



Anais do Museu Paulista

ISSN: 0101-4714

mp@edu.usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Ochi Flexor, Maria Helena

Religiosidade e suas manifestações no espaço urbano de Salvador

Anais do Museu Paulista, vol. 22, núm. 2, julio-diciembre, 2014, pp. 197-235

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27335767007>

- ▶ [Como citar este artigo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Mais artigos](#)
- ▶ [Home da revista no Redalyc](#)

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# Religiosidade e suas manifestações no espaço urbano de Salvador<sup>1</sup>

**Maria Helena Ochi Flexor<sup>2</sup>**

**RESUMO:** O Brasil foi descoberto e ocupado sob a égide do cristianismo, reforçado pelo movimento da Contrarreforma Católica. Promovida pela Igreja Católica Apostólica Romana, opunha-se à Reforma Protestante, reafirmava o uso das imagens e ditava uma série de normas a serem seguidas pelos fiéis, expressas nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707. A Contrarreforma enfatizou a importância das manifestações públicas de fé, a maior participação da população nas coisas da Igreja. As procissões foram o exemplo típico dessas manifestações, promovidas, especialmente, pelas Irmandades e/ou ordens terceiras leigas. Nas procissões, ou cenários públicos de fé, as imagens das figuras santas e festas barrocas tiveram um papel primordial. Dentre elas, se resgatou um uso medieval das marionetes – acrescido da dramaticidade tirada do teatro de ópera –, transformadas em imagens de roca e de vestir. Estas constituíram, sobretudo no século XVIII, instrumentos eficientes para despertar a fé de leigos e religiosos. As ruas e praças – do antigo centro histórico da cidade do Salvador – serviram de grande cenário, no qual evoluía a maior parte das procissões. Destacavam-se as procissões dos Mistérios da Paixão, de *Corpus Christi* ou cenas correlatas, em datas fixas ou móveis, ao lado da multiplicação das representações da Santíssima Trindade, especialmente a cruz ou o Cristo Crucificado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Salvador/BA. Procissões. Imagens de roca e de vestir. Barroco. Espaço urbano.

**ABSTRACT:** Brazil was discovered and occupied under the aegis of Christianity, reinforced by the movement of the Catholic Counter-Reformation. Promoted by the Roman Catholic Church, opposed the Protestant Reformation, reaffirmed the use of images and dictated a series of rules to be followed by the faithful, expressed in the Constitutions of the First Archbishopric of Bahia, 1707. The Counter Reformation emphasized the importance of the public manifestations of faith, greater participation of the population in the things of the Church. The processions were a typical example of these manifestations, promoted especially by the Brotherhoods and/or Confraternities. In processions or public scenarios of faith, the Baroque images of holy figures and parties

1. Boa parte do conteúdo deste artigo já foi publicada em outros trabalhos, normalmente, limitados a um número diminuto de páginas. Algumas informações, inclusive, chegaram a ser incorporadas, por pessoa desconhecida, numa encyclopédia eletrônica. Contudo, o principal motivo para sua publicação, nesta versão, está ligado à deficiência de circulação de trabalhos acadêmicos, não só entre Portugal e Brasil, mas, sobretudo, entre os próprios estados brasileiros.

2. Professora Emérita da Universidade Federal da Bahia, atualmente é professora adjunta da Universidade Católica do Salvador, no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Desenvolvimento Social. Email: <mhelena.ucsal@gmail.com>.

3. Ver Maria Helena Flexor (1974, p. 23-24) e Beatriz Santos (2005, p. 23-56).

4. Cf. Wanderley Pinho (1942). O viajante deve ter se confundido, porque as freiras não faziam procissões públicas e nem participavam delas.

5. Ver François Froger (1698, p. 130-131).

6. Ver Amédée Frezier (1732, p. 276).

7. Ver Jemima Kindersley (1777, *letter 1764*). Mrs Kindersley fez referências aos panos dourados, utilizados nas procissões, e aos adorões de ouro e prata, especialmente das negras. Normalmente, os africanos eram designados como pretos e os índios como negros da terra.

8. Ver Johan Baptiste von Spix e Karl von Martius (1916, p. 74).

9. Cf. Katia Mattoso (1992, p. 317). O fato de os indígenas e africanos serem animistas, segundo opinião de antropólogos, fazia com que entendessem melhor os dogmas da Igreja Católica Apostólica Romana, como o Mistério da Santíssima Trindade, por exemplo.

had a major role. Among them, we rescued a medieval use of puppets - plus the dramaticity taken from the opera house - transformed into roca and dressing mages. These consisted mainly in the eighteenth century, efficient tools to awaken the faith of lay and religious. The streets and squares – in the old historic center of Salvador - formed the big stage set, in which most of the processions passed. Stood out processions of the Mysteries of the Passion, Corpus Christi or related scenes, in fixed or variable dates, next to the proliferation of representations of the Holy Trinity, especially the cross or the Crucified Christ.

KEYWORDS: City of Salvador. Processions. Roca and dressing images. Baroque. Urban space.

As festas, em especial as religiosas, sempre tiveram muita importância, integradas totalmente no cotidiano da Bahia e do Brasil. Dentre as formas de externar a religiosidade, predominavam, entre as várias manifestações, as procissões. As procissões eram manifestações festivas coletivas, geralmente realizadas em espaços públicos ou em espaços internos dos conventos.

Desde a fundação da cidade do Salvador, em 1549, se constatou o fervor e religiosidade de seus habitantes, devido ao seu convívio constante e estreito com os religiosos, especialmente os jesuítas. A partir dos setecentos, com a sociedade baiana consolidada – isto é, institucional, administrativa e economicamente organizada, com maior número de habitantes ocupando um espaço urbano estendido além do núcleo central de sua fundação –, o comportamento religioso de seus habitantes, devido às influências europeias, tendeu mais para o ato de externar a fé do que para o entendimento mais profundo da doutrina católica cristã, propriamente dita.

Por outro lado, também ficou conhecida a vocação que índios e negros sempre tiveram para as crenças, para as danças e músicas. As solenidades religiosas lusas eram igual e constantemente acompanhadas por música e dança, tendo como exemplo os festejos de uma das maiores das comemorações da Igreja Católica, a procissão de *Corpus Christi*<sup>3</sup>.

A essas características, somaram-se atos e atitudes espontâneos de fervor, que moviam a coletividade baiana pelas ruas centrais de Salvador. Nos princípios dos oitocentos, o viajante Lindley observou "que os principais divertimentos da cidade [Salvador] eram os religiosos – festas de santos, procissões de freiras, semanas santas – apreciadíssimas pelas senhoras"<sup>4</sup>.

As inúmeras e pomposas procissões já tinham chamado a atenção de outros cronistas e viajantes, que antecederam Lindley, e que deixaram registros sobre elas, como François Froger<sup>5</sup>, Amédée Frezier<sup>6</sup>, Jemima Kindersley<sup>7</sup>, Von Spix e Von Martius<sup>8</sup>. Todos ficaram impressionados com as atitudes de entusiasmo, em especial dos negros, ante as manifestações externas da religião católica. Isso justifica, em parte, as palavras de Mattoso, para quem "a religião do povo era mais uma religião da Paixão que de Ressurreição. Ela se manifestava melhor numa procissão do Senhor Morto que no Triunfo Eucarístico"<sup>9</sup>. Isso significa que se deu prioridade aos festejos da Semana Santa em detrimento dos dedicados ao *Corpus Christi*, principal baluarte da Contrarreforma.

Os dogmas e práticas cristãos foram sempre aceitos pela população baiana sem discussões. A preparação, para essa aceitação pacífica, foi feita pela Inquisição, reforçada pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707, disposições da Mesa de Consciência e Ordens, que complementavam as Ordenações Filipinas. Antes de 1707, a Bahia e o Brasil estiveram ligados à Arquidiocese de Funchal. Sendo esta extinta em 1551, criou-se a Diocese de São Salvador da Bahia, mas ainda sufragânea à Sé de Lisboa, nesse mesmo ano. E assim permaneceu até a Bahia ser elevada à Sede Metropolitana e Primacial do Brasil, em 1676, sem contar ainda com suas constituições próprias. Seguiam-se, portanto, até 1707, as Constituições de Lisboa de 1537 e 1588. As práticas das disposições tridentinas vieram com os portugueses, desde a própria realização do Concílio de Trento<sup>10</sup>.

Além de tudo, o Rei português detinha o Padroado real, fruto de acordo estabelecido com Roma, desde os inícios do século XV, e confirmado pelo Papa Leão X, em 1514. Segundo esse acordo, o Rei português administrava as igrejas – patrocinando inclusive a construção da maior parte delas –, como também nomeava párocos<sup>11</sup>, vigários<sup>12</sup> e, com o beneplácito papal, indicava os bispos e arcebispos. Dava também licença aos missionários – no período que se seguiu à ocupação de Salvador e outras regiões – para catequizar os gentios. Por conta do Padroado, o Rei era o Grão-mestre da Ordem de Cristo.

Somavam-se, a tudo isso, as ameaças prometidas nos compromissos das diversas irmandades e/ou ordens terceiras (leigas), e mesmo as ordens primeiras (masculinas) e ordens segundas (femininas), punindo quem não comparecesse aos atos públicos, ou não se comportasse devidamente, conforme a solenidade. Prometia-se expulsão da ordem, ou da irmandade, *sem remissão nem agravo*. Somente em casos de doença eram desculpados<sup>13</sup>. Deve-se ressaltar a fiel obediência aos compromissos das irmandades e ordens terceiras, tendo em vista – afora fatores sociais e religiosos – o fato de serem assistencialistas e mutualistas, que, além do espiritual, cuidavam dos problemas físicos e materiais dos irmãos.

