada da capela, temos, do lado do Evangelho, os seguintes temas, de natureza hagiográfica: São João da Cruz[70]; São Pedro Thomas, Arcebispo[71]; Santa Tereza de Jesus[72]; Santa Maria Madalena de Pazes[73]; Nossa Senhora tirando do poço São João da Cruz[74]. Do lado da Epístola, temos: São Simão Stock[75]; Santo Alberto, Patriarca de Jerusalém[76]; Santa Ângela, Terceira[77]; Santo Elias no deserto[78]; Santo Elias arrebatado[79]. A passagem entre as cenas se dá através de colunas, em cujo topo instalam-se vasos. Folhas de acanto, assim como rocalhas em curvas e contracurvas ladeiam a cena, que é encimada por cinco rosas, servindo de emolduramento. Abaixo da imagem que historia o conjunto, azulejos ornamentados com imitação de mármore, em amarelo, com um motivo floral ao centro, dão suporte à cena[80].

---

[69] ALCÂNTARA, Dora, op cit, p. 71.
[70] Transcrição diplomática: [S JOAÕ/DA CRUS]
[71] Transcrição diplomática: [S PEDRO/THOMAS/ARÇEBIS/PO]. Nesta imagem, há ainda uma frase espelhada que sai da boca de Nossa Senhora do Carmo em direção ao referido Arcebispo, que diz [RELIGIOTUA PERSEUERA TURA/US PUE INFINEMSECULI]
[72] Transcrição diplomática: [S^{TA} TARE/ZA DE IE/SUS]
[73] Transcrição diplomática: [S^{TA} MARîA/MADALENA/DE PAZES.]
[74] Transcrição diplomática: [N.S TERAN/DODO POSO A/S. JOAO DA/CRUS]
[75] Transcrição diplomática: [S. SIMAÕ/ESTOQUE]
[76] Transcrição diplomática: [S^{TO} ALBERT/O PATRIARCA/ DE IERVZA/LEM.]
[77] Transcrição diplomática: [S.T^{A} ANGE/LA TRECE/IRA]
[78] Transcrição diplomática: [S^{TO} ILIAS/NO DEZERTO]
[79] Transcrição diplomática: [S.^{TO} ILIAS/ARREBATADO]
[80] Conforme aponta Dora Alcântara, "não se deve desprezar a moldura em função da imagem. A relação entre ambas aponta tanto para a escolha da gravura que buscou-se historiar quanto às soluções estéticas relativas ao gosto vigente na época." Cf. ALCÂNTARA, op cit, p. 48-49.

3.1. As representações de Nossa Senhora do Carmo

A representação da hierofania da Mãe de Deus ocupa 5 painéis azulejares da capela-mor da capela carmelita de Ouro Preto,a saber: São Simão Stock, Nossa Senhora Tirando do Poço São João da Cruz, Santa Maria Madalena de Pazzi, Santa Teresa de Jesus, Santo Alberto, Patriarca de Jerusalém e São Pedro Thomas, Arcebispo. Não ocupa os painéis de Santo Elias no Deserto e Santo Elias Arrebatado, São João da Cruz (substituída por um Anjo que o conforta), Santa Angela, Terceira (substituída por um Anjo que lhe estende o Sacrário).

Nossa Senhora do Carmo liga-se, diretamente, ao Monte Carmelo e à devoção dos Carmelitas. Ao tornar-se Mãe de Deus feito Carne, torna-se também "Domina Loci (Senhora do Lugar), isto é, da Terra Santa e em particular do Carmelo"[81]. Maria, por ser Mãe de Deus, torna-se "ponte entre a terra e o céu"[82].

Advogada das almas do Purgatório[83], a "íntima convicção de herdar o espírito deles [Elias e Maria] contribuiu para dar à Ordem Carmelita uma fisionomia particular"[84], sobretudo por sua afirmação a Simão Stock, da garantia da eleição daqueles que portassem o escapulário por ocasião de sua morte. Tais afirmações, aparentemente óbvias, tornam-se complexas à medida em que nos aproximamos das representações que assumiu a Virgem do Carmo no decorrer do desenvolvimento da religiosidade a permeia.

> Para os Carmelitas, privados dum fundador semelhante aos Franciscanos ou Dominicanos, estar ao serviço duma igreja dedicada à Madona significa ser de Maria, posto ao seu serviço (em sua homenagem) e portanto protegidos por ela contra todo o perigo.[85]

Nossa Senhora veste o hábito carmelita – túnica marrom, capa branca e véu brancos – e porta o escapulário, distintivo da Ordem. A devoção a Maria "exprime-se, entre os carmelitas, mediante o escapulário"[86]. Sua indumentária, ainda que corresponda ao vestuário tradicional Carmelita, apresenta sempre o fausto e a opulência, em ouro e pedrarias, atestando sua realeza como Mãe de Deus.

---

[81] "O que é o Carmelo?" Disponível em http://www.ordem-do-carmo.pt. Acesso em 16 de julho de 2009.
[82] HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário de símbolos*: imagens e sinais da arte cristã. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994, p. 235.
[83] CUNHA, Maria José Conceição da. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993, p.29.
[84] "O que é o Carmelo?" op cit.
[85] Idem.
[86] Vocação Carmelita. Disponível em http://www.ordem-do-carmo.pt. Acesso em 16 de julho de 2009.

Pode aparecer sentada ou de pé, com o Menino Deus em Seus braços, assim como pode estar com Seu manto amparando os fiéis ou consolando as almas do Purgatório.

Segundo Louis Réau, existem quatro tipos de tipologias iconográficas na arte ocidental para a representação da Virgem: A "Virgem antes do Nascimento", a "Virgem com o Menino", a "Virgem das Dores" e a "Virgem do Amparo (Tutelar)" [87]. A natureza da devoção de Nossa Senhora do Carmo, relacionada à espacialidade do Monte Carmelo e ao aspecto escatológico do merecimento dos Céus, permite-nos identificá-la com três destes aspectos, representados no período analisado, entre o Barroco e o Rococó: a Virgem antes do Nascimento, conforme podemos ver na legenda alegórica que diz que, assim como Elias anuncia a chuva que trará a abundância a Israel com a visão da nuvem após o sacrifício no Monte Carmelo, assim o Arcanjo Gabriel, ao anunciar o nascimento do redentor, torna a Virgem da Anunciação portadora da abundância que transcende os limites da carne.

A representação mais recorrente da Virgem é a Virgem com o Menino, em seu aspecto majestático[88]. Sentada, a Senhora serve a Seu Senhor como Trono de Seu Filho, que também Lhe pertence enquanto Fruto de seu ventre. Na Coleção José dos Santos, em Pernambuco, podemos ver uma representação singular: um óleo sobre madeira, anônimo, do século XVIII, que representa a Virgem do Carmo como alegoria da Senhora da Assunção[89].

Nossa Senhora do Carmo é uma das únicas invocações de Nossa Senhora cuja iconografia pode ser associada às demais representações da Virgem. Seus atributos essenciais são o hábito da Ordem Carmelita e seu Escapulário, o que permite que identifiquemos a Virgem em meio a uma miríade gestual e postural que, em outra conjuntura, diferenciaria invocações de maneira categórica[90].

---

[87] Apud INSTITUTO Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Iconografia da Virgem Maria*. Belo Horizonte, 1982, p. 11.
[88] HEINZ-MOHR, op cit, p. 235.
[89] Cf. em "Pintura" in ARAÚJO, Emanoel (curador). *O universo mágico do Barroco brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998, p. 197.
[90] Para exemplificarmos, tomemos por exemplo a Virgem da Conceição e a Virgem da Assunção: ainda que sua base atributiva seja a mesma – as nuvens, que representam a hierofania da Virgem, e os Anjos e/ou Querubins que a ladeiam – o posicionamento dos braços garante que a Virgem da Assunção, de braços abertos alçando aos Céus, não seja confundida com a Conceição, de mãos postas frente ao peito.

3.2. Os Santos

Etimologicamente, "santo" remete ao latim *sanctus*, ao grego *hagios* e ao hebraico *qâdosh*, palavras utilizadas como epíteto ao próprio Deus. Como adjetivo, correspondiam à santificação, à bênção e à consagração da pessoa, objeto ou situação ou localidade.

São Paulo, em suas cartas, deixa-nos exemplos da utilização desse termo no interior das primeiras comunidades cristãs. A consagração da própria existência ao serviço de Deus, assim como a prática da virtude, praticando o bem e evitando o mal, era exigência da vida como membros da comunidade, ao aceitar as bênçãos de ser acolhido na comunidade dos santos.

Das cartas de São Paulo também haurimos a informação de que santa era a comunidade, passando a designar o individuo muito tempo depois, referindo-se àqueles que haviam morrido por amor à Deus – os mártires. Desde os primeiros tempos, os cristãos invocavam os falecidos, principalmente os parentes próximos, e suplicavam sua proteção e suas preces91, o que veio a ser estendido àqueles que morreram por amor à Fé.

> Ocorrendo primeiro nos locais em que haviam sofrido o martírio e sido enterrados, mais tarde, e com freqüência, esse costume espalhou-se por outras regiões e atingiu toda a Igreja. A cada ano, no aniversário do martírio do santo, os fiéis se reuniam em torno de seu túmulo e celebravam a eucaristia, durante a qual seu nome era lembrado com honra: "um dia de festa", não um dia de luto ou dor.[92]

Por fim, representou a distinção entre os fiéis e aqueles que, por seu grau de devoção ao Cristo, faziam jus à veneração pública dos fiéis.

Os Santos são presença constante na vida do católico, sobretudo do católico tridentino, "presenças de uma vida espiritual que é extensão da família natural, à qual ele pertence."[93]. Santo, "é aquele que vive plenamente o relacionamento com Cristo, que nesse caso assume a forma de uma verdadeira esponsalidade"[94]. Intermediários entre a Divindade e o homem, sua vida terrena serve como consolo ao fiel, por sentir-se compreendido em suas necessidades, já

---

[91] ATTWATER, Donald. "Introdução" in *Dicionário de Santos*. Tradução de Maristela R. A. Marcondes, Wanda de Oliveira Roselli. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 8.
[92] ATTWATER, Donald. "Introdução" in *Dicionário de Santos*. Tradução de Maristela R. A. Marcondes, Wanda de Oliveira Roselli. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 7-8.
[93] MASSIMI, Marina. *Palavras, almas e corpos no Brasil colonial.* São Paulo: Loyola, 2005, p. 205.
[94] MASSIMI, Marina. *Palavras, almas e corpos no Brasil colonial.* São Paulo: Loyola, 2005, p. 207.

que seu interlocutor conhece as agruras deste mundo, por já ter cá vivido, assim como sua hagiografia serve de exemplo de virtude em relação aos desafios que o fiel enfrenta.

A relação com os santos, portanto, perpassa a intimidade e identificação do fiel com aspectos hagiográficos, taumatúrgicos, ou mesmo de caráter social (o referido santo ser patrono de determinada ordem ou cidade) e íntimo (o fiel encomendante é homônimo ao santo, seja em seu nome ou sobrenome, assim como a busca pela evolução espiritual a partir da experiência pessoal do santo), o que, fatalmente, irá influenciar sua representatividade pictórica. Nem sempre essa relação é imediatamente clara: Nas abóbadas da capela-mor da catedral de Mariana, Luiz Mott se propõe descobrir quem são os nove incógnitos cidadãos celestes representados por Manoel José Rebelo de Sousa, e a função de santos, em sua maioria espanhóis, desconhecidos "da devoção popular antiga e contemporânea", em uma catedral luso-brasileira, sobretudo por terem sido escolhidos "para ornamentar a parte mais nobre do principal templo da Diocese Marianense, considerando que via de regra tais espaços são privativos quer dos quatro Evangelistas, quer dos quatro Doutores Magnos da Igreja"[95].

Segundo o autor, todos santos presentes no espaço analisado "ocuparam (…) funções eclesiásticas, muitos deles passando de Diáconos a Cônegos, de Cônegos a Arcediagos, alguns poucos chegando a Bispos e mesmo Arcebispos". Sendo preciso, dos nove santos, cinco são Arcediagos (São Félix, Arcediago em Toledo; São Lourenço, Arcediago em Saragoça; São Félix, Arcediago em Braga; Santo Evâncio, Arcediago de Toledo; São Gudila, Arcediago de Toledo), dois são Cônegos (São Martinho, Cônego em Coimbra, São Pedro Arbués, Cônego em Saragoça), um Bispo (São Julião, Bispo de Cuenca) e um Arcebispo (São Torquato, Arcebispo de Toledo)[96].

Luiz Mott conclui que, dadas as dificuldades em encontrar referências acerca da biografia dos referidos santos – sua identificação só foi possível graças às identificações aos pés de cada prelado – a escolha de Dom Frei Manoel da Cruz dever-se-ia ao privilégio de personagens que viveram na própria Península Ibérica, a despeito da popularidade de sua devoção, como exemplo de virtude e bom comportamento ao Cabildo com o qual tantos embates travou.

Dessa forma, não podemos considerar inocente a representação dos Santos em determinado espaço ou através de determinada técnica e material, ainda que sua popularização

[95] MOTT, Luiz. "Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do Cabildo de Mariana, 1760" in REVISTA do Departamento de História. Belo Horizonte: FAFICH, 1989, p. 97-98.
[96] Idem, p. 99-102.

entre a comunidade dos fiéis seja dada por identificação e amor devocional, assim como sua reconhecida intervenção em eventos importantes[97].

[97] Existem numerosos relatos de aparições de santos que modificam a vida de uma comunidade no período colonial. São exemplos as histórias de São Thomé das Letras e São Sebastião do Rio de Janeiro, onde a relação entre os homens e os santos determinaram o desenrolar de eventos que culminam na denominação das localidades.

3.3. São Simão Stock e o Escapulário do Carmo

Existem dificuldades em precisar as fontes relativas à biografia de São Simão Stock. Os fatos relacionados com sua vida "aparecem como uma mistura de informações sobre duas pessoas diversas, um prior geral da Ordem e outro um frade que não era prior geral"[98].

Conforme uma tradição tardia[99], São Simão Stock nasceu em Aylersford, no condado de Kent, Inglaterra, no ano de 1165[100], mas pouco se sabe sobre ele até 1247, quando é eleito prior geral da Ordem do Carmelita, o sexto depois de Alan[101]. Sobre este ínterim, Frei Patrício Sciadini, OCD, descreve, possivelmente baseando-se em legendas piedosas:

> Logo que aprendeu a falar encontravam-no rezando diante das imagens da Virgem Maria. Aos 12 anos, desejou a vida consagrada a Deus, mas seus pais não lho permitiram. Consolado e animado pelas palavras da Virgem Mãe de Deus, partiu para a solidão, escolhendo por habitação a concavidade do tronco de uma árvore[102]. (…) Mais tarde, abandonou a solidão e completando seus estudos foi ordenado sacerdote[103].