O não comparecimento aos festejos de *Corpus Christi*, por exemplo, poderia resultar em multa e/ou 30 dias de cadeia, impostos pelo Senado da Câmara. Ainda todos os capítulos das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia confirmavam as imposições feitas nas sessões do Concílio Tridentino (1545-1563), sujeitando os que agissem ao contrário à excomunhão maior, prisão, prisão em galés, degredo, açoites, amputação de partes do corpo, além de pena pecuniária. Aqueles que obedecessem os novos ditames ouviriam o “Deus remunerador e os que os desprezassem experimentariam ao mesmo Deus vingador”<sup>14</sup>.

Em contrapartida, para amenizar os castigos terrestres e celestes, eram ofertados prêmios, como as indulgências<sup>15</sup>, a quem participasse das procissões de *Corpus Christi*, atendendo aos complementos obrigatórios, como a confissão, comunhão e assistência às missas solenes, horas canônicas, orações na igreja, jejum e doações de esmolas. Nesse caso, o prêmio variava entre 100 e 600 anos de indulgências<sup>16</sup>. Para outros atos, especialmente estabelecidos, eram dadas até indulgências plenárias.

10. As Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707, são uma versão adaptada dos ditames do Concílio de Trento e das Constituições lusas, promovida e promulgada pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide. Cada arcebispado, ou bispado, do mundo lusitano, após a realização desse Concílio, teve suas constituições homologadas por sínodos especiais. Quanto às Constituições anteriores, ver Constituições... (1537) e Constituições (1588).

11. Recebiam a côngrua do Rei.

12. Esses deviam ser pagos pela população com a chamada conhecença.

13. Ver João da Silva Campos (1941, p. 292).

14. Cf. Sessão XXV, tit. II do Concílio Tridentino, *apud* João Baptista Reycend (1786, p. 489).

15. Já estavam estabelecidas, a partir dos meados do século XIII, pelos papas Urbano IV, Clemente V, Martinho V e Eugênio IV. Cf. Constituições (1853, p. 186).

16. Ver Constituições... (1853, p. 195-196).

17. Cf. Constituições... (1853, p. 191). Essa norma equivalia à sessão XIII, do Concílio de Trento, *apud* João Baptista Reyend (1786, p. 241).

18. Primeiro patrono da cidade de Salvador, em função de uma promessa do Senado da Câmara que nunca foi cumprida.

19. Segundo protetor da cidade de Salvador, festejado até os dias atuais, no dia 10 de maio.

20. Só os jesuítas, incluindo o Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide, que fez aprovar as Constituições, podiam fazer a procissão à Santa Úrsula e às Onze Mártires Virgens, conhecidas legendariamente como Santa Úrsula e as XI Mil Virgens. O arcebispo também se enganou ao colocar nas Constituições XI Mil Virgens, pois as abreviaturas XI MM. VV. MM. significa o plural de mártir e não "mil".

21. Neste caso, era a Ordem Terceira do Carmo a encarregada de realizar a procissão, que utilizava uma célebre imagem do escultor cognominado "o Cabra"; ver Figura 1.

22. Era a Ordem Terceira de São Francisco que realizava a procissão de Cinzas.

23. Conhecida como procissão dos Fogaréus, a única que podia ser realizada à noite, na Quinta-feira Santa.

24. Cf. Constituições... (1853, p. 191). Desde a segunda metade do século XVIII, e princípios do XIX, algumas outras procissões foram acrescentadas àquelas do Senado da Câmara,

Além da procissão de *Corpus Christi*, existiam outras de natureza diversa. Poderiam ser festivas, comemorativas, penitenciais ou expiatórias, quaresmais, de desagravo, propiciatórias, em ação de graças, pedindo, por exemplo, o fim de epidemias ou de seca. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia consideravam a "procissão como oração pública feita a Deus por um comum ajuntamento de fieis, (...) reconhecendo a Deus como Supremo Senhor de tudo"<sup>17</sup>.

Passaram para o Brasil as procissões realizadas principalmente em Lisboa chamadas *del Rey* ou, como estabeleciais as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1853), denominadas *procissões gerais*, ordenadas pelo *Direito Canônico, Leis e Ordenações do Reino e costumes do Arcebispado da Bahia*. As procissões *del Rey* eram promovidas e patrocinadas pela Câmara e compreendiam, além da de *Corpus Christi*, as de São Sebastião, São Felipe e Santiago, Santo Antônio de Arguim<sup>18</sup>, São Francisco Xavier<sup>19</sup> e São João. Foram acrescentadas algumas outras posteriormente.

As organizações religiosas ou leigas promoviam, depois do Senado da Câmara, as procissões mais importantes. Uma ou mais procissões estavam, obrigatoriamente, a cargo de uma dessas instituições. As Constituições já estabeleciais que, por licença do Arcebispado, somente os religiosos da Companhia de Jesus poderiam fazer, nessa cidade, procissões,

(...) no dia das onze mil Virgens<sup>20</sup>, no dia da Santíssima Trindade, e na Terça Feira das quarenta horas [que] costumam fazer. E os Religiosos de Nossa Senhora do monte do Carmo em Sexta feira da Paixão<sup>21</sup>. E os de S. Francisco em Quarta Feira de Cinza (...)<sup>22</sup> E a da Irmandade da Misericórdia em Quinta Feira de Endoencas<sup>23</sup>, e em dia de todos os Santos<sup>24</sup>.



Figura 1– Francisco das Chagas, o Cabra. Cristo morto da Procissão da Sexta-feira Santa, século XVIII, Ordem Terceira do Carmo, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2006.

A época da publicação das Constituições, no século XVIII, marcou o início do período de prestígio das ordens terceiras e irmandades leigas, que eram as grandes patrocinadoras das festas<sup>26</sup>, além de construírem suas próprias igrejas. O prestígio das ordens leigas se deveu, de um lado, ao Concílio de Trento e às Constituições, uma vez que previam a maior participação da população nas coisas da igreja. De outro lado, como se disse, porque, embora o Rei patrocinasse, no mundo português, sua construção e decoração, normalmente, da capela-mor das igrejas, o resto era deixado aos cuidados das contribuições dos irmãos, confrades leigos ou da população em geral. Isso explica, aliás, por que muitos templos prolongaram o fim de sua construção e decoração por muitos anos.

Além das procissões citadas, outras ainda celebravam os padroeiros. Os responsáveis deviam pedir licença ao Arcebispado para realizá-las, mas nem todas as paróquias festejavam da mesma forma. Campos<sup>27</sup> registrou uma série de procissões realizadas nas ruas de Salvador, que englobavam as que eram oficiais e as demais promovidas por paróquias ou devotos. A procissão foi a forma mais frequente de socializar a solenidade religiosa pública, como uma festa e um teatro a céu aberto que continham todas as expressões artísticas, gestos e atitudes que levaram, passo a passo, não só à religiosidade, mas também ao estilo barroco.

Entre as muitas procissões baianas apontadas, algumas eram privilegiadas pelo gosto popular, como as dedicadas à Paixão de Cristo ou cerimônias correlatas. O culto à Paixão e à Virgem Dolorosa, segundo Delumeau<sup>28</sup> foi geral no Ocidente às vésperas da Reforma Protestante, e recuperado pela Contrarreforma Católica, sendo introduzido no Brasil no movimento de expansão desta em terras descobertas.

Bastante comuns no mundo português de então, tanto no Ocidente quanto no Oriente<sup>29</sup>, as cenas da Paixão de Cristo e as Pietás – além da Santíssima Trindade – foram os alvos principais de devoção, por recomendação conciliar tridentina. Essas devoções originaram as imagens dos Cristos crucificados, isoladamente ou formando par com Nossa Senhora das Dores e São João Batista ou Madalena, desde os pequenos conjuntos, colocados em oratórios domésticos ou de rua, como imagens de vulto e, ainda, sob a forma de imagens de vestir e de roca ou pinturas em telas, madeira ou azulejos.

Nesse culto à Paixão de Cristo, toda a atenção estava voltada para as diversas passagens do sacrifício do Filho de Deus, chamadas então Passos dos Mistérios<sup>30</sup>. Os Mistérios tiveram origem na Idade Média, mudando seu cenário no período barroco. A partir de modelos tirados das diversas cortes europeias, os jesuítas se apossaram deles e deram-lhes feições particulares. Para alguns autores, sua origem estava na Espanha do século XVII<sup>31</sup>, porém já eram encontrados antes no Brasil. Um catecismo, em tupi, de Antônio d'Araújo, de 1618, continha um diálogo, "da sagrada Paixão segundo todos os seus passos", distribuído nos seguintes capítulos:

1. Do que passou no horto; 2. Do que passou na prisão; 3. Do que passou com Anas [Ananus ou Ananias]; 4. Do que passou com Caifás; 5. Do que passou com Pilatos, e

como as de Nossa Senhora das Candeias, Santa Isabel e Anjo Custódio; ver Maria Helena Flexor (1974, p. 23, p. 63-64).

25. O imaginário baiano tem modificado ou acrescentado inverdades quanto ao escultor e a essa imagem, como classificar o artista como escravo; a cor de Francisco das Chagas é que se denominava "cabra" (mestiço de negro e índio) e não era um apelido, seu nome era Francisco das Chagas, sem o Xavier, que também é acrescentado; a cor mais escura do Cristo se deve à aplicação indevida de verniz que, com o tempo, oxidiou, e os supostos rubis, como se verá no presente texto, originam-se de outro mineral aquecido.

26. Tanto entre os carmelitas, quanto entre os franciscanos, as Ordens Terceiras se instalaram, inicialmente, num altar nas Igrejas das Ordens Primeiras.

27. Ver João da Silva Campos (1941, v. 27, p. 249-529).

28. Ver Jean Delumeau (1973, p. 9).

29. Ver Bernardo Távora (1983, p. 13).

30. Dizia-se "mistérios da vida de Cristo". Os mistérios eram justificados, pois os homens, atingidos pelo pecado de Adão, renasciam "pelo merecimento da Paixão do Senhor", de acordo com a sessão VI, cap. II e III, do Concílio de Trento. Ver João Baptista Reyend (1786, p. 97).

31. Segundo Dominique Pagnier (1995, p. 335), foi "no início do século XVII, que se pode identificar a primeira dramaturgia de estilo jesuítico", indicando sua origem espanhola. Para identificação, se usa a designação Espanha, mas ela só passou a ser utilizada a

partir da Constituição do país de 1812.

32. Cf. Antonio d'Araújo (1952 [1618]).

33. Ver Joseph Anchieta (1988, p. 164-195). Essas 7 estações, das que se chamavam *Via Crucis* ou *Via Sacra*, foram acrescidas por outras tantas, nos séculos posteriores. Até o século XVIII, a designação *Via Sacra* era apenas o espaço, percorrido pelo sacerdote, antes e depois de celebrar a missa, entre o presbitério e a sacristia.

34. Cf. Sessão XXV do Concílio de Trento, *apud* João Baptista Reycent (1786, p. 352-353).

35. Ver Serafim Leite (1953, p. 53).

36. Ver Santo Inácio de Loiola (1999).

37. Cartilha executada por religioso desconhecido para o governador e capitão general de Pernambuco, cumprindo o estabelecido no Diretório dos Índios do Grão-Pará e Maranhão, para obrigar os meninos e meninas a aprender a ler e contar ou prendas domésticas, e religião; ver Arquivo Histórico Ultramarino (AHU). *Pernambuco*, c. 1759, Cx. 59, doc. s. no, ms. Todas as vilas, que substituíram os antigos aldeamentos jesuíticos, estavam obrigadas a civilizar os índios, especialmente as crianças.

Herodes; 6. Passo dos açoutes; 7. Passo da coroação; 8. Como levou a cruz as costas; 9. Do que passou na cruz depois de ser nela crucificado; 10. Do que mais passou estando na cruz, e como foi sepultado<sup>32</sup>.

Esse catecismo refletia o que já tinha sido recomendado e usado por José de Anchieta, no século anterior no Brasil, que também relacionava os Mistérios da Paixão: 1. Paixão; 2. Horto; 3. Anas; 4. Caifás; 5. Pilatos-Herodes; 6. Coluna, coroa; 7. Cruz<sup>33</sup>.

Não se pode esquecer que os jesuítas, desde os meados do século XVI, exerciam suas funções catequéticas quando o Concílio Tridentino determinava "ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as historias dos Mistérios da nossa redenção com as pinturas, e outras semelhanças se instrui, e confirma o povo, para se lembrar e venerar com frequencia os Artigos da Fé (...)"<sup>34</sup>. E isso se fez em todas as partes do Brasil, por longo tempo, desde a chegada dos jesuítas até sua expulsão definitiva, 210 anos depois, em 1759. Mesmo antes da expulsão dos jesuítas do Maranhão, em 1661, Antônio Vieira também recomendara, de Lisboa, onde se encontrava então, o culto aos Passos da Paixão<sup>35</sup>. E sua encenação virou tradição a partir do século XVIII, já que as ordens terceiras estavam consolidadas e atuantes.

Várias procissões da Bahia impressionavam pela exteriorização religiosa, através de ornamentações, gestos e iconografia, numa réplica local, adaptada dos modelos ibéricos, especialmente essas da Semana Santa. Os jesuítas tinham introduzido no Brasil a tradição dos autos bíblicos e sabiam que o teatro era uma arma poderosa de persuasão. O teatro jesuítico procurava, deliberadamente, efeitos cênicos e endossava as artes, que falavam aos olhos e ouvidos e, simultaneamente, à mente dos fiéis.

A palavra simples do púlpito, tão propagada pelos protestantes, foi superada pela representação religiosa, viva no palco, na praça e na rua. Era recorrente entre os jesuítas a didática utilizada, sobretudo entre os índios, que lançava mão, além do teatro, de reuniões em que se misturavam comidas, bebidas, danças e imagens. As cenas eram evocadas, ante os olhos dos novos fiéis – como Inácio de Loyola aconselhara imaginá-las –, através dos sentidos<sup>36</sup> Dirigiam-se, então, mais à sensibilidade que à razão.

Era ação jesuítica certa, como certa era a recomendação<sup>37</sup>, feita depois da sua expulsão

Devem ter os Mestres grande cuidado em persuadir a seus discípulos a veneração, que devem ter às Cruzes, por serem figuras daquela em que padeceu morte afrontosa o nosso Redentor, e nela derramou o seu preciosíssimo Sangue para nos Salvar.

Uma imagem de Cristo crucificado, de vulto ou pintura, seria exposta nas escolas leigas e se recomendava que se ensinasse aos meninos a reverenciá-la, de joelhos, persignando-se com o sinal da cruz. E mais, recomendava

É necessário que os Mestres ponham indispensavelmente aos discípulos no habitu de se confessarem todos os meses e, ao mais velho ou mais inteligente, entregarão uma Cruz de pau benzida, que estará nas Escolas, para que este a leve alcada quando sair o Santíssimo Sacramento e para que toda a Escola o vá acompanhar (...)<sup>38</sup>.

Como os jesuítas, as ordens religiosas regulares ou leigas pretendiam que os dramas chegassem aos sentidos, através das imagens, mostrando até então que os limites nacionais e de língua não eram obstáculos. Os religiosos eram flexíveis e adaptáveis às circunstâncias, assim, os jesuítas sempre encorajavam talentos locais para suas propostas missionárias. Isto explica, mais particularmente, o drama escolar<sup>39</sup>, representado inúmeras vezes na língua brasílica (tupi), ou melhor, na língua geral<sup>40</sup>, em português ou castelhano.

Como o culto à Cruz, a Procissão dos Passos foi incentivada, desde a época de José de Anchieta. Ela chamava a atenção por exibir o sofrimento de Cristo de maneira teatral. Como num teatro, essa cenografia cresceu sob influência do barroco, acrescentando, em charolas separadas, as multifiguras, subsidiárias ao conjunto da Paixão, muitas vezes tiradas da Antiguidade. Formavam os "Passos dos Mistérios" e, com isso, ganharam grande popularidade na Bahia. Os Passos móveis e complexos, que substituíram os fixos, se caracterizavam pela presença de cenas, compostas por imagens de tamanho natural, que tiveram seu apogeu no século XVIII e primeira metade do seguinte, como se vê no Cristo carregando a cruz abaixo (Figura 2).

A preferência era dada aos Passos dos Mistérios porque sensibilizavam os corações dos acompanhantes ou assistentes, através das cenas de tristeza e



Figura 2 – Anônimo. Imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos, séc. XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira (BA). Fotografia da autora (2008)

38. Cf. Arquivo Histórico Ultramarino (AHU). *Pernambuco*, c. 1759, Cx. 59, doc. s. no, ms.39. Berthold (2000, p. 342).

40. Mistura de diversos dialetos tupis e português. Foi proibida no período pombalino, a partir de 1758, quando foi imposto o uso obrigatório da língua portuguesa.

41. Cf. Constituições... (1853, p.195)

42. Cf. João Baptista Reyend (1789, t. 1, p. 341-299).

diversidade de penitências. A passagem da procissão fazia os participantes murmurarem, chorarem, gritarem, caírem de joelhos suplicando, rezando com as mãos para os céus. As próprias Constituições do Arcebispado recomendavam que os fiéis se dirigissem a “Deus nosso Senhor a adoração ou latria devida também, e na mesma proporção a Santíssima Trindade, Cristo Redentor, Santíssimo Sacramento da Eucaristia, lenho da Cruz, Imagem do mesmo Cristo”<sup>41</sup> (Figura 3) de acordo com as recomendações das sessões XIII e XXIII do Concílio Tridentino, segundo as quais os fiéis deviam prostrar-se

(...) de joelhos em terra com a cabeça descoberta, e mãos juntas, e levantadas, baten- do nos peitos, e fazendo outros atos exteriores de veneração, que correspondem ao culto interior de nossos corações, reconhecendo-o por Deus, e Supremo Senhor<sup>42</sup>.

A Santíssima Trindade ocupou o primeiro lugar na hierarquia de devoções da Igreja reformada – seguida de São Pedro, o “delegado” de Cristo –, e sobretudo com a representação da figura de Maria, composição recorrente, especialmente sob a forma de pinturas, nos conventos, igrejas e suas dependências no século XVIII (Figura 4).

O místico espanhol São João d’Ávila já tinha salientado, em 1556, o intento afetivo dos irmãos das confrarias, observando que “(...) quando eles saiam com uma imagem, para fazer o povo chorar, a vestiam de luto e a decoravam com toda forma de adornos para provocar dor”. Santo Inácio de Loyola, meditando sobre a Paixão, instruirá os leitores de seus *Exercícios Espirituais* a permitir as lágrimas. Em 1562, Santa Tereza de Ávila, também meditando sobre a Paixão,



Figura 3 – Exemplo de representação da Santíssima Trindade utilizada em Salvador. Autor anônimo, século XVIII. Acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2005.

escreveu: "se ai existe algum amor, a alma está recompensada, o coração está suavizado, e as lágrimas vem"<sup>43</sup> (...). Por isso, pode-se classificar, conforme Affonso Sant'Anna<sup>44</sup>, essas procissões como "óperas tristes", ao contrário da procissão de *Corpus Christi*, que era exemplo de "ópera alegre"<sup>45</sup>.