Em 1245, o primeiro Capítulo Geral da Ordem na Europa está sob a jurisprudência de Simão Stock. Em relação à antiga vida eremítica, vivenciada no Monte Carmelo, a adaptação às exigências da sobrevivência na Europa não foram fáceis. Os monges tinham "outras exigências que não a vida eremítica". O Papa Gregório IX os obriga a uma pobreza mais estrita, de forma a buscarem seu sustento de forma ativa[104].

Frente tais exigências, Simão Stock dirige-se à Virgem, pedindo-lhe auxílio. Em 16 de julho de 1252, Nossa Senhora aparece a São Simão Stock, para incitá-lo a "que acudiese al Pontífice, en la seguridad de que él pondria remedio a la situación"[105] e, entregando-lhe o

---

[98] BOAGA, op cit, p. 52.
[99] ATTWATER, op cit, p. 264.
[100] ENCICLOPEDIA, Tomo LVI, p. 406.
[101] Idem.
[102] Seu sobrenome, "Stock", "tronco", deve-se ao fato de ter vivido longo tempo no tronco oco de uma árvore. Cf. CUNHA, Maria José Assunção da. *Iconografia cristã.* Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993, p. 71. Curiosamente, mas infelizmente, um aspecto não desenvolvido pelas fontes a que tivemos acesso, *stock* também pode significar "família, linhagem, estirpe". Cf. ROSA, Ubiratan & COSTA, Edith Cardoso. *Dicionário português-inglês.* 2º Volume. São Paulo: Samambaia, 1970, p.468.
[103] SCIADINI, Frei Patrício, OCD. *O Carmelo:* Devoção e espiritualidade. São Paulo: Loyola, 1997, p 42.
[104] Ordem do Carmo em Portugal. Disponível em <http://www.ordem-do-carmo.pt>. Acesso em 16 de julho de 2009.
[105] ENCICLOPEDIA, op cit, p 406.

escapulário que ela própria portava, prometeu-lhe "que todos aqueles que o portassem não haveriam de sofrer os horrores do inferno"[106]. A autenticidade desse fato é seriamente contestada pelos estudiosos do assunto[107]. Contudo, vastíssima "é a produção iconográfica, desde o século XVII, que representa em imagem esta narrativa"[108]. Além disso,

> gran número de personajes, como Eduardo II, Enrique de Lancaster y otros individuos de la nobreza llevaron secretamente el escapulario carmelitano debajo de sus ropas y murieron sin despojarse de él, convencidos que de esta suerte se salvarian.[109]

Mediante a adaptação da Regra à nova situação, iniciou-se uma nova vida e uma nova era na Ordem Carmelita. À exemplo das outras Ordens Mendicantes, Simão Stock fundou conventos nas cidades universitárias: Cambridge, 1249; Oxford, 1253; Paris, 1259; Bologna, 1260[110].

As primeiras resenhas biográficas relativas a São Simão Stock datam de 1430, e não são de todo fidedignas. "Sin embargo, em aquella fecha no era venerado aún como santo" [111].

É representado trajando o hábito carmelita. Seus atributos são o escapulário e representações de almas nas chamas do inferno[112].

Sua festa é comemorada a 16 de maio.

---

[106] ALVES, Célio Macedo. "Um estudo iconográfico" in COELHO, Beatriz (org). *Devoção e arte:* imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 78.
[107] ATTWATER, op cit, p. 264.
[108] BOAGA, op cit, p. 52.
[109] ENCICLOPEDIA, op cit, p. 406.
[110] Idem.
[111] Idem.
[112] CUNHA, op cit, p. 71.

FIGURA 1. Painel de São Simão Stock. Fotografia de Rosa Elia.

Na capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, São Simão Stock está representado calvo, barbado, com o hábito carmelita, ajoelhado, enquanto volve seu olhar para a direita, onde está uma senhora, entronada em nuvens, coroada, vestida com túnica e capa pluvial, que carrega uma criança no braço direito, enquanto com o esquerdo entrega o escapulário para o monge carmelita.

A criança está coberta apenas por um tecido sobre o colo, e portando um globo coroado por uma cruz, com a mão direita. Com a esquerda, a criança faz o gesto de bênção. Provavelmente a imagem em questão foi espelhada, pois a mão esquerda – *sinistra* – não abençoa, amaldiçoa, o que não se adequa a referida representação.

A criança e a senhora estão envoltos em um halo de luz, e estão acompanhados por dois querubins, na parte superior direita.

O escapulário que a Virgem entrega a São Simão Stock não é o escapulário vulgarmente conhecido como tal.

> Los carmelitas, siguiendo la costumbre de las demás órdenes en la Edad Media, concedían su hábito, ó cuando menos su escapulário, á sus bienhechores y á sus amigos de elevada categoría, en virtud de lo cual los favorecidos con esta distinción tenían parte en el privilegio que, á lo que se creia, iba anejo ao hábito ó escapulário entregado por la Virgen Santísima á Simon Stock. [113]

[113] ENCICLOPEDIA, op cit, p. 406.

3.4. Santo Alberto, Patriarca de Jerusalém

Santo Alberto é o responsável pela regra canônica da Ordem do Carmo, regra esta que codificava o padrão de vida que os carmelitas já levavam no Monte Carmelo. Em 1215, o Concílio de Latrão proibiu o estabelecimento de novas ordens religiosas, o que levou diversos prelados da Terra Santa a contestar o direito de existência dos carmelitas[114]. Depois de muita argumentação, os carmelitas recebem a aprovação pontifícia com a Bula Ut Vivendi Norman, de Honório IV, em 30 de janeiro de 1216:

> Mandamos, a vós e a vossos sucessores, que observeis em remissão dos vossos pecados, na medida do possível, a Regra que vos foi dada pelo Patriarca de Jerusalém, de santa memória, pois que humildemente afirmais tê-la recebido antes do Concílio Geral.[115]

[114] "História [da Ordem do Carmo]". Disponível em http://www.ordem-do-carmo.pt. Acesso em 16 de julho de 2009.
[115] Idem, ibidem.

FIGURA 2. Painel de Santo Alberto, Patriarca de Jerusalém. Fotografia de Rosa Elia.

A representação presente no Carmo de Ouro Preto mostra-nos um ambiente fechado, onde figuram uma mesa coberta por uma toalha com um livro por cima, onde o Patriarca, paramentado com sua túnica, manto, mitra e báculo com a cruz patriarcal, com duas traves. Santo Alberto emana uma luz diáfana de sua cabeça, mostrando sua santidade em vida. Estende seu braço direito para a Virgem, que, coroada e sentada sobre nuvens e tendo o Menino Deus ao colo, estende-lhe a Regra do Carmo. Nove querubins a ladeiam.

3.5. Santa Ângela: uma Franciscana entre os Carmelitas

Santa Ângela Merici nasceu em Desenzano, na Itália, em 21 de março de 1470[116]. Filha de pais pobres, mas de sangue nobre[117], quando tinha pouco mais de dez anos, perdeu o pai, e, pouco tempo depois, sua mãe[118]. Confiada, junto à irmã, a um tio, de nome Biancosi, em Salo. Certa feita, ambas abandonaram a casa do tio, escondendo-se em uma caverna distante duas horas de Salo; descobertas, voltaram à casa do tio, completamente separadas do mundo. Tinham por apelido "as duas rolinhas de Salo"[119].

Morre a irmã em tenra idade, sem receber os Sacramentos da Igreja[120]. Ângela passa dia e noite junto ao túmulo da irmã, tomada por grande dor, com o firme desejo de conseguir através de suas orações os merecimentos dos sacramentos para sua falecida irmã. Em uma visão, sua irmã lhe aparece rodeada de anjos em uma refulgente luz, e uma voz lhe diz: "Persevera como começastes e terás a mesma bem-aventurança"[121]. Aos treze anos, recebe a Eucaristia, da qual se torna devota[122]; entra, nesse mesmo ano, para a Ordem Terceira de São Francisco de Assis[123].

Com a morte do tio, retorna a Desenzano, dedicando-se à instrução feminina. Em uma visão,

> foi-lhe apresentada uma multidão de donzelas, rodeadas de luz celeste, trazendo coroas na cabeça e lírios nas mãos e acompanhadas por luminosos Anjos, subindo uma escada, cuja extremidade terminava no céu. Ao mesmo tempo ouviu uma voz, dizendo: Ângela, não deixarás a terra, enquanto não tiveres fundado uma união de donzelas, igual aquela que acabas de admirar."[124]

Com o desenvolvimento das escolas, vieram de Bréscia pedidos para ali se fundarem escolas. O desejo de fundar uma Ordem levou Ângela a peregrinar a Jerusalém. Na viagem,

---

[116] LES PETIT BOLLANDISTES. *Vies des saints.* 6 ed. Tomo L. Paris: Palmé, éditeur des Bollandistes, 1867, p. 559.
[117] Idem, ibidem.
[118] Idem, ibidem.
[119] LEHMANN, Pe. João Batista. *Na luz perpétua:* leituras religiosas das vidas dos santos de Deus, para todos os dias do ano, apresentadas ao povo cristão. I vol. 5 ed. Juiz de Fora: Lar Católico, 1959, p. 518.
[120] LES PETIT BOLLANDISTES, op cit, p. 560.
[121] Idem, ibidem.
[122] Idem, ibidem.
[123] LEHMANN, op cit, p. 518; por sua vez, o livro dos Bolandistas aponta para a "Tiers-Ordre de Saint-Dominique". Cf LES PETIT BOLLANDISTES, op cit, p. 561.
[124] Idem, p. 518-519.

perdeu a visão. Visitou os Santos Lugares, sem no entanto podê-los ver. “Na volta, o navio perdeu o rumo e aportou na ilha Candia. Ali havia, perto do porto, um crucifixo milagroso.”[125] Dirigindo-se para lá, pediu ao Senhor que lhe recobrasse a visão. Sua oração foi ouvida.

Para demonstrar sua gratidão, fez uma peregrinação a Roma, em 1525. O Papa Clemente VII recebeu-a em audiência, examinou os projetos e aprovou-os, abençoando-os. De volta a Bréscia, lançou os fundamentos da nova ordem, que em 1535 já contava com 27 irmãs. Estavam lançadas as bases da Instituição das Ursulinas.

Sua função principal não era a contemplação, mas o trabalho no seio das famílias: “a instrução religiosa, a assistência aos pobres e enfermos e a vigilância pela conservação dos bons costumes”[126]. Mais tarde, a Pia Instituição das Ursulinas tomou a feição de Ordem religiosa, com clausura e votos, mantendo sua vocação para a educação feminina.

Santa Ângela morreu em 27 de janeiro de 1540. Beatificada por Clemente XIII em 1768.

[125] Idem, ibidem.
[126] Idem, ibidem.

FIGURA 3. Painel de Santa Ângela, Terceira. Fotografia de Rosa Elia.

Entre os santos representados na azulejaria da capela do Carmo, esta, especial mostrou-se uma incógnita desde o início. Essa santa não figurava em nenhum santoral, e sua iconografia mostrava-se singular frente às demais: é a única santa posterior à vinda de Cristo que não possui a Virgem do Carmo em hierofania em sua iconografia.

A imagem nos mostra, à esquerda do que aparenta ser um recinto fechado, uma jovem, portando o hábito (curiosamente, ela não porta o escapulário), ajoelhada, volvendo o olhar para um jovem alado, que porta um ramo com cinco lírios, como que a oferecer-lhe; a nuvem que lhe serve de apoio sobe em espiral e rodeia um ostensório, onde o Corpo de Cristo está exposto, emanando diáfana luz sobre um grupo de querubins que o rodeiam.

Tal representação singular se mostra pertinente ao verificarmos sua hagiografia, mas não deixa de incitar novos questionamentos: se realmente corresponder a Santa Ângela Merici (1470-1540), conforme propomos, estamos diante de uma santa não-carmelita, dentro do espaço ocupado por santos fundamentais para a compreensão do desenvolvimento do Carmelo no Ocidente.

3.6. Santo Elias e a história do Carmelo

Suas palavras queimavam como uma tocha ardente. Elias, o profeta, levantou-se logo como um fogo.
Ele fez vir a fome sobre o povo (de Israel): foram reduzidos a um punhado por tê-lo irritado com sua inveja, pois não podiam suportar os preceitos do Senhor.
Com a palavra do Senhor ele fechou o céu, e dele fez cair fogo por três vezes.
Quão glorioso te tornaste, Elias, por teus prodígios! Quem pode gloriar-se de ser como tu?
Tu, que fizeste um morto sair do leito da morte, e o arrancaste da região dos mortos pela palavra do Senhor;
Tu, que lançaste os reis na ruína, que desfizeste sem dificuldade o seu poder, que fizeste cair de seu leito homens gloriosos.
Tu, que ouviste no Sinai o julgamento do Senhor, e no monte Horeb os decretos de sua vingança.
Tu, que sagraste reis para a penitência, e estabeleceste profetas para te sucederem.
Tu, que foste arrebatado num turbilhão de fogo, num carro puxado por cavalos ardentes.
Tu, que foste escolhido pelos decretos dos tempos para amenizar a cólera do Senhor, reconciliar os corações dos pais com os filhos, e restabelecer as tribos de Jacó.
Bem-aventurados os que te conheceram, e foram honrados com a tua amizade!
Pois, quanto a nós, só vivemos durante esta vida, e, depois da morte, nem mesmo nosso nome nos sobreviverá.[127]

Literalmente, Elias (Eliah, ou Eliyahu[128]) significa YHVH é Deus, ou meu o Senhor é Deus[129]. A hagiografia de Santo Elias está descrita nos dois livros dos Reis[130] do relato

[127] Elogio dos antepassados retirado de Eclo 48, 01-12. Cf BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997, p. 932-933.
[128] DICIONÁRIO de mística. Dirigido por L. Borriello et al. São Paulo: Paulus: Loyola, 2003, p. 350.

bíblico[131]. Os dois livros dos Reis, de autoria desconhecida[132], incluem-se no grupo de livros bíblicos considerados históricos[133]. Inicialmente compunham uma única obra, que traçava a história do povo de Israel desde a morte de Davi (c. 970) até a destruição de Jerusalém, com a deportação do povo por Nabucodonosor em 587 a.C, compreendendo ao todo quatro séculos[134]. O julgamento dos reis é baseado no reinado de Davi, considerado íntegro e fiel, tendo por base os ditames do Deuteronômio[135], "colocando-se o autor num ponto de vista totalmente religioso"[136], que ressalta o(s) local(is) escolhido(s) para o culto de YHVH e o resultado favorável do compromisso do governante com o Senhor[137].