Para demonstrar a religiosidade pública através das procissões, as representações das cenas dos Mistérios da Paixão de Cristo utilizaram, cada vez mais e repetidamente, a imitação dos gestos dramáticos dos êxtases de Santa Tereza de Ávila, de São João da Cruz, em especial nas imagens do próprio Cristo, de Maria Madalena e de Maria. Essas representações resultaram, ainda, da imitação do teatro de ópera, particularmente na composição e disposições das imagens em cenários dramáticos. Formavam conjuntos barrocos que provocavam as lágrimas nos acompanhantes e nos observadores. As representações dos êxtases cenográficos, que inicialmente foram incorporadas pela arte religiosa italiana, repercutiram, sobretudo, nas regiões da Andaluzia e Castela.

Os próprios atributos ou ornamentos das esculturas, devido ao seu realismo, também provocavam tristeza e lágrimas na população. Eles formavam o complemento indispesável, tal qual a imagem da Senhora da Soledade ou Nossa Senhora das Dores, para provocar mais ainda a piedade e a devoção nos fiéis, por meio do mimetismo. Para tanto, cravavam-lhe uma ou várias espadas no peito, como se constata na imagem abaixo (Figura 5). De forma ilusória se reviviam,



Figura 4 – José Joaquim da Rocha (atribuição). Coroação de Nossa Senhora e Santíssima Trindade, óleo sobre tela, c. 1790. Acervo do Museu de Arte Sacra UFBa, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2008.



Figura 5 – Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (atribuição). Imagem de Nossa Senhora das Dores (detalhe), séc. XVIII. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo (SP). Fotografia de Alex Salim, 2012.

43. *Apud* Susan Webster (1999, p. 564).

44. Cf. Affonso Romano de Sant'Anna (2000, p. 61).

45. Cf. Maria Helena Flexor (1974, p. 21-29).

46. Ver Jean Delumeau (1972, p. 102).

47. Como em alguns concílios anteriores houve supressões de várias devoções a santos, o Concílio Tridentino retirou algumas e permitiu o aparecimento de novas figuras santificadas, principalmente entre jesuítas e franciscanos, como os mártires do Japão, da China, por exemplo.

48. Ver Dominique Pagnier (1995, p. 337).

fisicamente, a Paixão de Cristo e a dor de Maria. E a ilusão e os gestos teatrais eram componentes barrocos.

Não existem registros iconográficos das procissões baianas, a não ser uns poucos testemunhos documentais descritivos e literários. A procissão dos Fogaréus, ou das Endoenças, está num registro azulejar da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, e outro cortejo, representando o transporte do Viático, muito semelhante à procissão do Santíssimo Sacramento, está no corredor lateral da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Essas representações, porém, formam painéis portugueses e representam procissões lusas, pois os azulejos existentes na Bahia são originários de oficinas lisboetas. Restaram, no entanto, algumas imagens de vestir ou de roca, cuja maioria é do século XVIII e do XIX, que estão guardadas nas casas de santos das ordens terceiras (Figuras 6 e 7), nem todas mantidas com vestes ou aparência condignas.

As poucas invocações setecentistas foram multiplicadas em grande quantidade e em tamanhos diferentes. Segundo Delumeau<sup>46</sup>, a grande produção das imagens de vulto barrocas teve origem no Concílio de Trento, que manteve todas as formas tradicionais de piedade e confirmou seu culto. Como movimento oposto à Reforma Protestante, a Contrarreforma Católica ou Concílio de Trento – que originaram as Constituições dos bispados e arcebispedados em conjunto – deram ênfase à multiplicação de imagens como instrumentos da expansão da própria fé. Elas se faziam presentes, de diversos modos, tanto nos ambientes domésticos, quanto em igrejas, conventos ou espaços públicos, especialmente em procissões, como manifestações públicas e coletivas de religiosidade<sup>47</sup>.

No século XVIII, em particular, se festejavam os santos, as autoridades e mesmo a família real quase da mesma forma. As recepções ou festas religiosas se transformavam em reuniões públicas, em que a alegria e a fé se revelavam, tornando as ruas e praças em lugares privilegiados. Nas festas religiosas, em que ocorriam cenas de exteriorização explícita de fé, não se fazia nenhuma demonstração sem a presença de imagens. Segundo São João da Cruz, as imagens eram mediadoras entre Deus e os fiéis, o que inflamava as devoções, através das orações e da presença dos santos. Disso, pode-se concluir a importância que as esculturas tiveram nas procissões, e mostra o papel essencial que exerceram, em especial, nas festas religiosas, no espaço urbano. Foi o lugar em que a iconografia religiosa teve grande visibilidade.

Não só as imagens tiveram uma origem nos ditames do Concílio tridentino, mas também os cenários específicos. Franciscus Lang (1645-1725) foi um dos jesuítas herdeiro das normas ditadas no movimento da Contrarreforma Católica. Nesse movimento, os jesuítas tiveram papel importante, não apenas durante os longos anos do Concílio, já que continuaram a exercer suas ações na implantação das resoluções tridentinas. Lang foi um teórico que chegou a codificar os efeitos, e indicou o cenário como um dispositivo que propiciava a meditação<sup>48</sup>. Lang fez conhecer a interação entre a arte e o teatro, recomendando ao ator “contemplar corrente e cuidadosamente os retratos, esculturas e estátuas dos artistas”

para moldar sua capacidade de expressão, o que explica o teatro religioso e a mimese entre os santos e os fiéis.

As imagens de roca possibilitavam tanto a mudança de posições, de gestos, quanto das vestes, e foram correntemente utilizadas nos andores e cenários das procissões, em especial nas dos Mistérios da Paixão. Toda essa versatilidade

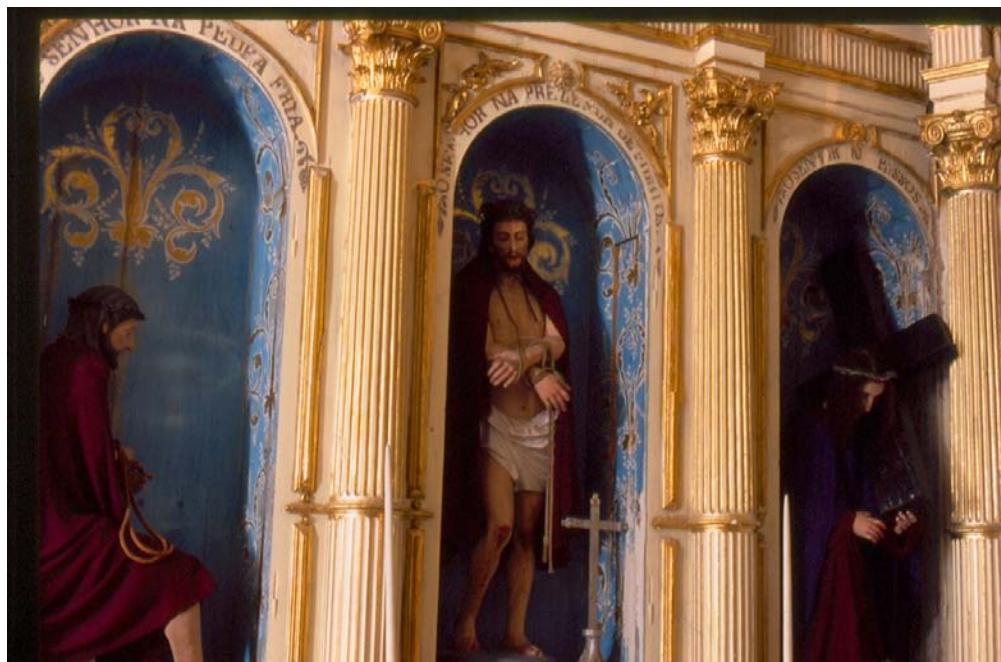


Figura 6 – Casa dos santos, com imagens das cenas da Paixão. Talhas de Joaquim Francisco de Mattos, 1845-1849. Acervo da ordem Terceira de São Francisco, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2008.



Figura 7 – Casa dos santos (autoria anônima), século XVIII. Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira (BA). Fotografia da autora 2007.

49. Ver Dominique Pagnier (1997, p. 333-334).

50. Hospício significava lugar de passagem, hospedagem.

51. Cf. Dominique Pagnier (1995, p. 333-334).

das imagens estava de acordo com as cenas, que deviam ser apresentadas na Semana Santa, bem características da teatralidade barroca, apontadas por Lang.

O costume de usar esculturas, afrescos, miniaturas, com as principais figuras sagradas do catolicismo, foi herdado do período medieval, principalmente das encenações das vidas dos santos. Essas encenações eram feitas com o auxílio do teatro de marionetes, no qual bonecos eram vestidos de acordo com o personagem e cenas que estivessem no enredo. O costume também se inspirou no teatro de ópera europeu do século XVI, e, didaticamente, uniam escultura e encenação, a visão e a audição aos sentimentos e às ilusões. Cumpria-se, dessa forma, o programa de Marino Marini de *far stupir*, assombrar, com cenário temporário e luxuoso<sup>49</sup>.

Em termos de expansão da religiosidade católica romana, depois do período medieval, foi o trabalho dos jesuítas que teve grande extensão no mundo ocidental e oriental. Seguiram os portugueses, em suas conquistas, com licença especial do Papa Leão X e ainda por força do Padroado, com o qual foram aquinhoados os reis portugueses e os castelhanos. Os jesuítas conseguiram, em lugar de prestar serviços em África, para resgatar os cristãos, vir ao Brasil catequizar os gentios. Para essa catequese, os religiosos se apropriaram do teatro barroco, mantiveram a representação das figuras sagradas, porém, substituindo as marionetes medievais por meninos. Desde o século XVI até sua expulsão, os jesuítas usaram esse recurso na educação e entrosamento dos meninos órfãos com os índios e portugueses. Conviveram todos nos aldeamentos que foram criando, distribuídos por várias regiões do Brasil.