John van Seters analisa a historiografia israelita tendo por referência três áreas de interesse: "a evolução das formas literárias, o desenvolvimento das histórias e a evolução da reflexão histórica em Israel"[138], apresentando os trabalhos de H. Gunkel e H. Gressmann[139]. Gunkel, e sobretudo Gressmann, afirmam que o estímulo ao surgimento de um narrativa histórica em Israel partiu do desenvolvimento da arte narrativa das *Sagen*, "lendas"[140]. Partindo da mais primitiva descrição, o *Märchen*, ou conto de fada, que "dá asas à imaginação

---

[129] Cf. BOAGA, Emmanuele. *Como pedras vivas...*: para ler a história e a vida do Carmelo. Roma, 1989, p. 69; MANZANARES, Cesar Vidal. *Dicionário de Jesus e dos Evangelhos.* Tradução de Fátima Barbosa de Mello Simon. Aparecida, SP: Editora Santuário, 1997, p. 98.

[130] Em algumas versões da *Vulgata* designa I Sm e II Sm como I Re e II Re, e I Re e II Re como III Re e IV Re. Cf. McKENZIE, John L. *Dicionário bíblico.* Tradução de Álvaro Cunha et al. São Paulo: Paulus, 1983, p. 785. Citação baseada em SETERS, John van. *Em busca da história:* historiografia no mundo antigo e as origens da história bíblica. Tradução de Simone Maria de Lopes Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

[131] BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997, pp. 389-399. Para efeito dessa descrição, nos utilizaremos dos versículos bíblicos, não necessariamente das páginas da referida edição. Sendo assim, a hagiografia de Elias inicia-se em I Re 17 e termina em II Re 2, 18. Cf. uma versão deste relato em HELLO, Ernesto. "Santo Elias" in LIACHO, Lázaro. *Titãs da religião.* Tradução de J. Coelho de Carvalho. Vol. 6. Rio de Janeiro: São Paulo: El Ateneo, s/d, p. 141-150.

[132] "Introdução aos Reis" in BÍBLIA Sagrada. 6 ed. Tradução da *Vulgata* por Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1979, p. 333.

[133] "Introdução" in BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997.

[134] "Introdução aos Reis" in BÍBLIA Sagrada. 6 ed. Tradução da *Vulgata* por Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1979, p. 333.

[135] Quinto livro do Pentateuco, cujo título significa *segunda lei*. Essencialmente religioso e jurídico, apresenta a "pura religião de Israel". Foi descoberto sob o reinado de Josias (622 a.C.), "tornou-se a base de uma importante reforma religiosa e moral, depois de uma era de decadência e idolatria". Cf. BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997.

[136] BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997.

[137]"Introdução aos livros do Antigo Testamento" in BÍBLIA Sagrada. Pe. Francisco Zbik, sensor. Rio de Janeiro: Delta, 1980, p XII.

[138] SETERS, op cit, p. 226.

[139] Idem. Para a análise da historiografia judaica em comparação à grega e à persa, cf. MOMIGLIANO, Arnaldo. "A historiografia persa, a historiografia grega, a historiografia judaica" in _____. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maia Beatriz Borba Florenzano. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 21-51.

[140] SETERS, op cit, p. 226.

e à fantasia dos 'primitivos', se transforma em lenda, na qual as histórias atemporais se associam a povos e lugares específicos"[141].

Dentro deste grande grupo narrativo, haveriam as *Vätersagen*, lendas patriarcais, fortemente embasadas na tradição, usadas para "explicar a origem e os hábitos"[142], tal como a história de José[143]. *Pari passu* a elas, existiriam as *Heldensagen*, lendas sobre heróis também consideradas históricas por referirem-se a "figuras públicas como Moisés e Josué ou Saul e Davi". No entanto, "a retratação destas personagens ainda era fortemente marcada pelo elemento típico e ideal, e os detalhes sobre os indivíduos e acontecimentos eram exagerados"[144]. Ainda que Gunkel inclua nesse grupo figuras como Moisés e Elias, Bressmann prefere incluí-las em um outro grupo, o de "lendas proféticas" (*Legende)*, que para ele seriam "uma vertente tardia da *Sage* que manifestava intuitos religiosos e devocionistas"[145], gênero este que, na opinião de Seters, cria "sérios problemas para a reconstrução da história da literatura"[146]. Os relatos sobre Elias e Eliseu "desenvolveram-se das *Sagen* e aproximam-se mais dessa forma que do gênero historiográfico"[147].

Habitante de Galaad[148], de epíteto "tesbita"[149], sua vida foi dedicada a erradicar o culto a Baal[150] que assolava Israel, durante o reinado de Acab (873-853 a.C.)[151]. Acab casou-se com

---

[141] Ibidem, p. 227.
[142] Idem.
[143] Cf. Gn 37 a 50.
[144] SETERS, op cit, p. 227.
[145] Idem.
[146] Ibidem, p.228.
[147] Ibidem, p.313.
[148] I Re 17, 01.
[149] Natural de Tisbe. I Re 17, 01. Cf. DICIONÁRIO, op cit, p. 350.
[150] Deus celeste, da tempestade e da fecundidade entre os semitas ocidentais, representado tanto na forma humana quanto na forma de um touro. A palavra *ba'l* significa "dono", "senhor", e pode ser um termo genérico designativo de deuses em geral. É, assim, aplicado a várias divindades locais, como Baal-Sidon ou Baal-Líbano; o Baal de Tiro corresponde ao deus fenício Melkart. Baal-Hadad (senhor do trovão") ocupava posição central em toda a Síria. Outros epítetos de Baal são Baal-Addir ("o poderoso senhor"), deus da cidade fenícia de Biblos; Baal-Biqq'ah ("senhor da planície"), deus da planície entre o Líbano e o Antilíbano), Baal-Hammon ("senhordos altares de incenso"), louvado em Cartago; Baal-Marqod ("senhor da dança"), louvado nos arredores da moderna Beirute; Baal-Qarnain ("senhor dos dois cornos"), referência aos dois picos montanhosos situados nas proximidades do Golfo de Túnis; Baal- Samem ("senhor dos céus"), de culto muito difundido em Chipre, Cartago, na antiga Síria e na Mesopotâmia setentrional; Baal-Sapon ("senhor do Sapon"), louvado pelos cananeus no Monte Sapon, no norte da Palestina; e Baal-Karmelos (senhor do Carmelo", ou "senhor do jardim"), louvado no Monte Carmelo, a quem Elias desafiou no relato bíblico. Tal fato aponta também para a possível existência de um templo dedicado a essa divindade no Monte Carmelo, assim como para a relação entre o referido deus e a espacialidade. O culto a Baal chegou até o Egito, sendo rapidamente identificado com o deus Seth. Cf. ALEXANDER, David & Pat (edit.) *O mundo da Bíblia.* 2 ed. Trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulinas, 1985, p. 265; LURKER, Manfred. *Dicionário de deuses e demônios.* Tradução de Cecilia Camargo Bartalotti, Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, s/d, p.29-30; 35.
[151] BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997, p. 388.

Jezabel, filha do rei dos sidônios[152], e por sua influência erigiu um altar a Baal e outro a Asherah[153], lhes rendendo culto. Isso irritou profundamente o Senhor[154], que, por meio de seu profeta decretou um período de seca de três anos sobre a terra[155]. Durante este período Elias refugiou-se em na torrente de Carit, defronte ao Jordão, saciando sua sede desta água e sendo alimentado por corvos, que lhe traziam pão e carne pela manhã e à tarde[156]. Quando a fonte secou devido à falta de chuva, Elias, a mando do Senhor, foi a Sarepta de Sidon. Lá, encontrou uma viúva, a quem pediu um pouco d'água e um pedaço de pão. Esta replicou-lhe que, com o resto que havia em sua casa de farinha e óleo, faria um último preparado para si e para seu filho, para depois morrerem de fome[157]. O profeta refez o pedido e a viúva, ao atendê-lo, percebeu que a farinha não acabava, nem o óleo, que lhes serviu durante muito tempo[158]. Durante a estadia de Elias, o filho da viúva adoeceu e morreu; Elias, rogando a Javé, deitou-se sobre ele três vezes, recobrando-lhe a vida[159].

No terceiro ano de seca, Elias apresentou-se a Acab, desafiando-o a convocar, ao monte Carmelo, os quatrocentos e cinquenta profetas de Baal e os quatrocentos profetas de Asherah, que comiam à mesa de Jezabel[160]. No monte Carmelo[161], diante do povo de Israel, Elias propôs o desafio: pediu um par de novilhos, que os sacerdotes de Baal deveriam fazer em pedaços, e colocar sobre a lenha, sem atear fogo; ele faria o mesmo. Tanto os sacerdotes de Baal quanto Elias invocariam cada qual seu deus para que ateasse fogo ao sacrifício[162].

Os sacerdotes de Baal invocaram seu deus desde a manhã até o meio-dia, retalhando-se com espadas e lanças, conforme seu costume, até cobrirem-se de sangue. Não houve

---

[152] I Re 16, 31.
[153] Também chamada Asthoreth ou Astarte, deusa do amor e da fertilidade, ligada principalmente à Síria e à Palestina; seu culto relacionava-se com a prostituição sagrada, e entre os filisteus, com a guerra. Salomão lhe rendeu culto, construindo-lhe um templo nos arredores de Jerusalém (I Re 11, 5; II Re 23, 13). Possui como atributos o pombo e os cornos de um touro (seu epíteto era Astharoth-Karnaim, "Astharoth de dois cornos"). I Re 16, 32-33.
[154] Uma questão a se ressaltar é o fato de "El" e "Baal" significarem "senhor", o que causava hibridismos entre os cultos de um e de outro em Israel, mas que também funciona como artifício literário cognato do nome de Elias: só Deus (Iah, Javé) é o Senhor (El).
[155] I Re 17, 01. "Baal era venerado como um deus do tempo, por isso Deus dá uma demonstração para indicar que só ele comanda ao sol e à chuva e o faz beneficiando Elias no próprio país de Baal, em Sarepta, na Sidônia". Cf. ALEXANDER, op cit, p. 265.
[156] I Re 17, 04-06.
[157] I Re 17, 10-12.
[158] I Re 17, 13-16.
[159] I Re 17, 17-24. Sugestivamente, Ernesto Hello aponta: "Esta foi a primeira ressurreição que a história [sic] menciona. A morte foi invencível até aquele dia". Cf. HELLO, op cit, p. 144.
[160] I Re 18, 01-19.
[161] Possivelmente no local denominado atualmente como "El Muhraka". Cf. ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-americana. Tomo XIX. Madrid: Espasa-Calpe, s/d, p.768.
[162] I Re 18, 20-24.

resposta[163]. Elias, por sua vez, reparou o altar, segundo o costume, com doze pedras representando as doze tribos de Israel, fazendo ao redor uma valeta. Sobre o altar dispôs a lenha e o boi feito em pedaços. Derramou sobre o altar quatro talhas de água, por três vezes, que escorreram sobre o sacrifício enchendo a valeta[164]. Invocando o Senhor, o fogo do céu desceu, consumindo o "holocausto, a lenha, as pedras, a poeira e até mesmo a água da valeta"[165]. Após o feito, Elias ordenou que o povo prendesse os sacerdotes de Baal, e, levando-os ao vale de Cison, os matou[166]. Em seguida, mandou um servo olhar para as bandas do mar. Na sétima vez, o servo lhe respondeu: "Eis que sobe do mar uma pequena nuvem, do tamanho da palma da mão"[167]. Essa nuvem tornou-se uma chuva torrencial que alimentou a terra de Israel[168]. Apesar do prodígio e da morte dos sacerdotes de Baal, "não houve uma reforma religiosa profunda e durável".[169].

Com a promessa de vingança da rainha Jezabel, Elias refugiou-se em Bersabéia. Lá, deitou-se sobre um junípero, e adormeceu, desejando a morte[170]. Um Anjo do Senhor acordou-o para comer, e Elias viu a seu lado "um pão cozido debaixo de cinza, e um vaso d'água"[171]. Pela segunda vez o Anjo do Senhor o acordou, e novamente ele se alimentou. Caminhou, com o vigor da comida e bebida, quarenta dias e noites rumo ao monte Horeb[172].

No monte Horeb, o Senhor o manda sair da caverna onde se abriga, pois Ele irá passar. Ele não está na tempestade, no fogo ou no terremoto que antecedem Sua Presença; Elias O reconhece numa brisa suave, cobrindo a face. Após esse encontro com Deus, retomou

---

[163] I Re 18, 25-29. Elias, inclusive, zombava dos sacerdotes, dizendo para que gritassem mais alto, pois "talvez o deus deles estivesse surdo".
[164] I Re 18, 30-37.
[165] I Re 18, 38.
[166] I Re 18, 40. Possivelmente, o local do morticínio foi o local hoje denominado Tell-el-Kasis ou Tell-el-Kalt. Elias agiu dessa maneira conforme manda o Deuteronônio (13, 1-5; 17, 1-5), que ordena matar todos os falsos profetas e idólatras. Cf. ENCICLOPEDIA, p.768.
[167] I Re 18, 44.
[168] Sobre esse aspecto, Ernesto Hello aponta: "Para medir o alcance e valor das coisas, seria preciso compreender todas as relações do visível e do invisível. A chuva que Elias livrou das prisões em que estava há três aos aguardando seu mandato futuro, aprisionada por seu mandato passado, aquela chuva significava a Encarnação do Verbo; a nuvenzinha era a figura da Virgem". Essa legenda seria, durante muito tempo, um dos relatos piedosos dos carmelitas, fazendo-se uso da alegoria dos teólogos. Cf. HELLO, op cit, p. 146; HANSEN, João Adolfo. "A alegoria como interpretação ou alegoria hermenêutica ou 'alegoria dos teólogos'" in _____. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra: Campinas, Editora da UNICAMP, 2006, p. 91-137.
[169] Cf. ALEXANDER, op cit, p. 266.
[170] Esse ato de covardia, medo e desespero, relaciona-se, através da alegoria dos teólogos, com a negação de Pedro, "mostrando-nos assim o coração humano tal qual é: um monstro de inconstância". Cf. HELLO, op cit, p. 147; HANSEN, op cit.
[171] I Re 19, 06.
[172] Horeb significa "visão". Cf. HELLO, op cit, p. 147. O monte Horeb fica no deserto do Sinai, "lugar onde Deus se manifestara a Moisés". Cf. ALEXANDER, op cit, p. 266.

seu caminho na direção de Damasco, onde, por ordem do Senhor, ungiria Hazael como rei da Síria, Jeú como Rei de Israel e Eliseu como profeta, em seu lugar[173].

Após a batalha que se seguiu[174], Elias foi novamente chamado pelo Senhor para apresentar-se diante de Acab. Jezabel, sua mulher, havia mandado matar Nabot, pois este não vendeu a Acab a vinha que este cobiçara[175]. Diante da admoestação do profeta, Acab "rasgou as vestes, cobriu-se com um saco e jejuou; dormia, envolto no saco e andava a passos lentos"[176]. Diante do arrependimento de Acab, o Senhor o poupou das catástrofes que o aguardavam, mas não a sua posteridade[177].

Quatro anos[178] após a morte de Acab[179], Josafá tornou-se rei de Judá (870-848), e Ocozias (853-852), como rei de Israel, dezessete anos depois[180] de Josafá assumir o trono de Judá. Este, prestando culto a Baal, provocou a cólera do Senhor[181]. Tendo caído da janela, feriu-se gravemente. Pediu a seus mensageiros que consultassem o oráculo de Baal-Zebud[182], deus de Acaron, sobre sua sobrevivência[183]. Elias, a mando do Senhor, foi ao encontro dos mensageiros, mandando-lhes voltar com a sentença de morte do rei, devida à sua desobediência ao Senhor[184]. Ocozias, então, enviou um chefe com seus cinqüenta homens ao encontro de Elias, ordenando-lhe que comparecesse à sua presença. O fogo dos céus consumiu a primeira comitiva, que foi seguida de uma segunda; na terceira vez, Elias foi ao encontro do rei, confirmando seu vatícinio[185].

Após esses acontecimentos, três vezes Elias desejou partir sem Eliseu, e três vezes Eliseu jurou por Deus e pela vida de Elias que não o deixaria[186]. Chegaram às margens do Rio

---

[173] I Re 19, 13-18. "Eliseu é 'ungido', isto é, chamado a tornar-se profeta pelo gesto simbólico de Elias, que lança sobre ele o manto. Depois, Elias deixa-lhe a tarefa de ungir Hazael e Jeú (II Re, 8 e 9). Cf. ALEXANDER,op cit, p. 266.
[174] I Re 19, 15 a 20, 43.
[175] I Re 21, 01-26. O confisco ou a venda forçada de um terreno eram ilegais em Israel. A herança de uma pessoa devia passar para a geração seguinte. Cf. ALEXANDER, op cit, p. 266-267.
[176] I Re 21, 27-28.
[177] I Re 21, 29.
[178] I Re 22, 41.
[179] I Re 22, 29-39.
[180] I Re 22, 52.
[181] I Re 22, 52-54.
[182] " 'Senhor das moscas', desdenhoso jogo de palavras sobre o verdadeiro nome do deus que era Baal-Zebul", cuja possível tradução como "baal, o príncipe". Era utilizado na literatura rabínica como sinônimo de idolatria. No Novo Testamento, Belzebu aparece como príncipe dos demônios (Mt 12, 24-27). Cf. ALEXANDER, op cit, p. 268; LURKER, op cit, p. 35.
[183] II Re 01, 01-02.
[184] II Re 01, 03-04.
[185] II Re 01, 09-17.
[186] II Re 02, 01-07.

Jordão[187], e com o manto Elias feriu o rio, que se abriu em dois e ambos passaram a pé enxuto. Elias disse, então, a Eliseu que lhe pedisse o que desejasse antes de ser arrebatado, e Eliseu pediu "uma porção dobrada" do espírito de Elias. Elias replicou-lhe que isso lhe seria concedido caso Eliseu visse seu arrebatamento[188]. Repentinamente uma carruagem de fogo, com cavalos também de fogo, separou-os e Elias subiu aos céus num turbilhão[189]. Eliseu, tomando o manto que Elias deixara cair, feriu novamente as águas do Jordão, voltando a pé enxuto[190].

Elias e Eliseu "figuram entre as personalidades mais impressionantes de todo o Antigo Testamento, como grandes profetas, título este já conferido ao próprio Samuel"[191]. O profetismo posterior[192] situou sua chegada antes do dia do Senhor[193]. Os Evangelhos identificam essa vida de Elias com o ministério de João Batista, conforme profetizado ao seu pai, Zacarias, pelo Anjo do Senhor, por ocasião de sua concepção,[194] ainda que o mesmo tenha negado esse fato.[195] Posteriormente, o próprio Jesus relaciona João Batista à imagem de Elias[196], assim como Jesus também foi relacionado ao profeta[197].

Conforme consta na *Legenda Áurea*:

---

[187] O acontecimento ocorre "na margem oriental do Jordão, perto do lugar onde morreu Moisés". Cf. ALEXANDER, op cit, p. 268.
[188] II Re 02, 07-10.
[189] II Re 02, 11-12. "Porque ardia em zelo pela lei, Elias foi arrebatado ao céu" I Mac 02, 58. Não se sabe exatamente *aonde* Elias está, dado ter sido arrebatado sem no entanto estar morto, ainda; "Elias se foi, *Deus sabe para onde,* a fim de aguardar lá em cima a hora do segundo advento" (cf. HELLO, op cit, p. 149, grifo nosso); esta é uma dúvida teológica desenvolvida pelos Santos Doutores, que não foi resolvida, por ausência de dados suficientes nas Sagradas Escrituras. Cf. ENCICLOPEDIA, p.759.
[190] II Re 02, 13-14.
[191] "Introdução" in BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997. É importante ressaltar que o ciclo de Elias, que como o de Eliseu, interrompe a "sequência de crônicas dos reinados", salienta "a difícil luta de Israel contra a religião de Canaã". Cf. "Introdução aos livros do Antigo Testamento" in BÍBLIA Sagrada. Pe. Francisco Zbik, sensor. Rio de Janeiro: Delta, 1980, p XII.
[192] Ml 3, 23.
[193] Cf. MANZANARES, op cit, p.99.
[194] Luc 01, 17.
[195] Cf. Jo 01, 21. As representações de Santo Elias e São João Batista aproximam-se muito pelo fato de ambos serem eremitas e antecessores do Cristo. MANZANARES, op cit, p.99. Talvez pelo fato de sua similitude hagiográfica, São João Batista também é reverenciado pela Ordem Carmelita como um dos seus.
[196] Mt 17, 10-13; Mc 09, 11-13; ENCICLOPEDIA, p.759.
[197] A teologia antiga relaciona "pessoas, acontecimentos, comparações e figuras do *Antigo Testamento* numa referência determinada com o novo testamento de caráter 'tipológico', muito aproveitada pela interpretação alegórica e pela pregação, 'Novum Testamentum in vetere latet, Vetus in novo patet. O Novo Testamento está oculto no Antigo, e o Antigo fica patente no Novo' (Agostinho)" Cf. HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário de símbolos:* imagens e sinais da arte cristã. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, XI; HANSEN, op cit, p. 91-137. É importante ressaltar também que o termo *profeta* "não significa o homem que *prediz o futuro*, embora ocasionalmente o faça. É, antes de tudo, um pregador que exorta o povo a ser fiel ao seu Deus". Cf. "Introdução" in BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997.

> João é chamado de Elias devido ao lugar que ambos moraram, o deserto; devido a parca alimentação que consumiam; devido à grosseira indumentária que ambos usavam; devido ao ministério, pois ambos foram precursores, Elias do Juiz, João do Salvador; devido ao zelo, pois as palavras dos dois queimavam como tocha ardente.[198]

Elias volta a aparecer no relato bíblico já no Novo Testamento, no episódio da Transfiguração do Senhor, junto a Moisés[199], e ambos falam ao Cristo sobre sua morte, e o que haveria de se cumprir em Jerusalém[200]. Referências lendárias apontam para encontros de Elias e Nossa Senhora. "Elias, em uma de suas visões, a vislumbra acompanhada de sua mãe, Ana, e da avó, Emerenciana"[201], assim como a suas relações com outros episódios bíblicos e proféticos. Conforme Ernesto Hello:

> Segundo os comentaristas, o rapto de Elias é a imagem da Ascensão. Os anjos disseram aos apóstolos: "Jesus Cristo voltará da mesma forma como o vistes ir".
>
> A Ascensão e o juízo final têm, pois, uma relação misteriosa. Elias, que é a representação da Ascensão, é, ao mesmo tempo, precursor do juízo final[202].

A descrição bíblica descreve Elias como um homem coberto de pêlos[203], que trazia uma cinta de couro em volta dos rins[204]. Na arte, Elias aparece como um homem velho e barbudo[205], mas pode, por vezes, ser representado imberbe e jovem para indicar sua perene

---

[198] DE VARAZZE, Jacopo. "A natividade de São João Batista" in _____. *Legenda áurea*: vidas de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.485.

[199] Mt 17, 01-09; Mc 09, 02-10; Lc 09, 28-36. Elias e Moisés, os maiores profetas do Antigo Testamento, são considerados "santos da expectativa" da vinda do Cristo, do cumprimento da promessa. Cf. http://www.ordem-do-carmo.pt. Acesso em 16 de julho de 2009.

[200] Lc 09, 31.

[201] Cf. ALVES, Célio Machado. "Um estudo iconográfico" in COELHO, Beatriz (org.) *Devoção e arte:* imaginária sacra em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005, p.78. Tais lendas já são hoje desacreditadas pelos Carmelitas, assim como a fundação da Ordem por Elias e a progressão atravessando os dois Testamentos, ainda que, afirma-se, a presença de eremitas que depois de Elias habitaram o Carmelo esteja "oculta no tempo e no segredo de sua vicissitude espiritual", de onde poder-se-ia haurir as diversas histórias edificantes e legitimadoras da ascendência carmelita. "nunca nenhum dos eremitas da época da formação teve a ambição de ser o fundador. Mais tarde, quando todas as Ordens se gabavam de seu Fundador, quiseram os Carmelitas pôr Elias como o seu. Daí que tenha surgido uma corrente de lenadas da Sucessão Eliana, que colocaram 'os Filhos dos Profetas' como os primeiros habitantes do Carmelo. Mas é claro que esta sucessão ininterrupta não aconteceu. Elias é apenas o modelo e Pai Espiritual". Cf. http://www.ordem-do-carmo.pt. Acesso em 16 de julho de 2009.

[202] HELLO, op cit, p.150.

[203] Os pêlos aqui referidos são apontados como uma pele de camelo que lhe serviria de veste, tal como as vestes de João Batista. "João usava uma vestimenta de pêlos de camelo e um cinto de couro em volta dos rins" (Mt. 3, 4; Mc 1, 6). Cf. ENCICLOPEDIA, p.768.

[204] II Re 01, 08.

[205] CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Trad. Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004, 83.

juventude[206]. Aparece por vezes com o hábito carmelita, por vezes com túnica e capa de peles[207]; tem, por atributos, um livro ou um pergaminho com os seguintes dizeres: "*Zelo zelatus sum pro Domino exercitium*"[208]; uma espada em chamas em uma mão, tendo na outra uma igreja[209], sendo essa a representação tridimensional mais freqüente no século XVIII[210]. Nos forros das capelas carmelitas Minas Gerais, geralmente é representado no episódio do arrebatamento ao céu[211]. O profeta sendo alimentado por no deserto por corvos ou por um anjo também era um tema popular[212].

Na Capela do Carmo de Ouro Preto, as representações bidimensionais de Elias na capela-mor representam dois momentos da hagiografia do santo: sua estadia no deserto, junto à fonte de Carit, e seu arrebatamento aos céus[213].

[206] LORÊDO, op cit, p. 122.
[207] Idem.
[208] Idem, grifo da autora.
[209] CUNHA, op cit, p. 69.
[210] Um dos mais belos exemplares, do total de sete que Minas Gerais possui, está na capela da ordem terceira do Carmo de Diamantina, vinda de Portugal no ano de 1766. Cf. ALVES in COELHO, op cit, p.79; LORÊDO, op cit, p. 122. Além deste, há um curioso exemplar no altar lateral da Igreja de Santo Antônio, em Santa Bárbara/MG: Ostentando o escapulário, apresenta em sua mão direita a espada e em sua mão esquerda a igreja, conforme a tradição iconográfica. Seu diferencial está no fato de que pisa com seu pé direito sobre uma figura feminina nua e coroada. Podemos, numa perspectiva literal, relacionar essa imagem com a Rainha Jezabel, mas, por uma perspectiva alegórica, relacionar essa imagem com o pecado capital da luxúria.
[211] Cf. os forros das naves das capelas do Carmo de Sabará e Diamantina, por exemplo, e o objeto do presente estudo – o painel azulejar correspondente presente no Carmo de Ouro Preto.
[212] CARR-GOMM, op cit, p. 83; LORÊDO, op cit, p. 122.
[213] Há uma terceira representação bidimensional, a pintura do forro da sacristia, de autoria de Manoel Ribeiro Rosa, que representa o colóquio de Elias e YHVH.

FIGURA 4. Painel representando Santo Elias no deserto. Fotografia de Rosa Elia.

3.6.1. Santo Elias no deserto

A imagem representa no primeiro plano um homem, barbado, de longos cabelos que descem suavemente por suas costas, assentado em um barranco. Veste túnica, manto e sapatos. Está sentado sob uma árvore; apóia-se no seu braço esquerdo enquanto volve o rosto e para sua direita, de onde dois pássaros surgem com pães em seus respectivos bicos.

O terreno onde apóia seus pés aparenta ser a margem de um rio. No segundo e terceiro planos, folhagens e arbustos dão um caráter bucólico à cena. Ao fundo, o que parece ser uma cidade ou vilarejo.

A esta cena, de nome "Santo Elias no deserto"[214], corresponde o episódio de sua primeira fuga, à torrente de Carit, próxima ao Jordão. Os pássaros, conforme o relato bíblico, o alimentavam de pão e carne, enquanto a torrente saciava sua sede, até o momento do retorno para revelação dos desejos do Senhor[215]. Os elementos em segundo e terceiro plano são reveladores do desejo do artífice[216] que elaborou o painel, pois as edificações estão mais próximas das lusas que das judaicas[217].

Esse tema foi retratado no teto sob o coro da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Diamantina. A composição lembra em muito os azulejos lusos de Ouro Preto; contudo, sua disposição foge àquela utilizada pelo pintor dos azulejos. Enquanto a pintura sobre madeira de Diamantina é maior na largura que na altura, a composição azulejar é justamente o contrário[218].