Os jesuítas utilizaram o espaço de seus terreiros, em frente a suas igrejas e hospícios<sup>50</sup> dos aldeamentos indígenas, desde o governo de Mem de Sá, para encenação de seus teatros. Na língua dos nativos, ou em português, esse teatro serviu para catequizar os gentios, fazendo-os representar a vida de santos e as lições de Santo Inácio de Loyola, conforme seus *Exercícios espirituais* (1548). Todas as cenas se desenrolavam num cenário apropriado, que já formavam uma "composição de lugar"<sup>51</sup>.

Essa "composição de lugar" teve influência dos religiosos andaluzes e castelhanos, que deram uma marca ibérica aos cenários de teatro e das procissões. Um desses cenários tinha uma rocha solitária, indicando paisagem montanhosa. O segundo cenário era representado pela Eucaristia, aureolada por raios solares, cuja representação passou a ser a custódia, segundo o historiador Josef Gregor<sup>52</sup>. No interior das igrejas, a custódia devia ocupar o sacrário, bem guarnecido, ornamentado e seguro, e, fora dele, só poderia ser transportada por religiosos ordenados, preferentemente párocos, nas procissões de *Corpus Christi*, ou no transporte do viático, sempre coberta pelo pálio.

Principalmente ao primeiro tipo de "composição de lugar", se juntaram as imagens nas procissões, em especial aquelas promovidas por irmandades ou ordens terceiras, na Semana Santa, representando os Mistérios da Paixão de Cristo. Essa composição invariavelmente continha um elemento básico, uma roca solitária,

designação dada para rochedo ou monte de pedras, em espanhol, elemento recorrente nas próprias cenas da vida e morte de Cristo<sup>53</sup>. As representações dos Mistérios ou Passos da Paixão de Cristo seguiam as recomendações tridentinas<sup>54</sup>. Intensificadas no século XVIII, se reproduziram, anualmente, se bem que raramente, até o princípio do século XX.

Segundo Oliveira<sup>55</sup>, a movimentação, o exagero gestual e teatral das cenas do sacrifício de Cristo estavam bem de acordo com o estilo barroco. A principal característica das procissões da Semana Santa, justamente, eram as cenas esculturais, preservando o tamanho natural, e que representavam os personagens da *Via Sacra*, que percorriam as ruas das cidades ou compunham cenários estáticos em capelas demarcadas pelo uso contínuo dos fiéis. Na Bahia, o percurso se dava entre o ponto mais alto do centro histórico – platô de Santo Antônio Além do Carmo, onde está a Igreja da Ordem Terceira do Carmo – até o Centro, ao Terreiro de Jesus, ida e volta, ou do Terreiro até a Igreja da Ajuda e retorno. Os carmelitas tiveram o privilégio da procissão do Senhor Morto ou cerimônia da Sexta-feira Santa, como se vê nas Constituições<sup>56</sup>.

Entre os carmelitas se criou, antes de 1618, a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e Vera Cruz (Figura 8)<sup>57</sup>, que, provavelmente, por causa das guerras de Independência<sup>58</sup>, foi transferida para a Igreja da Ajuda, em 1823, onde se encontra até a atualidade. Entre as cerimônias, saindo o Cristo carregando a



Figura 8 – Autor anônimo. Imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos e Vera Cruz, século XVIII. Acervo da Igreja da Ajuda, Salvador (BA) Autor: anônimo. Fotografia da autora, 2007.

52. Cf. Dominique Pagnier (1995, p. 336).

53. Segundo A. M. Galopim de Carvalho (s.d.), rocha é um galicismo [*rocaille*] que se sobrepõe ao termo *roca*, provavelmente pré-romano. Cabo da Roca ou Atol das Rocas devem o nome a essa versão arcaica da palavra rocha. Os historiadores da arte usam *rocaille*, como termo francês alusivo a ornamento do período barroco, associado a Luís XV, que recorreu a figurações de pedra lembrando grutas e rochedos. Frei Vicente do Salvador (1931, p. 332), embora constatasse o arcásmo do vocabulário roca, conta que Cristóvão de Barros, nos finais do século XVI, governava a Bahia junto com o Arcebispo Antonio Barreiro. O capitão general castigou um dos habitantes da Bahia, como exemplo para os outros, que fugiam das naus inglesas que aportavam na Bahia. Dizia o autor “para exemplo dos outros pôs um à vergonha em o pelourinho metido em o cesto com uma roca na cintura”. O Livro dos Guardiões, do Convento de São Francisco, se referia ao guardião do Convento, Frei Francisco de Santo Antonio, cujo apelido era *o Roca*. Foi guardião por duas vezes, entre 1617-1618 e 1628-1630, não havendo referência quanto à origem de seu cognome (Livro dos Guardiões... 1978, p. 6-7), mas certamente era muito severo, de duro trato.

54. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1853) reproduziram essas recomendações. Estabeleceram uma hierarquia de devações e a Santíssima Trindade, mais especialmente a figura de Cristo crucificado, passou a ser a primeira devoção na hierarquia celeste.

55. Ver Myriam Ribeiro de Oliveira (1985, p. 21).

56. Ver Constituições... (1953, p. 191).

57. A imagem foi atribuída a Felix Pereira Guimarães, fato não confirmado por Marieta Alves (1958), que teve a oportunidade de transcrever inúmeros documentos, hoje desaparecidos, das entidades religiosas. A Irmandade foi considerada, a partir de 1996, como organização de utilidade pública, pela Câmara Municipal do Salvador.

58. A mudança nessa data pode ser explicada pelo fato de a entrada de Salvador, por via terrestre, se dar, até 1949, pela Liberdade, passando por Santo Antônio Além do Carmo em direção ao atual Pelourinho, passando pelo conjunto Carmelita.

59. Ao mudar para a Ajuda, a procissão realizava-se na segunda sexta-feira da Quaresma.

60. Devido à proibição das atividades dos ourives do ouro e da prata, no período pombalino.

Cruz do Convento do Carmo, ou depois da Igreja da Ajuda, em procissão, promovia-se o encontro com Maria, quase sempre no Terreiro de Jesus. Nesse local de encontro, normalmente, montava-se uma tribuna na qual se pregava o Sermão do Encontro, confiado a orador hábil em provocar as lágrimas dos fiéis, pela tendência à oratória, aliás, muito cultivada pelos baianos, tanto na tribuna, quanto no púlpito<sup>59</sup>. Na Ordem carmelita permaneceu apenas o Senhor Morto (Figura 1), visto que outras duas imagens de Cristo, feitas por Francisco das Chagas, foram consumidas pelas chamas que destruíram o templo da Ordem Terceira em 1788.

Os andores eram sempre ornados com parcelas de paisagem, formando o suporte para receber as imagens que deveriam sair nas procissões. Eram sustentados por varas – as mais antigas em prata, mudando para madeira entalhada e dourada, nos meados do século XVIII<sup>60</sup>. Nessa parcela de paisagem é que se destacavam as imagens. Os ornamentos desse suporte das imagens formavam as rocas, ou rochedos, que sempre estiveram ligadas à vida de Cristo. É daí que veio a designação imagem de roca.

Essas rocas podiam representar, conforme a temática, o Monte Tabor, o Monte Sinai, o altar do sacrifício de Isaac, o horeb, o Monte das Oliveiras, a gruta da Natividade, o Calvário ou o Santo Sepulcro, ou, em segundo plano, o Montserrat, os relevos de Externstein, frequentes nas pinturas medievais alemãs. O conjunto do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas do Campo (Figura 9), é um exemplar desses montes em Minas Gerais, ou ainda o Santuário do Bom Jesus do Monte, distrito do Conselho de Braga (Figura 10), ou o Santuário de Nossa Senhora



Figura 9 – Passos da Via Sacra, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo (MG), séculos XVIII-XIX. Fotografia da autora, 2004.

dos Remédios (Figura 11), de Lamego, ambos em Portugal. Outros exemplos desses sacro-montes foram criados em vários lugares, no século XVIII, como simulacros do Calvário de Cristo<sup>61</sup>; para os que não podiam ir pessoalmente visitá-lo na Terra Santa, havia a possibilidade de ir a um desses montes mais próximos.

A composição de lugar com base na roca foi o principal traço dos cenários da região sudoeste da atual Espanha, cujas composições repercutiram pela Europa Central e toda a América espanhola e portuguesa, como já foi aventado. Assim, nas descrições dos cenários do século XVII, já aparecia Cristo ferido em rochedos, numa paisagem bem típica das cenas da sua tentação e do deserto<sup>62</sup>. Ludovido Otavio Burnacini (1636-1707), de Viena, deixou várias gravuras em que usou esse cenário de rochedos na decoração teatral, segundo Pagnier<sup>63</sup>, sob influência jesuítica.

Outro motivo criado semelhante é o “Felsentheater” [teatro de rochedos], muito divulgado pelos jesuítas também em Viena<sup>64</sup> (Figura 12), formando o lugar quase geométrico, tendendo à estilização. Da mesma forma, foram criados calvários das cruzes ou tronos dos altares, que eram apenas representações do real, constituindo o “lugar mental” ou “lugar de memória”, isto é, apenas sugerindo a forma dos rochedos.

61. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1853) reproduziram essas recomendações.

62. O deserto, o inferno, a prisão constituíam motivos de cenários de inspiração negativa, contrastando com o céu, a cidade, o palácio, o jardim que eram motivos positivos, cf. Pagnier (1995, p. 337).

63. Ver Dominique Pagnier (1995, p. 336).

64. *Idem*.



Figura 10– Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga (Portugal), século XVIII-XIX. Fotografia da autora, 2004.

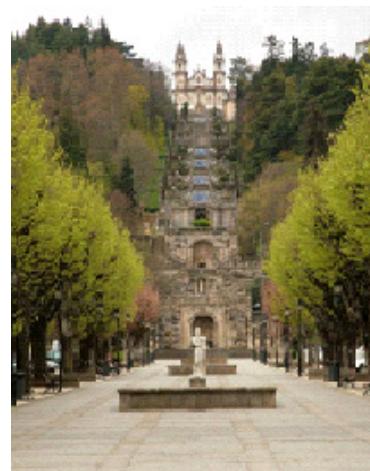


Figura 11– Santuário de Nossa Senhora dos Remédios – Lamego (Portugal), séculos XVIII-XX. Fonte: Santuário..., 2012.

65. Cf. Susan Webster (1999, v.2, p. 564).

66. Idem (p. 565).

67. Idem (p. 562).



Figura 12 – “Felsentheater”, Bavária (Alemanha) – século XIX. Fonte: flickr hive mind, s.d.

Diante desses cenários, e das figuras que os povoavam, surgiam então as lágrimas. As lágrimas não eram sinais de sentimento, mas serviam para purificar a alma. Para Webster:

De acordo com os autores de muitos manuais devocionais populares dos séculos XVI e XVII, as lágrimas tinham um efeito purgativo, e muitos benefícios eram esperados para quem chorasse de maneira apropriada (...) Um grande papel da procissão da Semana Santa era prover uma alta e poderosa arena pública para a expiação coletiva dos pecados<sup>65</sup>.

Somavam-se, a todos esses cenários, as orações, que faziam parte das procissões penitenciais da Quaresma e Semana Santa. Cada confraria “fazia uma série de estações nas igrejas, cruzes ao ar livre, ou espaços sagrados no percurso de suas procissões”<sup>66</sup>. O cortejo obedecia um roteiro previamente estabelecido e consagrado pelo uso continuado, e que devia afetar, de igual forma, os sentidos dos participantes. Fazia parte do espetáculo barroco. Incensava-se esse caminho, as janelas eram decoradas com colchas, flores e luminárias, as mais das vezes, por três dias. Webster<sup>67</sup> afirmou que as procissões eram capazes de permitir a movimentação física de seus personagens – através dos membros articulados – e espacialmente – através das ruas da cidade –, enquanto a incorporação da escultura, no contexto, dava a dimensão temporal.

Os "Passos dos Mistérios", como se viu, eram representados pelas imagens das passagens da Paixão de Cristo. A movimentação inversa também podia acontecer. A procissão do Senhor dos Passos, da Ajuda<sup>68</sup>, visitava os Passos ou Estações fixos, que estavam colocados no seu percurso, diante dos quais os acompanhantes faziam suas orações. O primeiro estava no "oitão direito da Sé", o segundo no alto do largo do Pelourinho, o terceiro na fachada lateral da antiga Casa dos Pires, na rua do Paço do Saldanha, esquina do Terreiro. O quarto estava na mesma rua, na fachada do edifício do Paço do Saldanha<sup>69</sup>, o quinto no "oitão esquerdo da Sé", o sexto no frontispício do Palácio do Governo, perto da esquina da rua Direita de Palácio, o sétimo na rua do Pão-de-Ló<sup>70</sup>.

No século XVIII para o XIX, em Salvador, esses Passos fixos foram substituídos por uma cruz de azulejos, presa à parede, como a que restou no Paço do Saldanha<sup>71</sup> e outra, hoje exposta no Museu de Arte Sacra (Figura 13)<sup>72</sup>. Os Passos primitivos eram constituídos de pinturas, pelo que se sabe, de influência maneirista, que foram restauradas, em 1843, e substituídas em 1855 por outras pintadas por José Rodrigues Nunes (Figura 14)<sup>73</sup>. Em todos esses casos, apenas os fiéis se deslocavam e as cenas dos Passos permaneciam estáticas. No século XIX, as imagens de vestir passaram a formar esses grupos fixos de cenas dos Mistérios da Paixão, cujos remanescentes ainda são encontrados nas salas ou casas de Santos da Ordem 3<sup>a</sup> de São Francisco, Ordem 3<sup>a</sup> de São Domingos, em Salvador, ou Ordem 3<sup>a</sup> do Carmo, em Cachoeira.

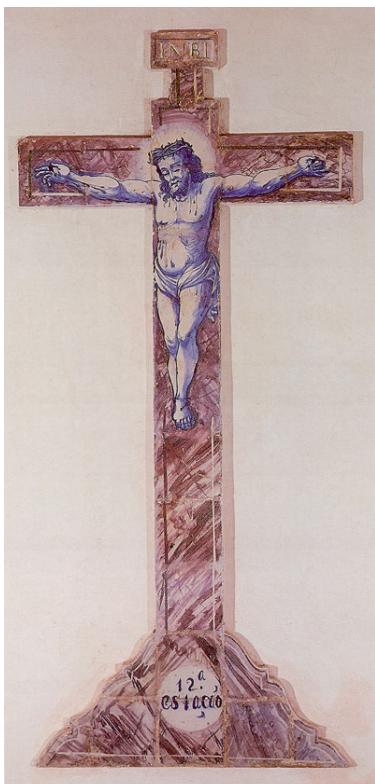


Figura 13 – 12ª Estação dos Mistérios da Paixão. Estava afixada na parede da antiga Igreja da Sé de Salvador, demolida em 1933. Acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador, (BA). Fotografia da autora, 2006.



Figura 14 – José Rodrigues Nunes. Caminho do Calvário e Ecce Homo, 1855. Acervo do Museu de Arte da Bahia, Salvador (BA). Fonte: MAB, 2007.

68. É a mesma imagem da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e Vera Cruz, que pertencia à Igreja da Ordem Terceira do Carmo até 1823, já referida.

69. Edifício e a cruz em azulejo da 4<sup>a</sup> estação ainda se encontram nessa edificação.

70. Cf. João da Silva Campos (1941, p. 398). Há uma tradição que reza que os fiéis deviam visitar sete igrejas nesses atos religiosos. Essas visitas datam da segunda metade dos oitocentos, quando grande parte dos Sete Passos já não estava marcada por cruzes e as estações tinham aumentado em número.

71. Ver João da Silva Campos (1941, p. 398).

72. O número de estações já era superior a 12. Esse exemplar era uma das que estavam fixadas na antiga Sé, derrubada em 1933.

73. Foram doados ao Museu de Arte da Bahia, em 1933.

74. Por serem transitórias, muitas usavam esse material ou papelão, cera, fibra natural e revestida por tecido.

O segundo tipo de cenário, sob a forma de composição, imitando o sacrário coberto por baldaquino, ou formando uma espécie de pálio para abrigar a custódia ou ostensório, também foi usado em procissões. Porém, preferentemente esse cenário e ornamentos se multiplicavam, mais nas festas da realeza, quando se ostentavam formas gigantescas, em especial nas ocasiões de glorificação de reis. Esse tipo de cenário teve como mestre o jesuíta Andréa Pozzo (1642-1709), que criou o “lugar utópico”, o céu, através de sua pintura em perspectiva ilusionista.

As imagens ou esculturas de roca foram acrescentadas ao cenário de rocha ou rochedo, particularmente na região da Andaluzia, na Espanha, onde se popularizaram. Eram, muitas vezes, feitas de papel machê<sup>74</sup>, substituído pela madeira, formando uma montagem de ripas, simulando o corpo, ou tinham estrutura rústica do corpo, oco por dentro, o que reduzia o peso dos andores e permitia o uso de grandes conjuntos que desfilavam pelas ruas das cidades (Figura 15). Só as partes mais nobres, como a cabeça, as mãos e os pés, eram encarnadas e pintadas. Se alguma outra parte do corpo desse ser exposta, era então esculpida com maior esmero, à maneira das partes nobres.

Figura 15 – Imagem de roca de Santo Eliseu, século XIX. Propriedade da Basílica de N. Sra. da Conceição da Praia, no acervo do Museu de Arte Sacra da UF-Ba, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2006.



No Brasil, e especificamente na Bahia, predominou o cenário, com base na rocha ou rochedo. Deve-se salientar que todas essas composições dos andores, que acompanhavam as procissões, eram efêmeras. Por também ser efêmero, em geral o rochedo era montado em papel ou outra forma de imitação de rochedo, por isso mesmo se renovavam quase que anualmente. Todos desapareceram. O segundo tipo de composição, usando a reprodução arquitetônica do sacrário ou do pálio, foi mais corrente na procissão mais importante

da cristandade, da festa de *Corpus Christi*, para transporte da Eucaristia, mas, sobretudo, na decoração interna das igrejas.

Com a popularidade crescente dos "Mistérios da Paixão", a tendência foi aumentar a teatralidade dos personagens, não só nessa, mas em outras procissões correlatas, criando um grande impacto emocional, como testemunhou Vilhena<sup>75</sup>. Segundo esse cronista observou, nos inícios do século XIX, as senhoras não assistiam às festividades dentro da igreja. Para ver as procissões na rua, eram acompanhadas por uma corte de escravas e carregadas, estas e aquelas, de fivelas, cordões, pulseiras, colares, braceletes e bentinhos de ouro.

E, no testemunho de outros cronistas, essas senhoras debulhavam-se em lágrimas na passagem das Santas Figuras. O desfile noturno de flagelantes encapuçados<sup>76</sup>, descalços, se autoflagelando<sup>77</sup>, típicos da procissão de Endoénças ou dos Fogaréus da Misericórdia<sup>78</sup>, na Quinta-feira Santa, oferecia um espetáculo penitencial incomparável, adicionando mais uma dimensão ao apelo emocional, ditado pela própria natureza dos rituais. E nesse conjunto, a população sempre estava num ponto de vista inferior, o que contribuía para criar um clima especial. Nesse caso, o barroco desenvolveu o que se pode chamar de "estética da sedução", brincando com a energia do imaginário coletivo.