---

[214] Em transcrição diplomática: [S^{TO} ILIAS/NO DEZERTO]

[215] Naturalmente, a representação segue o esquema monocromático em nuances de azul, própria da azulejaria. Contudo, em Diamantina há uma representação deveras semelhante, "com variedade de matizes verdes". Elias "cobre-se com túnica bruna e manto branco". Cf. NEGRO, Carlos del. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira:* norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Artístico Nacional, 1979, p. 20.

[216] Adotamos o termo "artífice", dado não termos atualmente documentação que nos permita atribuir a elaboração destes painéis a uma manufatura ou artista específico.

[217] Paralelamente, podemos considerar a análise feita por Hannah Levi dos painéis pintados por Athaide para a Capela de São Francisco da Penitência de Ouro Preto e para a Igreja de Santa Bárbara; elementos foram adicionados pelo artista para garantir a adequada fruição do tema pelos seus contemporâneos. Cf. LEVI, Hannah. "Modelos europeus na pintura colonial" in *Revista do SPHAN*, n.8, p. 7-66 (1944); COSTA, Rosângela Reis (org). *Patrimônio restaurado:* Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara Minas Gerais (1997-2003). Santa Bárbara: Associação de Amigos de Santa Bárbara, 2003, 27-31; CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). *Manoel da Costa Athaíde*: Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

[218] Cf. NEGRO, op cit, foto n. 7.

FIGURA 5. Painel representando Santo Elias arrebatado. Fotografia de Rosa Elia.

3.6.2. Santo Elias arrebatado

Neste painel, temos em primeiro plano um personagem, de costas, ajoelhado, que ergue seus braços para o céu, de onde cai um manto. Acima disso, um homem, barbado, de túnica, também com os braços levantados, é levado por uma carruagem puxada por dois cavalos. Cujas rodas são raiadas à similitude dos raios do sol. Tanto o velho na carruagem quanto os cavalos estão sobre nuvens e, atrás deles, ondas de calor e luz, à similitude do sol, lhes servem de fundo.

No segundo plano temos uma árvore à esquerda do personagem na terra, assim como algumas ervas à direita. Ao fundo, um conglomerado urbano, para além do que aparenta ser um rio.

Esse é um tema bastante comum nas representações de Elias[219]. Simbolicamente, toda representação

> (…)de um personagem a arremessar-se impetuosamente num carro de fogo em direção ao domínio da imortalidade é o símbolo do **homem espiritual**, a destruir pelo caminho seu corpo físico em benefício de uma ascensão excepcionalmente rápida[220].

Novamente, o artífice busca elementos alheios ao tema para garantir maior suavidade na passagem entre os planos, e, com base nesses elementos, comparados aos elementos da representação analisada anteriormente, podemos supor que estamos diante de uma paisagem familiar ao artista, ainda que não corresponda ao tema. O mesmo traço utilizado para a árvore, mas desta vez por outra perspectiva; o mesmo podemos dizer dos arbustos à direita. O terreno acidentado que serve de margem ao rio é, de maneira espelhada, o mesmo que serve a Elias no outro painel. E o conglomerado urbano ao fundo também mostra similitudes, como se visto por outro ângulo.

---

[219] Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figures, cores, números. 23 ed. Coordenação de Carlos Sussekind, tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 194; Existe uma representação no forro da nave da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Diamantina; a semelhança entre as composições de Santo Elias é aparente, ainda que Eliseu tenha sido colocado à esquerda da composição, de perfil, à diferença da composição azulejar, que o coloca de costas em primeiro plano. Cf. NEGRO, op cit, p. 18-19; foto n. 3.

[220] LOEFFLER-DELACHAUX M. *Le symbolisme des contes de fées.* Paris, 1949, apud CHEVALIER, op cit, p. 194.

3.7. São João da Cruz (c.1542[221]-1591)

Em uma noite escura,
De amor em vivas ânsias inflamada,
Oh!ditosa ventura!
Saí sem ser notada,
Já na minha casa estando sossegada.

Na escuridão, segura,
Pela secreta escada, disfarçada,
Oh! ditosa ventura!
Na escuridão velada,
Já minha casa estando sossegada.

Em noite tão ditosa,
E num segredo em que ninguém me via,
Nem eu olhava coisa,
Sem outra luz nem guia
Além da que no coração me ardia.

Essa luz me guiava,
Com mais clareza que a do meio-dia
Aonde me esperava
Quem eu bem conhecia,
Em sítio onde ninguém aparecia.

Oh! noite que me guiaste,
Oh! noite mais amável que a alvorada;
Oh! noite que juntaste
Amado com amada,
Amada já no Amado transformada!

[221] "O ano de nascimento mais *provável* é 1452". Cf. BOAGA, Emanuele. *Como pedras vivas...:* para ler a história e a vida do Carmelo. Roma, s/e, 1989, p. 96. Grifo nosso.

Em meu peito florido
Que, inteiro, para ele só guardava,
Quedou-se adormecido,
E eu, terna, o regalava,
E dos cedros o leque o refrescava.

Da ameia a brisa amena,
Quando eu os seus cabelos afagava,
Com sua mão serena
Em meu colo soprava,
E meus sentidos todos transportava.

Esquecida, quedei-me,
O rosto reclinado sobre o Amado;
Tudo cessou. Deixei-me,
Largando meu cuidado
Por entre açucenas ouvidado.

São João da Cruz[222]

Doutor da Igreja, teólogo, confessor e poeta místico. A biografia de São João da Cruz é recente. Até pouco tempo, o que se sabia de São João da Cruz versava mais sobre sua santidade que sobre sua humanidade, aspecto próprio do barroco, período em que foi canonizado[223]. Seus escritos não refletem a natureza do seu tempo, nem a natureza de seu autor[224], como os de Santa Teresa[225].

[222] "Noite Escura", poema composto na segunda metade de 1578, versa sobre a alma, que se rejubila, tendo chegado à comunhão com Deus, pelo caminho da negação espiritual, ou seja, a noite escura da fé. Cf. SCIADINI, Frei Patrício, OCD (org). *São João da Cruz – Doutor da Igreja:* Obras completas. 2 ed. Petrópolis: Vozes: Carmelo Descalço do Brasil, 1988, p. 36-37. Wilfred Stinissen faz uma leitura teológica da "noite escura" à luz da obra de São João da Cruz, ampliando as possibilidades interpretativas do aspecto hermético do poema. Cf. STINISSEN, Wilfred. *A noite escura segundo São João da Cruz.* Tradução de Camélia Cotta e Gabriel Haamberg. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Cf. também VELASCO, Juan Martín. *Doze místicos cristãos:* experiência de fé e oração.Tradução de Orlando dos Reis. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003, p. 133-153.
[223] VELASCO, op cit, p. 133.
[224] VELASCO, op cit, 137.

Sua data de nascimento é desconhecida[226]. Nasceu em Fontiveros, próximo à cidade de Ávila[227].Terceiro filho de"boa família empobrecida"[228], de tecelões[229], desde cedo sofreu penúrias pela pobreza. Juan Yepes ficou órfão de pai, Gonçalo de Yepes, e após a perda emigra com a mãe, Catalina Álvarez, e seus três irmãos, Francisco, Luís e João, para Torrijos, mas, por não encontrar melhores condições, retorna a Fontiveros. Perde o segundo de seus irmãos, Luís, nesse retorno. Em 1551, residem em Arévalo[230]. Muda-se para Medina Del Campo em 1551.

> tudo leva a pensar que o pequeno João passou boa parte da sua infância mendigando para si ou para a instituição dos *doctrinos* em Medina, à qual a mãe o confiara para que aprendesse as primeiras letras.[231]

Em Medina Del Campo serviu aos enfermos pobres do hospital local, o *hospital de lãs bubas*[232], "donde, con su ejemplo, excitó a los demás sirvientes á esmerarse en los ofícios de caridad"[233]. Trabalhou também como "carpinteiro, alfaiate, pintor e entalhador" [234], mas "parece que (…) João não conseguiu abrir caminho como trabalhador manual"[235] . Entre 1559 e 1663 estuda "humanidades no Colégio dos Jesuítas de Medina del Campo"[236]. Estudou filosofia e teologia na Universidade de Salamanca entre 1564 e 1567 e ordenou-se padre no verão deste ano (provavelmente em julho) [237]. Não é muito clara sua opção inicial pelo Carmelo, que o incomodava, assim como a Santa Teresa, por sua permissividade. Pensa em ingressar na Cartuxa[238]. Neste mesmo ano, entre setembro e outubro[239], conhece Santa Teresa, "que há pouco obtivera do prior geral Rossi licença para a fundação de dois conventos de freis carmelitas contemplativos (depois chamados Descalços), para que fosse de ajuda às monjas

---

[225] SCIADINI, Frei Patrício, OCD (org). *São João da Cruz – Doutor da Igreja:* Obras completas. 2 ed. Petrópolis: Vozes: Carmelo Descalço do Brasil, 1988, p. 15.
[226] SCIADINI, op cit, p. 8.
[227] BOAGA, op cit, p. 96.
[228] ATTWATER, Donald. *Dicionário de Santos*. Tradução de Maristela R. A. Marcondes, Wanda de Oliveira Roselli. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 170.
[229] VELASCO, op cit, p. 134.
[230] SCIADINI, op cit, p. 8.
[231] VELASCO, op cit, p. 134.
[232] Idem.
[233] ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-americana. Tomo XXVIII. Madrid: Espasa-Calpe, s/d, p.2970.
[234] SCIADINI, op cit, p. 9.
[235] VELASCO, op cit, p. 135.
[236] SCIADINI, op cit, p. 9.
[237] Idem.
[238] SCIADINI, op cit, p. 15.
[239] SCIADINI, op cit, p. 9.

por ela fundadas"[240], o que o leva a decidir-se definitivamente pelo Carmelo. Um ano depois, no dia 28 de novembro de 1568, primeiro domingo do Advento[241], forma-se o primeiro núcleo de Carmelitas Descalços masculino, em Duruelo, dos quais considera-se São João o primeiro[242]. Troca, por ocasião dessa data, seu nome de João de São Matias para João da Cruz[243].

Na noite do dia 2 de dezembro de 1577 é encarcerado em Toledo[244], onde fica por oito meses. Inicia a composição dos seus poemas místicos. Foge do cárcere durante a "oitava da Assunção" [245] de 1578, refugiando-se no convento das Descalças. Passa o restante do mês de agosto "na casa do Sr. Pedro González de Mendoza" [246]. Seu último encontro com Santa Teresa ocorre por volta do dia 25 de novembro de 1581, quando vai a Ávila para encontrar-se com a Santa com o intuito de levá-la a Granada para a inauguração de um novo convento. Santa Teresa não pôde ir[247]. Em 1584 termina, em Granada, a primeira redação de *Cântico Espiritual*[248]. Em 28 de setembro de 1591, "vai doente para Ubeda, onde passa os últimos meses da sua vida" [249]. Falece aos 49 anos, à meia noite de 13 para 14 de dezembro deste mesmo ano. Em 1593 seu corpo é transladado para Segóvia, onde se encontra até hoje. A primeira edição de seus escritos é publicada em 1618. É beatificado pelo Papa Clemente X, em 1675, e canonizado pelo Papa Bento XIII em 1726. Declarado Doutor da Igreja por Pio XI, em 1926[250]. Em 1952 é proclamado padroeiro dos poetas espanhóis[251]. Comemora-se sua festa em 24 de novembro.

É representado vestido com o hábito carmelita, portando o escapulário, trazendo uma cruz ou crucifixo na mão, podendo ainda estar abraçado a ela ou diante dela[252]. Como Doutor

---

[240] BOAGA, op cit, p. 96.
[241] SCIADINI, op cit, p. 10.
[242] LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa:* dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002, p. 123.
[243] BOAGA, op cit, p. 96. "Recebeu esse cognome por não existir em sua cela senão uma cruz". Cf. CUNHA, Maria José Assunção da. *Iconografia cristã.* Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993, p. 70.
[244] SCIADINI, op cit, p. 10.
[245] Idem.
[246] SCIADINI, op cit, p. 11.
[247] Idem.
[248] Considera-se a atividade de escritor como "secundária", na vida de São João da Cruz, a despeito de sua excelência. Seus escritos são tardios, remetendo-se aos seus 35 anos, e na sua maturidade, entre os 44 e 49 anos, quando faleceu, não escreveu quase nada. Cf. SCIADINI, op cit, p. 12; 19.
[249] SCIADINI, op cit, p. 14.
[250] ATTWATER, op cit, p. 171.
[251] SCIADINI, op cit, p. 14.
[252] Uma das mais belas representações tridimensionais desse Santo está na Capela dos Terceiros de Sabará, tendo sido esculpida por Aleijadinho por volta de 1778. ALVES, Célio Machado. "Um estudo iconográfico" in COELHO, Beatriz (org.) *Devoção e arte:* imaginária sacra em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005, p.79.

da Igreja, é representado portando uma pena e/ou um livro, com a inscrição: “PATI ET CONTEMNIS” ou “padecer por vós e ser depreciado”, graça que pediu a Deus. Pode portar também em sua iconografia uma caveira ou crânio. Na capela do Carmo de Ouro Preto, existem duas representações azulejares. Respeitando a ordenação, será vista a primeira a seguir, e a segunda ao final do trabalho.

FIGURA 6. Painel de São João da Cruz. Fotografia de Rosa Elia.

A imagem representa um jovem, imberbe, sentado, com uma auréola sobre a cabeça, vestido com o hábito carmelita e calçando sandálias, em um cenário que remete a um ambiente interno. Está de meio perfil, olhando para baixo. Seu olhar é levemente triste, reflexivo; porta, como num abraço, uma grande cruz, e uma lança. Atrás deste jovem, um anjo revoa entre nuvens, volvendo seu olhar para o lado oposto, e segurando uma lança com uma esponja na ponta.

A presença do anjo em muito se aproxima da presença do Anjo em São Matheus, de Caravaggio[253]. Não o assiste, apenas, como partilha, por suas feições, do aparente sofrimento reflexivo a que São João da Cruz se entrega. Pela sua biografia, podemos supor que o episódio retratado se refere à sua prisão em Toledo, quando inicia seus escritos.

[253] Caravaggio recebeu a encomenda de representar São Matheus escrevendo o Evangelho, sendo inspirado por um anjo. A primeira versão dessa encomenda pintada por volta de 1598, foi rejeitada, por apresentar o anjo intervindo diretamente no processo criativo do Evangelista (atualmente destruída). A segunda, aceita, hoje em S. Luigi dei Francesi, Roma, apresenta um colóquio entre ambos. Cf. GOMBRICH, E. H. "introdução: sobre Artes e Artistas" in _____. *A história da arte*. 4 ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, p. 12.

3.8. São Pedro Tomás, Arcebispo

Conforme Emanuele Boaga, São Pedro Tomás

> nasceu no Périgod meridional (França) por volta de 1305. Tendo exercido o cargo de procurador geral da Ordem junto da Cúria pontifícia em Avignon e depois o de pregador apostólico, em 1354 foi nomeado Bispo de Pati e Lipari. Desempenhou funções de legado pontifício junto de Reis e Imperadores do tempo com o objetivo de consolidar a paz e promover a união com as Igrejas Orientais. Transferido para outras sedes: Corão (Moreia) como legado pontifício no Oriente (1359), Creta como Arcebispo (1363), foi, por fim, (1364), Patriarca latino de Constantinopla. Os seus esforços em favor da unidade da Igreja fazem desse Santo uma figura ecumênica do século XIV. Morreu em Famagusta (Chipre) em 1366[254].

[254] BOAGA, Emanuele. *Como pedras vivas…*: para ler a história e a vida do Carmelo. Roma, 1989, p. 51.

FIGURA 7. Painel de São Pedro Thomas, Arcebispo. Fotografia de Rosa Elia.

De todos os painéis da capela-mor da capela do Carmo de Ouro Preto, este, sem sombra de dúvida, é o que se mostra mais interessante à primeira vista. À esquerda do observador, em primeiro plano, um homem, imberbe, aureolado, de joelhos, mãos voltadas aos céus, em posição de prece, volve o olhar a uma senhora, entronada e coroada, que, emanando raios de luz em meio a nuvens e querubins, tendo uma criança em seu braço esquerdo, e volvendo o braço direito ao dito homem, lhe dirige a palavra.

Da boca da senhora, sai a seguinte frase, espelhada: "RELIGIOTUA PERSEUERA TURA/US PUE INFINEMSECULI", que poderia ser traduzido como "persevera na tua religião pela infinitude dos séculos".

O cenário é de um interior; à direita, uma mesa com um livro, sobre o qual repousa uma mitra. Um báculo se apóia na mesa.

São poucos os exemplos semelhantes a este. Temos, de maneira recorrente, o uso das fitas falantes para representar a voz dos personagens ou referenciais importantes ao personagem representado. Em representações de São João Batista, é utilizado seu estandarte para registrar sua eminente frase "ECCE AGNUS DEI". No conjunto escultórico do frontispício da Capela de São Francisco da Penitência de Ouro Preto, da autoria de Aleijadinho, temos uma fita falante esculpida, que diz "DIGNARE ME LAUDATERE TE, VIRGO SACRATA, DA MIII VIRTUTEM CONTRA HOSTES TUOS" cuja tradução seria "Permite-me louvar-te, Virgem Sagrada. Dá-me força contra teus inimigos"[255].

Entre os exemplos de mesma natureza, temos a obra de Jan Van Eyck, *Anunciação* (c.1434-1436), onde o pintor dispõe à frente da boca do Arcanjo Gabriel a frase "AVE MARIA", dita pelo Arcanjo no decorrer do evento representado[256].

[255] Cf. ANJOS, Paulo Roberto Versiani dos. *Metáfora de Pedra:* A retórica na representação plástica da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, p. 27.

[256] Cf Mc 1, 26-29; JAN VAN EYCK. *Anunciação.* c. 1434-1436. National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington, in NICOLAUS, Knut. *Manual de restauratión de cuadros.* Eslovenia: Könemann, 1999, p. 68.

3.9. Santa Teresa de Jesus (1515-1582)

Se me dás generoso algum alento
No divino manjar que me sustenta
Também se dobra a dor, e me atormenta
O véu com que te encobre o Sacramento.
Quero ver-te, Senhor; e não te vendo
Torno a desfalecer; e tanto anhelo,
Que me sinto morrer, por ir vivendo.
Santa Teresa de Jesus[257]

Virgem, reformadora do Carmelo e fundadora dos Carmelitas Descalços, Santa Teresa de Jesus, ou Santa Teresa d'Ávila, é uma das primeiras Doutoras da Igreja, cujos escritos, onde narra suas experiências místicas e sua vida, são considerados obras mestras da literatura[258] e da espiritualidade[259].

Teresa de Cepeda y Ahumada nasceu em 28 de março de 1515, Quarta-feira Santa, em Ávila dos Cavaleiros. Filha de Alonso Sanchez de Cepeda e Beatriz de Ahumada, ambos da aristocracia espanhola[260]. Recebe o batismo em 4 de abril de 1515, na Oitava de Páscoa[261], na igreja de São João em Ávila[262].

O pouco que se sabe sobre seus primeiros anos provém de sua autobiografia[263]. Teresa é a terceira de nove filhos[264], a maioria homens. Isso lhe concederá, no futuro, um certo olhar crítico, por vezes irônico, no trato com o masculino[265]. Desde jovem mostra-se devota da

---

[257] SANTA TERESA DE JESUS. "Versos" Parafraseados pela Marqueza de Alorna. In PEREIRA, Gabriel Victor do Monte & SILVA, Manoel Cicero Peregrino da, et al. *Biblioteca internacional de obras célebres:* coleção das produções literarias mais célebres do mundo, na qual estão representados os autores mais afamados dos tempos antigos medievaes e modernos. Vol X. Lisboa: Rio de Janeiro: São Paulo: Londres: Paris: Sociedade Internacional, s/d, p. 4984.
[258] LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa:* dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002, p. 123.
[259] CUNHA, Maria José Assunção da. *Iconografia cristã.* Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993, p. 71.
[260] Cf. ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-americana. Tomo LX. Madrid: Espasa-Calpe, s/d, p.1206.
[261] JOSAPHAT, Frei Carlos. *As santas doutoras:* espiritualidade e emancipação da mulher. São Paulo: Paulinas, 1999, p.70.
[262] Cf. ENCICLOPEDIA op cit, p.1206.
[263] O trecho segue: "...que hay que leerlo com cierta cautela, por La tendencia manifiesta que en ella se advierte á exagerar las proprias faltas". Idem.
[264] Idem.
[265] JOSAPHAT,op cit, p.71.

Virgem e de São José[266], a quem dedicará seu primeiro mosteiro. Com sete anos de idade, inspirada pela leitura das vidas dos santos, convence seu irmão Rodrigo a, juntos, derramarem seu sangue contra os mouros, em martírio na Terra Santa, sendo no entanto, afortunadamente detidos por seu tio[267].

Em 1528 morre sua mãe, que a havia incentivado no gosto da leitura, sobretudo de romances de cavalaria. Leituras essas que durariam até cerca de 1530[268]. Entre 1531 e 1532, é internada pelo pai no colégio das Agostinianas, destinado a filhas de "hidalgos"[269]. Em 02 de novembro de 1536[270] foge para ser religiosa[271] no mosteiro da Incarnação, em Ávila[272]. Sua saúde mostra-se debilitada neste período. Durante o período da Assunção[273], mostra-se tão sem vida, por quatro dias consecutivos, que lhe cavam a sepultura[274].

Em 1543 morre seu pai, a quem Teresa assiste em seus últimos momentos. Por volta de 1555, viu-se estranhamente comovida diante de um Cristo chagado, quem prometeu, como seu Esposo, a não mais titubear em seu caminho, pedindo perdão pelas faltas cometidas anteriormente[275].

Pouco se sabe desse período no convento da Incarnação. Sabe-se, porém, que a natureza da vida conventual do período, excessivamente tolerante, com grande contingente de pessoas[276] para Teresa, causava-lhe mal estar, que se agravou com a experiência relatada anteriormente.

---

[266] Cf. ENCICLOPEDIA op cit, p.1207.
[267] Idem; cf. também SCIADINI, Frei Patrício, OCD. *O Carmelo:* história e espiritualidade. São Paulo: Loyola, 1997, p. 53.
[268] Conta-se que, em 1529, deu seu primeiro "passo literário", escrevendo uma "novela de cavalaria que escreveu em colaboração com seu irmão Rodrigo de Cepeda". Cf. AZORIN, op cit, p. 452. Contudo, esse dado não é confirmado. "No hay indicio sólido donde fundar esta conjectura; aunque no negamos capacidad ni ingenio á la santa para componer em aquella su temprana edad agradable e entrenida novela." Cf. ENCICLOPEDIA, op cit, p. 1207.
[269] JOSAPHAT, op cit, p.72.
[270] O ano é incerto, sendo por vezes citado o ano de 1535; "en el año se equivocan casi todos los antiguos biógrafos de la santa". Cf. ENCICLOPEDIA op cit, p.1208.
[271] Desde o século XIII a Ordem Carmelita conta com mulheres agregadas à sua Regra. Não apenas como terciárias, mas membros de pleno direito, cuja única diferenciação, dado seu sexo, é sua instalação em quartos separados daqueles destinados aos homens. A situação dessas mulheres é regulamentada em 1452. Cf. http://www.ordem-do-carmo.pt. Acesso em 16 de julho de 2009.
[272] Cf. BOAGA, Emanuele, o.carm. *Como pedras vivas...:* para ler a história e a vida do Carmelo. Roma: s/e, 1989, p. 95.
[273] Por volta do dia 15 de agosto.
[274] ENCICLOPEDIA op cit, p.1208.
[275] Faltas estas veniais, dado que todos os biógrafos são unânimes em afirmar que Santa Teresa nunca cometeu pecado mortal. Cf. Ibidem, p.1209.
[276] O mosteiro da Encarnação contava com cerca de cem religiosas, fora os visitantes. Idem.

Santa Teresa criticava o trânsito de indivíduos nos mosteiros, que ocorria de maneira excessiva, segundo sua visão. A clausura conventual era o grande problema no cotidiano dos mosteiros.

A clausura nos mosteiros é relativamente moderna. Foi instituída pelo Concílio Tridentino, na 25º Sessão, sendo incentivada pelos papas Bonifácio VIII, Pio V e Gregório XIII. "Tudo dependia de que se pudesse ou não sair e entrar livremente nos mosteiros"[277].

Em 24 de agosto de 1562, conforme seu desejo, surge o primeiro mosteiro de acordo com a Regra primitiva em todo o seu rigor[278]: São José, em Ávila, contando inicialmente com quatro jovens que tomaram o hábito no dia de São Bartolomeu[279]. Durante cinco anos apresentou às jovens os rigores da Regra do Carmo, sobretudo no que concerne à oração. Após este primeiro momento até o ano de sua morte, Santa Teresa fundou mais 16 conventos femininos, em toda a Espanha: Medina del Campo, em 1567; Malagón e Valladolid, em 1568; Toledo e Pastrana, em 1569; Salamanca, em 1570; Alba de Tornes, em 1571; Segóvia, em 1574; Beas e Sevilha, em 1575; Caravaca, em 1576; Villanueva de la Jara e Palencia, em 1580; Soria, em 1581; finalmente, em Granada[280] e em Burgos, em 1582 [281].

Paralelo a estes, Santa Teresa, com o auxílio de São João da Cruz, fundou 15 conventos masculinos: Duruelo, em 1568; Pastrana, em 1569; Alcalá de Henares, em 1570; Altomira, em 1571; La Roda, em 1572; Granada, em 1573; La Peñuela, em 1574; Almodóvar del Campo, em 1575; El Calvario, em 1576; Baeza, em 1579; Vallaloid e Salamanca, em 1581; e finalmente Lisboa, em 1582[282].

Para a fundação destes mosteiros, Santa Teresa deparou-se com inúmeras dificuldades. Teve que lutar

> contra a obstinada hostilidade das próprias freiras acostumadas às gratas e viciosas práticas da liberdade, depois contra a hostilidade dos bispos, cônegos, Ordens monásticas rivais, protetores influentes e poderosos de determinados conventos, e também com sua pobreza (como realizar fundações de conventos sem meios para tanto?)[283]

---

[277] AZORIN, op cit, p. 450.
[278] Cf. ENCICLOPEDIA op cit, p.1210.
[279] Idem.
[280] "no podiendo realizarla ella personalmente, delegó em San Juan de la Cruz y La venerable Ana de Jesús". Idem.
[281] Idem. Cf. também LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa:* dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002, p. 123; SAINT PIERRE, Isaure de. *Teresa de Ávila:* ébria de Deus. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 225.
[282] Idem, p.1210-1211. Para maiores detalhes sobre a fundação dos mosteiros, contamos com a obra de Santa Teresa intitulada *Fundações.*
[283] AZORIN, op cit, p. 451.

Além, claro, de sua própria saúde, que era delicada e frágil. A despeito disso, fazia jejuns pesados e submetia-se a mortificações[284]. Possivelmente por seu regime austero, sofria dos "arroubamentos", como os denominava, ou êxtases, nos quais travava contato com a divindade[285].

Os êxtases que caracterizavam a vivência espiritual de Santa Teresa são por ela descritos da seguinte forma:

> Digo, que muitas vezes me parecia que me deixava o corpo tão leve, que todo o peso dele se me tirava, e algumas era tanto que quase não percebia por os pés no chão. Pois quando está no arroubamento o corpo fica como morto, sem poder ser senhor de si muitas vezes, e como o toma se fica sempre, quer sentado, quer com as mãos abertas, quer com elas cerradas. Porque, ainda que poucas vezes se perdem os sentidos, algumas me tem acontecido a mim perde-lo de todo, ainda que poucas e por pouco tempo; mas o vulgar é, que se perturba, e ainda que nada pode fazer de si quanto ao exterior, não deixa de entender e ouvir como cousas ao longe. Não digo que entende e ouve, quando esta no maior auge dele (e chamo maior auge o tempo em que se perdem as potencias, porque estão muito unidas com Deus, que então não se vê, nem ouve, nem sente, a meu parecer); mas como disse (…), essa transformação da alma de todo em Deus, dura pouco; mas isso que dura, nenhuma potencia se sente nem sabe o que ali se passa. Será cousa que deva entender emquanto [sic] vivemos na terra, ou pelo menos não o quer Deus, por não sermos capazes disso. Tenho visto isso por mim. [286]

Aparentemente, ela muito se aborrecia da ausência de compreensão dos seus sobre o que lhe acontecia, esforçando-se para descrever em palavras suas vivências.

> Se alguma cousa poderia então dar consoloção, é tratar com quem tivesse passado por esse tormento; mas parece que ainda que se queixe delle [sic], ninguem o acreditará.[287]

---

[284] Cf. TERESA DE JESUS, "Carta de Santa Teresa de Jesus ao senhor Lourenço de Cepeda, irmão da santa – de Toledo em 27 e 28 de fevereiro de 1557. – Sobre a oração e mortificação repetindo-lhe alguns conselhos espirituaes" in PEREIRA & SILVA, op cit, p. 4979-4982.