Nessa tradição, não só mantinham atitudes e comportamentos – o que se iniciara no século XVI –, mas aumentavam as proporções de gestos de fé. A procissão de Cinzas, ou da Penitência, promovida pela Ordem Terceira de São Francisco, abria o ciclo no início da Quaresma<sup>79</sup>. Os festejos da Semana Santa, propriamente dita, principiavam com a procissão do Triunfo da Cruz de Cristo e Senhor Nossa, que era colocada nas ruas centrais da cidade pela Ordem Terceira de São Domingos, na tarde de Domingo de Ramos. Era uma das procissões baianas que mais se revestia de pompa teatral, sendo uma das mais custosas.

Irmandades e particulares se rivalizavam na doação de vestes e adornos, transformando as saídas das imagens nas procissões em grande espetáculo, que, junto com a movimentação, o exagero gestual e teatral das cenas de sofrimento, estava de acordo com o estilo barroco, e exprimiam grandes demonstrações de fé, ainda na primeira metade do século XIX, quando essa procissão teve maior aceitação coletiva da população. Desse ato da procissão, resultava a "edificação a todo povo da mesma Cidade [Salvador] e grande crédito a devoção, e piedade dos Irmãos 3<sup>os</sup>"<sup>80</sup>. Para isso continuavam, como os jesuítas, a apelar para os sentidos e emoções, movendo o espectador à exaltação, à dor, à devoção<sup>81</sup>.

Como nos séculos anteriores, e mais no exagero do período barroco, a população se via emocionalmente envolvida por todos os sentidos: a visão, audição, olfato e mesmo o paladar, pois, após ou antes de quase todas as cerimônias, faziam-se sessões de comilança<sup>82</sup>, normalmente em frente aos templos. No testemunho de Campos, nas pernoitadas, decorrentes das vigílias do Senhor, os fiéis levavam comidas para a igreja. Isso se dava junto com a dança, que era proibida, mesmo no adro dos edifícios religiosos, pelas Constituições Primeiras do

75. Ver Luis dos Santos Vilhena (1969, v. 1, p. 55).

76. As mulheres estavam proibidas de participar de seus atos; ver Constituições... (1853, p. 192-193).

77. Suavizavam os suplícios, algumas figuras que se tornaram folclóricas nessa procissão: o Gato da Misericórdia e o Farricoco.

78. O padre Fernão Cardim, na sua narrativa epistolar, contava que os jesuítas faziam essa procissão da Quinta-feira de Endoénças, na aldeia do Espírito Santo, em 1584 (ver João da Silva Campos, 1941, p. 302), hoje Abrantes, distrito de Camaçari, na Região Metropolitana de Salvador.

79. A procissão de Cinzas aumentou de tal maneira, que era preciso se mover os postes de iluminação para os conjuntos figurados desfilarem pelas ruas de Salvador. Nem todas as procissões, que eram dedicadas à Paixão de Cristo, se realizavam nesse período. Havia procissões em maio, junho, setembro e outubro.

80. Cf. João da Silva Campos (1941, p. 292).

81. Essas atitudes ainda restam na cultura baiana quando, por ocasião da estadia no Campo Grande, depois do desfile cívico de 2 de Julho, do Caboclo e da Cabocla – símbolos da Independência da Bahia, em 1823 –, o povo deixa a seus pés um sem-número de pedidos, incluindo milagres. Daí, provavelmente, vem o dito popular *chorar no pé do caboclo*.

82. Ver João da Silva Campos (1941, p. 284, 313).

83. Ver Constituições... (1853, p. 268-269). João da Silva Campos (1941, p. 284, 313) testemunhou fatos do século XX, época em que a proibição de vigílias de leigos e comidas dentro das igrejas já não obedecia às Constituições.

84. Segundo Bluteau (1722, v. 3, p. 84, 315), *encarnação*, como termo de pintor, significava a cor de carne, em todas as partes nuas de um corpo pintado, enquanto estofo era termo de pintor, segundo o qual “o estofo de figuras, ou de roupas não se faz, se não sobre ouro brunito”. E, ainda, informava estofar figuras ou roupas é “sobre ouro brunito, cobrir de cor, e depois riscar com a ponta de um estilete de pau, ou de prata, ficando a flor, folhagem, ou outro lavor, que fez de ouro, a vista”. Esta última técnica é, hoje, chamada esgrafito.

85. As articulações permitiam os movimentos dos braços, antebraços e mãos, ou das pernas, possibilitando às figuras sentar, ajoelhar ou ficar em pé, com os braços ao longo do corpo ou em forma de cruz e outros movimentos.

86. A imagem de Cristo, por exemplo, com articulações nos cotovelos e ombros, tanto podia servir para a representação do Senhor Morto, quanto do Cristo Crucificado ou Carregando a Cruz, etc.

87. Ver Claudina Moresi (1997, p. 70-71).

Arcebispado da Bahia<sup>83</sup>. Não se impedia, no entanto, as comidas em outros recintos e mesmo na rua. Esse hábito já vinha da Europa, passara por Portugal e foi acentuado pelos costumes populares e dos negros na Bahia. Assim, a realidade espiritual efêmera tornava-se palpável, podendo ser experimentada. E todos participavam, de uma forma ou de outra, do evento. Não havia espectador passivo. Quando nada, participava-se como testemunha histórica e, num outro nível, através de seu envolvimento emocional.

Para maior realismo, as imagens traziam olhos de vidro, lágrimas de cristal ou resina, dentes e unhas de osso ou marfim, cabelos humanos, braços e pernas móveis e cores extremamente naturais<sup>84</sup>. Chegavam ao exagero de mostrar os coloridos dos membros gangrenados de Cristo. A presença de articulações<sup>85</sup>, nas imagens, possibilitava a mudança de posição<sup>86</sup>, o que permitia o seu uso em festejos ou rituais diversos. As figuras assumindo gestos teatrais atingiam mais rapidamente os sentimentos dos fiéis (Figuras 16 a 20).

As articulações eram feitas através de encaixes e rodízios ou pedaços de couro. Eram, no primeiro caso, fixadas por ganchos, que sustentavam os membros na posição desejada. Todos esses recursos eram camuflados por vestimentas em tecido, outra característica das imagens de roca. Ao contrário das demais imagens, o Cristo Morto sempre se apresentou sem as vestes, portando apenas o perisônia esculpido em madeira, amarrado à cintura, parte mais sujeita ao tratamento barroco nessa imagem.

Além dos orifícios nos pés e nas mãos e articulações nos ombros – que podiam transformá-lo em Crucificado –, há as extremidades escuras, demonstrando fases de membros gangrenados, como tem pelo corpo ferimentos, com imitações de gotas de sangue como rubis, dando um brilho de vitalidade. Na realidade, não se tratava de rubis – pedra rara e muito custosa, originária da África, Ásia e Oceania –, mas de um mineral, denominado ouro-pigmento, condensado por calor, segundo Moresi<sup>87</sup>.



Figura 16 – Francisco das Chagas, o Cabra”. Detalhe do ombro de Cristo morto e/ou crucificado, articulado com couro, século XVIII. Acervo da Ordem Terceira do Carmo, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2006.



88. Ver Marieta Alves (1967, p. 57).

Figuras 17 a 20 – Detalhes de articulações, séculos XVIII-XIX. Acervos do Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador (BA) e da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira (BA). Fotografias da autora, 2006.

Na criação dos Passos colaboravam, simultânea ou sucessivamente, escultores, pintores, ourives, alfaiates, tecelões, bordadeiras, carpinteiros, marceneiros, torneiros, entalhadores, cabelereiros, ferreiros, corrieiros, cerieiros, num processo de obra coletiva, que os contratos de época testemunham, segundo os documentos transcritos por Alves<sup>88</sup>.

As procissões ocupavam, anualmente, um grande número de artistas e artífices, a quem cabiam as tarefas, como entalhe e pintura de imagens, restaurações das antigas, ornamentos das charolas, montagem dos andores, elaboração e pintura de figuras – ou dos quadros então chamados “de ricos feitios” –, construções arquitetônicas efêmeras, alegorias, pendões, tochas, painéis, castiçais, jarrinhas,

89. E não eram apenas nas procissões. Em 1790, nas festas de São Francisco, do Convento da mesma denominação, eram apresentadas músicas do coro, de acólitos, de órgão e de barbeiros, além da presença de zabumba, luminárias de velas de sebo, foguetes e fogueiros – para montar fogueira em frente à igreja –, o que explica a presença do *entrudo* na festa do orago, em outubro (Livro de contas, 1790-1825). Apesar de proibidos, os fogos eram indispensáveis nos festejos. Não só fogos. De origem chinesa, estavam proibidos desde o século XVII, com pena de degrado para África. Reapareceram com maior intensidade no século XIX, na Bahia, quando foram, e são ainda, largamente utilizados, principalmente nas alvoradas de festas típicas.

90. Ver João da Silva Campos (1941, p. 416).

91. Cf. Constituições... (1853, p. 258).

92. Idem (p. 256-257).

93. As Constituições do Arcebispado de Braga já faziam referência aos vestidos das imagens dos santos, que algumas pessoas costumavam oferecer, em 1538. Ver Joaquim Moreira da Rocha (1996, p. 198).

94. Cf. Constituições... (1853, v. 8, p. 213) e João Baptista Reyend (1786, sessão XXV).

95. Ver Constituições... (1585, p. 89) e Natália Ferreira-Alves (1989, v. 1, p. 44).

96. Cf. João da Silva Campos (1941, v. 27, p. 334-335).

varas, cruzes, estandartes, símbolos, tarjas, velas de cera, etc. Havia, ainda, uma magia completa na decoração e transformações cênicas das procissões barrocas, ajudadas pela iluminação, fogos, imagens, alegorias, flagelantes, penitentes, orantes, ricos, pobres, brancos, negros, pardos, mulatos, índios, "fantasmas" e "demônios", figurados ou imaginários, com interlúdios de músicas e insertos de dança, que aproximavam os Passos da ópera barroca<sup>89</sup>. Em quase todas as procissões cantavam-se os motetos, especialmente compostos para os atos, e a *Verônica*<sup>90</sup>.