[285] Os êxtases de Santa Teresa foram descritos pela mesma em seu texto sobre os arroubamentos. Cf. TERESA DE JESUS. "Os arroubamentos" in PEREIRA & SILVA, op cit, p. 4972-4978. Os êxtases são considerados "um novo gênero de martírio". Cf. BOSSUET, "Panegírico a Santa Teresa". Trechos selecionados em LIACHO, op cit, p. 454-460.

[286] Cf. TERESA DE JESUS in PEREIRA & SILVA, op cit, p. 4978.

[287] TERESA DE JESUS. "Os arroubamentos" in PEREIRA & SILVA, op cit, p. 4976.

A obra literária de Santa Teresa é conhecida. Entre seus livros sobressairão sempre os de caráter autobiográfico e pessoal[288].

> Nenhum místico ou asceta descreveu melhor que ela os sentimentos que elevam a alma até a divindade, os deleites da contemplação, os arrebatamentos do êxtase, as visões e revelações, os esforços para mantetr-se firme na virtude, os sofrimentos e temores da própria indignidade.[289]

Em 1562 Santa Teresa escreve sua autobiografia[290], revendo-a em 1565[291]. Esta obra disserta sobre sua infância, até a fundação do mosteiro de São José[292]. Em seguida escreveu *O caminho da perfeição*, destinado às Descalças de São José de Ávila, mas, com algumas modificações, destinado a todos os Reformados. O próximo foi *Castelo Interior* ou *Moradas*, composto em 1577. Este é o livro mais afamado da autora, escrito em sua plena maturidade espiritual. Santa Teresa também foi a cronista de todas as edificações dos Reformados, assim como escreveu sobre as visitas canônicas dos padres provinciais em 1576. Adicione-se a isso contos e poesias, "sin rival en su género, al menos en lengua española"[293].

Santa Teresa faleceu em Alba de Tormes[294], a 4 de outubro de 1582, nos braços de sua enfermeira Ana de São Bartolomeu[295], aos sessenta e sete anos. sendo canonizada em 12 de março de 1622[296], em bula de Gregorio XV[297]. Santa Teresa é o ponto central e chave de todo o misticismo espanhol[298]. É elevada a padroeira de toda a Espanha, título posteriormente revogado em favor de São Tiago.

---

[288] AZORIN, op cit, p. 451.
[289] AZORIN, op cit, p. 453.
[290] D'ÁVILA, Santa Teresa. *Vida de santa Teresa de Jesus escrita por ela própria.* Tradução de Raquel de Queiroz. São Paulo: Loyola, 1984, citado em JOSAPHAT, Frei Carlos. *As santas doutoras:* espiritualidade e emancipação da mulher. São Paulo: Paulinas, 1999, p. 101.
[291] Santa Teresa escreveu sua biografia incentivada por seu confessor, com o intuito de, através da leitura, tentar entender o que se passava com ela. O livro foi denunciado à Inquisição. Cf. AZORIN, op cit, p. 453.
[292] "Este libro de la santa se ha comparado con razón á las *Confesiones* de san Augustín, con quien la santa tiene muchos puntos de contacto, según se ha advertido ya reiteradas veces por ilustres hijos de ambos insignes santos". Cf. ENCICLOPEDIAop cit, p.1211.
[293] Temos a boa sorte de ainda possuirmos as obras de Santa Teresa em bom estado, graças À intervenção de Felipe II, que mandou recolher as referidas obras para composição da biblioteca escurialence. Idem.
[294] Idem, p. 1212. Cf. também SAINT PIERRE, Isaure de. *Teresa de Ávila:* ébria de Deus. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
[295] ENCICLOPEDIA op cit, p.1212.
[296] LORÊDO, op cit, p. 123.
[297] ENCICLOPEDIA op cit, p.1212.
[298] AZORIN, op cit, p. 454.

Sua festa é celebrada a 15 de outubro[299].

A vida de Santa Teresa é bem documentada. Mesmo tendo escrito sua própria biografia, não faltam biógrafos à Santa Teresa.

> Em 1881, Vicente de La Fuente publicou a biografia da santa escrita por Julian de Ávila, companheiro de Teresa em algumas de suas peregrinações. Este trabalho tinha permanecido desconhecido até então; descobriu-o em Ávila, um clérigo francês, devotado à santa.[300]

Normalmente, é representada vestindo o hábito carmelita, frequentemente em atitude de contemplação e êxtase. Ostenta, frequentemente, o barrete de doutor, o que, por si só, a caracteriza[301]. Seus atributos são: um anjo trespassando seu coração com uma flecha flamejante[302], um livro, uma pena[303] e, às vezes, mesmo em esculturas, uma pomba sobre a cabeça, representando o Espírito Santo[304], "para indicar a sublimidade de seus escritos" [305]. Pode apresentar também o bastão pastoral terminado em cruz de duplo travessão, como atributo de fundadora[306].

A descrição que possuímos da aparência de Santa Teresa provém da descrição de Maria de São José, priora de Sevilha e Lisboa. Conforme a mesma descreve me seu *Libro de Recreaciones:*

> Era esta santa de mediana estatura, antes grande que pequeña. Tuvo en su mocedad fama de muy hermosa e hasta su última edad mostraba serlo. Era su rosto no nada común, sino extraordinario, y de suerte que no se pode decir redondo ni aguileño; los tercios dél iguales; la frente ancha y igual y muy hermosa, las cejas de color rubio oscuro, con

---

[299] CUNHA, op cit, p. 71; LORÊDO, op cit, p. 123.
[300] AZORIN. "Santa Teresa" in LIACHO, Lazaro (org). *Coleção Titãs*. Vol VI: Titãs da Religião. Rio de Janeiro: São Paulo: El Ateneo, s/d, p. 449.
[301] LORÊDO, op cit, p. 123.
[302] A arma utilizada pelo Anjo que a trespassou varia de descrição a descrição. Por vezes uma seta ou flecha, por vezes um dardo, por vezes uma lança; a descrição, conforme Sarah Carr-Gomm, é a seguinte: "Em suas mãos vi uma grande lança dourada em cuja ponta de ferro aparecia um ponto de fogo, que ele mergulhou várias vezes em meu coração (…), deixando-me inteiramente consumida pelo grande amor de Deus. A dor foi tão grande que me fez dar vários gemidos". Cf. CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Trad. Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004, 207; ATTWATER, Donald. *Dicionário de Santos*. Tradução de Maristela R. A. Marcondes, Wanda de Oliveira Roselli. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 273.
[303] Na representação tridimensional, a "reformadora dos Carmos [sic] Descalços é *sempre* representada, no caso mineiro, vestida com o hábito marrom da ordem, portanto um livro e uma pena, símbolos da grande doutora que foi". ALVES, Célio Machado. "Um estudo iconográfico" in COELHO, Beatriz (org.) *Devoção e arte:* imaginária sacra em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005, p.79.
[304] CUNHA, op cit, p. 71.
[305] LORÊDO, op cit, p. 123.
[306] Idem.

> poca semejanza de negro, anchas y algo arqueadas; los ojos negros, vivos y redondos, no muy grandes, más muy bem puestos. La nariz redonda y en derecho de los lagrimales para arriba disminuída hasta igualar con las cejas, formando un apacible entrecejo... Era gresa más que flaca, y en todo bien proporcionada; tenía muy lindas manos, aunque pequeñas; en el rostro, al lado izquierdo, três lunares... en derecho unos de otros, comenzando desde abajo de la boca el que mayor era, y el otro entre la boca y la nariz, y el último em la nariz, más cerca de abajo que de arriba. Era em todo perfecta.[307]

Afortunadamente, Santa Teresa d'Ávila foi retratada[308] ainda viva, em 1576, aos 61 anos, por um pintor carmelita, Frei Juan de la Miseria[309]. Nesse retrato, Santa Teresa veste o hábito carmelita, tem sobre a cabeça um filactério, onde é possível ler o seguinte dístico: "◆MISERICORDIAS DOMINI◆INETERNUM CANTABO◆"[310]. Está com as mãos postas em oração e volve seu olhar para uma pomba.

Certamente, a representação de Santa Teresa mais importante para o desenvolvimento de sua iconografia é a representação de um de seus êxtases, escupida em mármore, por Lorenzo Bernini (1598-1680), para o altar lateral de Santa Maria da Vitória, em Roma, por volta de 1644-1647[311]. Nessa obra, Bernini retrata o momento em que o Anjo do Senhor se aproxima de Santa Teresa com a seta candente que lhe causa simultaneamente dor e bem-aventurança, enquanto a mesma, desfalecida em êxtase, ascende em nuvens a "caudais de luz

---

[307] Apud ENCICLOPEDIA op cit, p.1212.

[308] Freqüente no Barroco lusitano, considerado a maior contribuição portuguesa à pintura do século XVII, o retrato possui lugar central na representação bidimensional portuguesa, quiçá ibérica. É importante frisar que estilo de representação há um "sentido forte da caracterização psicológica, o individualismo e o realismo plástico surgindo por si mesmos, submetendo o espaço a sua presença". Em outras palavras, a retratística não visa apenas representar o personagem, como também atribuir-lhe valores, em uma leitura alegórica que remete ao que diz e ao que quer dizer. O retrato barroco não corresponde a "uma celebração ou comemoração histórica", mas sim a "uma verificação das capacidades sociais do indivíduo". Nesse sentido, os emblemas remetem mais ao retratado que suas próprias feições. Conforme João Adolfo Hansen aponta, a alegoria possui três níveis: um *sentido literal*, um *sentido figurado* que remete a *outro sentido literal ausente*, oblíquo, perceptível apenas pelo costume ou pela compreensão iconográfica[308]. Cf. SOUSA, Paulo Tavares. *Aspectos do Barroco Português e do Barroco Espanhol e suas apropriações na América Espanhola e Brasil.* Monografia de conclusão da pós graduação *lato sensu* em Cultura e Arte Barroca. Ouro Preto, 1998, p. 50; PEREIRA, José Fernandes (dir). *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, verbete "retrato", p. 411; HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas, Editora da UNICAMP, 2006, p. 43.

[309] Não faltam críticas à obra de Frei Juan de La Miseria. "... en si no es una maravilla pictórica, tampoco es una obra depreciable." Cf. ENCICLOPEDIA op cit, p.1206; 1212; "Não temos nenhuma imagem fiel de sua pessoa física; nenhum retrato indiscutivelmente autêntico, ou pelo menos, de aceitáveis condições estéticas; se o feito por frei Juan de la Miséria [sic] é autêntico, é por outro lado bastante descuidado". Cf. AZORIN, op. cit., p.449. Ao ver a obra, ela diz: "Deus o perdoe, frei João! Você me pintou feia e remelenta". Cf. SAINT PIERRE, Isaure de. *Teresa de Ávila:* ébria de Deus. São Paulo: Martins Fontes, 1992, caderno iconográfico, p. 1; Cf. JOSAPHAT, op cit, p.69.

[310] "Cantarei eternamente as misericórdias do Senhor". Cf. JOSAPHAT, op cit, p.69.

[311] GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 4 ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, p. 347.

que jorram do alto na forma de raios dourados”[312]. Imagem esta que tornou-se identitária da iconografia de Santa Teresa.

[312] Ibidem, p. 345.

FIGURA 8. Painel de Santa Teresa de Jesus. Fotografia de Rosa Elia.

A imagem presente no Carmo de Ouro Preto apresenta ao centro uma mulher, de perfil, sentada. Está coroada e tem sobre os ombros um manto de cor clara. Veste uma túnica mais escura que a capa e traz ao peito um escapulário da mesma cor. Tem os pés calçados por sandálias.

Com a mão direita faz um gesto de bênção, enquanto a esquerda serve de suporte a um menino em seu colo. Este veste apenas um perizônio. Com a mão direita faz o mesmo gesto de bênção que a senhora, enquanto com a mão esquerda segura um coração trespassado por uma flecha. Ambos possuem um halo de luz que emana de suas cabeças, enquanto o coração irradia chamas.

A senhora e o menino estão sobre nuvens. As nuvens estão dispostas de forma circular, ocupando os dois terços superiores da obra. Nove cabeças aladas estão distribuídas pelas nuvens: Três atrás, quatro acima e duas à frente da senhora com o menino.

Abaixo, num cenário que sugere ser o interior de uma construção, uma mulher, com o olhar voltado para a senhora com o menino, ergue seu braço direito em direção ao coração que o menino porta, enquanto busca se ajoelhar. Veste o hábito de freira. Tem sobre os ombros um manto de cor clara e, à maneira da senhora, possui uma túnica e um escapulário da mesma cor. Veste sandálias. Sobre a cabeça, um círculo de luz. Uma rocalha aos pés da imagem, do lado esquerdo, a denomina.

3.10. Santa Maria Madalena de Pazzi

Nascida em Florença, a 2 de abril de 1566, seu nome de batismo era Catarina[313]. Durante toda a sua vida mortificou-se, com cilício e com uma coroa de espinhos, inspirada pelos padecimentos do Cristo na Cruz. Seu lema era "padecer, não morrer"[314]. Mística, operou milagres e profetizou no convento, onde recebeu o nome de Madalena.

> Conta-se que no momento em que S. Luiz Gonzaga expirou em Roma, Santa Madalena viu durante um êxtase o sublime grau de glória a que fora elevado ao céu.[315]

Sua festa é comemorada em 25 de maio. Veste normalmente o hábito da Ordem Carmelita, tendo uma coroa de espinhos sobre a cabeça ou entre dois ramos de açucena, assim como outros atributos alegóricos à Paixão de Cristo.

[313] CUNHA, op cit, p. 70.
[314] LORÊDO, op cit, p. 123.
[315] CUNHA, op cit, p. 70.

FIGURA 9. Painel de Santa Maria Madalena de Pazzi. Fotografia de Rosa Elia.

A capela do Carmo de Ouro Preto conta com duas representações dessa Santa, sendo a segunda uma pintura no forro da sacristia creditada a Manuel Ribeiro Rosa. A representação azulejar mostra-nos um ambiente interno, onde Nossa Senhora do Carmo, coroa Santa Maria Madalena de Pazzi com a coroa de espinhos, enquanto a mesma ajoelha-se, tendo em suas mãos uma cruz e um açoite. Cinco querubins ladeiam a cena. Santa Maria Madalena veste o hábito carmelita e porta o escapulário.

FIGURA 10. Painel representando Nossa Senhora tirando do poço São João da Cruz. Fotografia de Rosa Elia.

3.11. Nossa Senhora tirando do poço a São João da Cruz

Tendo já dissertado anteriormente a respeito da hagiografia de São João da Cruz, partimos para sua análise iconográfica. Vemos nessa imagem um jovem, imberbe, vestindo camisa, calça e casaco, sendo puxado pela mão esquerda de um poço por uma senhora, sentada e coroada, vestindo o hábito carmelita e sandálias. Com sua mão direita a senhora puxa, com delicadeza, o jovem, segurando com a esquerda uma criança. Da cabeça da senhora, assim como da criança em seu colo, sai um halo de luz. Nuvens servem de assento e base para a senhora, subindo em massas homogêneas até o alto do lado direito da imagem. Nessas massas vemos três cabeças aladas.

Esta deve ser uma lenda piedosa, atribuída à hagiografia de São João da Cruz por volta de sua beatificação e canonização. Conforme citamos anteriormente, não existem fontes detalhadas sobre a infância do santo, nem de um prévio encontro com a Senhora do Carmo. Uma segunda possibilidade se apresenta: segundo Lois Réau[316], a iconografia

> não somente reflete as crenças: acontece muitas vezes de criá-las. Quantas lendas de santos devem sua origem a imagens às vezes mal compreendidas e interpretadas às avessas.[317]

Dessa forma, podemos estar diante de uma hibridação deste evento à hagiografia de São João da Cruz, pertencendo, portanto, a outro santo que não o referido, mas posteriormente atribuído por algum erro de interpretação.

---

[316] RÉAU, op cit, p. 82.
[317] Idem, ibidem.

CONCLUSÃO

O presente trabalho trouxe-nos, mais que soluções, novos questionamentos frente à ornamentação da capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Ao traçar uma historiografia da azulejaria, não foi possível perder de vista as questões relativas ao gosto vigente na metrópole, sobretudo após 1755, com a reconstrução de Lisboa e apelo à essa ornamentação. A bibliografia acerca da azulejaria privilegia, logicamente, o litoral do Brasil, onde foi deveras utilizado. Esse caso, até o momento isolado, de azulejaria religiosa, em Minas Gerais, suscita diversas questões de caráter não somente artístico, como também econômicos e sociais. Conforme dito anteriormente, ainda que liso ou mesmo ornamental, o azulejo reflete um momento, uma época. Se historiado, podemos ir mais além, e termos representados eventos[318]. Temos a sorte de possuirmos um conjunto azulejar que, além de estar em ótimo estado de conservação, é de caráter historiado, e está localizado em local privilegiado dentro de uma das ordens mais importantes de Ouro Preto no final do XVIII, e foi, de certa forma, inspirador da obra posterior de Ataíde, para a Ordem Terceira de São Francisco.

A presença de uma santa ausente nos santorais carmelitas, a dificuldade em precisar a compra e o assentamento de tais azulejos e o diálogo que se propõem as capelas de Minas Gerais com o objeto de estudo dessa pesquisa mostra-nos que o trabalho está longe de terminar. A ausência de documentação é o maior limite a superar, pois, munidos da documentação referente à encomenda dos mesmos, seria possível antever a fidelidade aos temas tratados e, sobretudo, se o assentamento respeitou a disposição originalmente pensada para o conjunto – o que é questionável, pela disposição dos painéis referentes a São João da Cruz em relação aos de Santo Elias: há, no segundo caso, uma linearidade na disposição que respeita a história do santo, o que não se observa no caso de São João da Cruz.

Contudo, com a descrição iconográfica que procedemos, poderemos oferecer maior conhecimento à comunidade – acadêmica e religiosa – sobre as imagens que ali figuram.

---

[318] Como, por exemplo, o conjunto azulejar presente na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Salvador/BA. Cf. MARQUES, Maria Eduarda. "Uma interpretação iconológica: os azulejos do claustro e consistório da Ordem Terceira dos Franciscanos de Salvador" in DIAS, op cit, p. 93-109.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, David & ALEXANDER, Pat (Ed.) *O mundo da Bíblia.* Trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

ANJOS, Paulo Roberto Versiani dos. *Metáfora de Pedra*: a retórica na representação plástica da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002.

ARAÚJO, Emanoel (curador). *O universo mágico do Barroco brasileiro.* São Paulo: SESI, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão.* São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ARTOLA, Juan Plazaola. *Historia del arte cristiano.* 2. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

ATTWATER, Donald. *Dicionário de Santos*. Tradução de Maristela R. A. Marcondes, Wanda de Oliveira Roselli. São Paulo: Art Editora, 1991.

ÁVILA, Affonso. "O salto atlântico do barroco" in _____. *Circularidade da ilusão*: e outros textos. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 11-37.

_____. *Iniciação ao barroco mineiro.* São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco.* 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado & MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro:* Glossário de Arquitetura e Ornamentação. CD Rom. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

ÁVILA, Cristina. A linguagem escrita e visual barroca e suas ressonâncias na fantasia artística do século XXI. *Barroco*. Ouro Preto: Belo Horizonte, n. 18, 2000, p. 141-165.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção:* a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil.* Trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro, Record, 1956, 2 v.

_____. *Barroco e rococó*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BÍBLIA Sagrada. 6 ed. Tradução da *Vulgata* por Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1979.

BÍBLIA Sagrada. Pe. Francisco Zbik, sensor. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 11 ed. São Paulo: Ave Maria, 1997.

BOAGA, Emanuele. *Como pedras vivas…*: para ler a história e a vida do Carmelo. Roma, 1989.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder:* irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, vol 1 a 4; Lisboa: Officina de Pascoal da Silva vol 5 a 8. 1712-1721, verbetes selecionados.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial.* Org. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília, DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura artística e calendário festivo no barroco luso-brasileiro: as ordens terceiras do Carmo. *Imagem Brasileira.* Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, n. 2, 2003, p. 99-109.

_____. *Introdução ao barroco mineiro:* cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.) *Manoel da Costa Ataíde:* aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Trad. Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figures, cores, números. 23 ed. Coordenação de Carlos Sussekind, tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Beatriz. *Devoção e arte:* imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.

COSTA, Rosângela Reis (org). *Patrimônio restaurado:* Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara Minas Gerais (1997-2003). Santa Bárbara: Associação de Amigos de Santa Bárbara, 2003, 27-31.

CUNHA, Maria José de Assunção da. *Iconografia Cristã.* Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

DE VARAZZE, Jacopo. "A natividade de São João Batista" in _____. *Legenda áurea*: vidas de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org.) *Patrimônio azulejar brasileiro:* aspectos históricos e de conservação. Brasília: Monumenta/Ministério da Cultura, 2001.

DICIONÁRIO de mística. Dirigido por L. Borriello et al. São Paulo: Paulus: Loyola, 2003.

ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-americana. Tomos XIX, XXVIII. Madrid: Espasa-Calpe, s/d, verbetes selecionados.

FIDALGO, Ana Marín (textos) *El Alcazar de Sevilla.* Sevilha: Guadalquivir, s/d.

FIGUEREDO, Cecília Maria Fontes. "Religião, Igreja e Religiosidade em Mariana no século XVIII" in *Termo de Mariana*: História e documentação. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998, p. 98-112.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. 1. Lisboa: Bertrand, 1966.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano:* o paraíso barroco e a construção do herói nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 4 ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

_____. *Arte e ilusão.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria:* construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra: Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HELLO, Ernesto. "Santo Elias" in LIACHO, Lázaro. *Titãs da religião.* Tradução de J. Coelho de Carvalho. Vol. 6. Rio de Janeiro: São Paulo: El Ateneo, s/d.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário de símbolos:* imagens e sinais da arte cristã. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS – IEPHA/MG. *Iconografia da Virgem Maria.* Belo Horizonte, 1982.

JOSAPHAT, Frei Carlos. *As santas doutoras:* espiritualidade e emancipação da mulher. São Paulo: Paulinas, 1999.

LE GOFF, Jacques. "Documento/monumento" in *Enciclopédia Einaudi.* Memória-História. Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, v. I, 1984.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (org.) *Dicionário temático do ocidente medieval.* Trad. Hilário Franco Júnior et al. Bauru: EDUSC, 2006, 2v.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil:* influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

LEMOS, Carlos A. C. “Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira” in *REVISTA do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 20, 1984.

LEVI, Hannah. “Modelos europeus na pintura colonial” in *Revista do SPHAN*, n.8, p. 7-66 (1944).

LIACHO, Lázaro (org.) *Coleção Titãs*. Vol VI: Titãs da Religião. Tradução de J. Coelho de Carvalho. Rio de Janeiro: São Paulo: El Ateneo, s/d.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais* (origens das principais invocações). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956.

LOPES, Francisco Antônio. *História da construção da igreja do Carmo de Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa:* dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

LURKER, Manfred. *Dicionário de deuses e demônios.* Tradução de Cecilia Camargo Bartalotti, Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

MACHADO, Lourival Gomes. “O Barroco em Minas Gerais” in PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. “Azulejo: arte milenar que encanta nossa cultura” in BRAGA, Marcia (org.) *Conservação e restauro:* madeira, pintura sobre madeira, douramento, estuque, cerâmica, azulejo, mosaico. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003, p. 125-139.

MARCONDES, Neide & BELLOTTO, Manoel. *Labirintos e nós:* imagem ibérica em terras da América. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1999.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, 2 v..

MASSIMI, Marina. *Palavras, almas e corpos no Brasil colonial.* São Paulo: Loyola, 2005.

McKENZIE, John L. *Dicionário bíblico.* Tradução de Álvaro Cunha et al. São Paulo: Paulus, 1983.

MECO, José. *A azulejaria do Palácio da Independência, em Lisboa*. Lisboa: Ramos, Afonso e Moita, 1981.

_____. *Azulejaria portuguesa.* Lisboa: Bertrand, 1985.

_____. *Azulejos portugueses:* séculos XVII a XX. Lisboa: Museu da Cidade; Brasil, 1987.

MENDES, Nancy Maria (org.) *O barroco mineiro em textos.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MENEZES, Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto* (a religião em Ouro Preto). Notas de Ivo Porto de Menezes. Belo Horizonte: Publicações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, nº1, 1975.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares" in *Revista Brasileira de História.* São Paulo: ANPUH/ Humanitas Publicações, vol. 23, nº 45, 2003, p. 11-36.

MOMIGLIANO, Arnaldo. "A historiografia persa, a historiografia grega, a historiografia judaica" in _____. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maia Beatriz Borba Florenzano. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 21-51.

MOTT, Luis. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do Cabido de Mariana, 1760. *Revista do Departamento de História*: O século XVIII. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1989, n. 9, p.96-120.

MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas.* 2. ed, Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

NEGRO, Carlos del. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira:* norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Artístico Nacional, 1979.

NETO, Serafim da Silva (rev.) *Bíblia medieval portuguêsa*: Historias d'abreviado Testamento Velho, segundo o Meestre das Historias Scolasticas. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, v.I, 1958.

NICOLAUS, Knut. *Manual de restauratión de cuadros*. Eslovenia: Könemann, 1999.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "Barroco e Rococó na Arquitetura Colonial Mineira" in *Revista do IAC,* Ouro Preto, v. 2, n. 1, 1994.

_____. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.* São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

OTT, C. F. "Os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia" in *REVISTA do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* n. 7. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943, p. 7-34.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEREIRA, José Fernandes (dir). *Dicionário da arte barroca em Portugal.* Lisboa: Editorial Presença, verbetes selecionados.

PEREIRA, Gabriel Victor do Monte & SILVA, Manoel Cicero Peregrino, et al. *Biblioteca internacional de obras célebres:* colecção das produções literarias mais célebres do mundo, na qual estão representados os autores mais afamados dos tempos antigos, medievais e modernos. Vol. X. Lisboa: Rio de Janeiro: São Paulo: Londres: Paris: Sociedade Internacional, s/d.

RÉAU, Louis. "Prefácio" in *Iconographie de l'art chrétien.* Paris: PUF, 1955, 6 vols, apud LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir) *A pintura:* textos essenciais. Vol 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed 34, 2005, p. 66-82.

RIBEIRO, Enos Omena. *Análise iconográfica e iconológica dos painéis do forro da sacristia da igreja da ordem terceira do Carmo São Cristóvão/SE.* Monografia apresentada ao curso de Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto. Recife, 1999.

SAINT PIERRE, Isaure de. *Teresa de Ávila:* ébria de Deus. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SANTOS, Edgard. *Reitoria:* Catálogo dos azulejos. Salvador: Universidade da Bahia: 1953.

SCIADINI, Frei Patrício. *O Carmelo:* história e espiritualidade. São Paulo: Loyola,1997.

SCIADINI, Frei Patrício (org.) *São João da Cruz – Doutor da Igreja:* obras completas. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes: Carmelo Descalço do Brasil, 1988.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco:* lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SETERS, John van. *Em busca da história:* historiografia no mundo antigo e as origens da história bíblica. Tradução de Simone Maria de Lopes Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. "Azulejaria no Brasil – Comunicação destinada ao Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, n Bahia, 1959" in *REVISTA do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* n. 14. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.

SMITH, Robert C. *The Art of Portugal:* 1500-1800. Weidenfield and Nicholson, s/d.

SOCIEDADE DE AMIGOS DO CENTRO DE CRIATIVIDADE ODYLO COSTA, FILHO. *Catálogo de azulejos das cidades históricas do Maranhão*: Alcântara, Caxias, Guimarães, Rosário, Viana. 3 ed. Coord. Margareth Gomes de Figueredo. São Luís: CVRD, 2006.

SOUSA, Paulo Tavares de. *Aspectos do Barroco Português e do Barroco Espanhol e suas apropriações na América Espanhola e Brasil.* Monografia de conclusão da pós graduação *lato sensu* em Cultura e Arte Barroca. Ouro Preto, 1998.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. *Imaginária luso-oriental.* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

VELASCO, Juan Martín. *Doze místicos cristãos:* experiência de fé e oração. Tradução de Orlando dos Reis. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

VILLARI, Rosario. "Introdução" in _____(dir). *O homem barroco.* Trad. Maria Jorge Vilar de Figueredo. Lisboa: Editorial Presença, 1995, p. 7-12.

ZACARIAS, Ana Paula, CAETANO, Cristina (coord.) *A arte do azulejo em Portugal.* Lisboa: Instituto Camões, s/d.

Sites consultados:

Ordem do Carmo de Portugal. Disponível em <http://www.ordem-do-carmo.pt>. Acesso em 16 de julho de 2009.

História do Azulejo. Disponível em <http://www.oazulejo.net/oazulejo.html>. Acesso em 11 de outubro de 2009.

História do Azulejo em Portugal. Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt>. Acesso em 11 de outubro de 2009.