Deviam ser obras bem-feitas. A perfeição estava prevista pelas Constituições, que determinavam aos visitadores, e mais ministros, que fizessem exame nas sagradas imagens, pintadas ou de vulto, "(...) e achando alguma indecencia, erros ou abusos contra os mistérios divinos ou nas roupas, ou envelhecidas deviam retira-las e faze-las enterrar ou queimar e suas cinzas misturadas á água e esgotadas nas pias batismais"<sup>91</sup>. As recuperáveis deveriam ser restauradas e repintadas, prática continuada até a atualidade.

O uso das imagens de roca teve maior vitalidade no século XVIII, na Bahia e no Brasil e, com certeza, é uma herança, recebida, durante o período da união das Coroas Ibéricas, da região da Andaluzia. No princípio desse século, já estava em desuso em Portugal, pois as Constituições do Arcebispado da Bahia, de 1707<sup>92</sup>, referiam-se às "antigas [imagens] que se costumão vestir", o que significa que de longa data já não eram usadas nas procissões lusas, cujas Constituições inspiraram D. Sebastião Monteiro da Vide.

Ao tratar das imagens de vestir, as Constituições informavam que hábito persistia na Bahia<sup>93</sup>. Nesse sentido, ordenavam que as esculturas:

de tal modo, que não se possa notar indecencia nos rostos, vestidos, ou tocados: o que com muito mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa Senhora, porque assim como depois de Deus não tem igual em santidade, e honestidade, assim convem que sua Imagem sobre todas seja, mais santamente vestida, e ornada. E não serão tiradas as Imagens das Igrejas, e levadas a casas particulares para nelas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornatos emprestados, que tornem a servir em usos profanos<sup>94</sup>.

Essa recomendação já era encontrada nas Constituições de outros bispados ou arcebispados portugueses, a exemplo do bispado do Porto<sup>95</sup>, cujas produções artísticas tiveram grande influência no Brasil na segunda metade do século XVIII.

O Mosteiro de São Bento, de Salvador, tem uma imagem de Nossa Senhora das Angústias (Figura 21). É venerada, com essa invocação, pelos beneditinos, desde 1612. Equivale a Nossa Senhora, com as invocações das Dores, da Piedade, da Soledade, entre outras. Consta que a respectiva Irmandade a retirava em agosto de seu altar, pelas doze horas, e a transportava para "certa casa", onde devotos mudavam suas vestes. A mesma Irmandade ia buscá-la, entre 16 e 17h, em procissão, "acompanhada duma banda de música e de numerosa massa popular"<sup>96</sup>.



Figura 21 – Imagem de Nossa Senhora das Angustias, século XVII. Acervo do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2006.

Houve, com base nas Constituições de 1707, a recomendação de que as imagens de vulto fossem, a partir de então, feitas de corpo inteiro para que não precisassem de roupas de tecido, e para que ficassem mais decentes. Por outro lado, as Constituições abriram a possibilidade de adotar os usos e costumes que fossem antigos, sobretudo, porque, até então, a sociedade baiana se guiava pelas Constituições de Lisboa, que D. Sebastião Monteiro da Vide considerou não serem adequadas ao Brasil. A partir dessa possibilidade, se continuou a utilizar as imagens de roca e de vestir na Bahia<sup>97</sup>.

De acordo com o testemunho de Frei Agostinho de Santa Maria, do início do século XVIII, as imagens com o título de Nossa Senhora das Dores – ou as de denominação diversa, mas equivalentes a esta –, levavam vestes pretas, como a Nossa Senhora da Soledade, colocada no Hospício da Piedade, de Salvador. Segundo o autor, “era de vestidos”, se encontrava sentada ao pé da cruz, e coberta com “roupas pretas e uma toalha, como uma viúva”<sup>98</sup>. Também deu notícias de outra Nossa Senhora, da mesma invocação, com cinco palmos de altura mesmo sentada, e presente no altar-mor desse Hospício<sup>99</sup>. Esse autor fez ainda referências à imagem de Nossa Senhora das Angústias beneditina, que, com altura quase natural, foi descrita como sendo “de roca, e de vestidos e os vestidos são na forma em que antigamente se costumava vestir as Imagens, toalha de alentos, & mangas como抗igos faios de ponta”<sup>100</sup>. Esse uso predominou nos séculos XVI e XVII<sup>101</sup>.

97. Ver Constituições... (1853, p. 213) e Constituições... (1719, p. 177).

98. Cf. Frei Agostinho Santa Maria (1947, v. 74, p. 47).

99. Idem (p. 62-63).

100. Idem (p. 71-72).

101. Toalhas de alento, alentos, ou toucados de algumas freiras eram o que as acompanhava, “e orna de uma, e outra banda a toalha da cabeça”. Cf. Raphael Bluteau (1722, v. 8, p. 213).

102. Cf. Constituições... (1853, p. 257-258).

103. Baseado em descrições, feitas por autoridades religiosas, de diferentes partes do mundo português, dos fins do século XVII e princípios do XVIII, descreveu as milagrosas imagens de Maria, sendo que o volume 9 era dedicado à Bahia. Mesmo as imagens de vulto, no entanto, recebiam uma peça de vestuário, identificando Maria como Rainha. Frei Agostinho, por 1700, reconheceu em grande número as invocações da Conceição, 14, mas, sobretudo, predominavam 26 do Rosário; ver Frei Agostinho Santa Maria (1949, v. 47, p. 47).

Seguindo costume antigo, como foi notado, a própria população cuidava da preparação das imagens para as festas e procissões. A partir do século XVIII, as Irmandades passaram a exercer essa função, observando as recomendações das Constituições. Foi a ocasião em que as antigas vestes negras, descritas por Frei Agostinho de Santa Maria, foram substituídas por vestes coloridas, elaboradas em tecidos finos, como veludos, sedas, brocados, cetim com bordados ou rendas em fios de ouro ou prata. As vestes luxuosas, mais os materiais dos ornamentos da imagem, como pérolas, marfim, pedras semipreciosas e prata, buscavam igualar as imagens às mulheres, principalmente, das cortes europeias. E o próprio "Sagrado Concílio Tridentino" mandava que

se pintem retabulos, ou se ponham figuras dos misterios que obrou Cristo nosso Senhor em nossa Redenção, por quanto com elas se confirma o povo fiel em os trazer a memória muitas vezes, e se lembram dos benefícios, e mercês, que de sua mão recebeu, e continuamente recebe<sup>102</sup>.

Os responsáveis por vestir a Virgem, em particular, usavam, nas imagens, não só vestimentas bordadas, mas acrescentavam roupas íntimas, como anáguas e batas bordadas com rendas, ou armações de saias. Em geral, eram os alfaiates os encarregados de cuidar dessas vestes. Outros oficiais mecânicos colaboravam na ornamentação, como os ourives, que elaboravam os diademas ou coroas, além das joias como brincos e broche.

Como peça especial complementando as vestes da Virgem, Frei Agostinho de Santa Maria<sup>103</sup> apontou os mantos. Eles cobriam essa imagem à imitação da nobreza europeia, como *Rainha dos Anjos*, *Rainha dos Céus*, *Rainha da Glória*. Entre as 133 imagens da Virgem Maria, da Bahia, o mesmo autor apontou 41 que usavam mantos. Uns eram mais ricos, outros mais pobres, de acordo com a condição econômica das pessoas que os ofertavam. De seda ou tela, eram bordados, como os vestidos, em ouro, e garnecidos de rendas e laços de fita azuis ou de cores apontadas pelas datas da cerimônia. Podiam ser, igualmente, bordados em fios de prata ou ouro.

Não era incomum os fiéis doarem os mantos para a Rainha dos Céus, a Mãe de Cristo que, a partir das Constituições, passou a ser a segunda devoção mais importante da Igreja Católica. Como pagamento de promessas, documentos específicos, ou os testamentos, continham doações, como fez, em 1772, o irmão vice-ministro da Ordem Terceira de São Francisco, de Salvador, Domingos Rodrigues da Costa. Ele doou um manto de veludo azul, com galões de ouro, forrado de "galasse", também de ouro, e de damasco carmesim, que devia acompanhar a procissão de Cinzas, realizada anualmente por essa Ordem. Doou o manto, mas deixou expressa a condição de que, enquanto estivesse vivo, o manto seria guardado em sua casa. Encarregou o mestre alfaiate Eusébio Fernandes, responsável por sua confecção, de vestir a Senhora com o manto, apenas no dia da procissão.

Esse irmão terceiro exigia ainda que, depois de seu falecimento, o manto não fosse emprestado para outra imagem. Caso isso ocorresse, ele seria tirado da Ordem Terceira e doado a Nossa Senhora da Conceição, da Igreja da Conceição da Praia. A irmandade dessa invocação, por sua vez, também não podia emprestar o manto para outra imagem, sob pena de ele ser doado para a já referida Nossa Senhora das Angústias, do Mosteiro de São Bento. Deixou estabelecido que o mesmo alfaiate deveria se encarregar de colocar o manto, decentemente, na imagem de Nossa Senhora. No seu impedimento, se pagaria um “curioso (...) que bem o saiba por sem defeito algum”. Em caso de empréstimo dessa peça, e se o manto não fosse devolvido, a Ordem Terceira de São Francisco pagaria 400\$000 para um alfaiate fazer outro manto<sup>104</sup>.

No século XVIII, os santos, que eram transportados nas procissões, exibiam um luxo, muitas vezes, exacerbado. A riqueza, segundo a mentalidade da época, era um dos caminhos de acesso à santidade, visto que era uma forma corriqueira de demonstrar a intensidade devocional, complementando as poses e gestos das imagens. As imagens femininas usavam joias da moda e as mais veneradas tinham sua coleção de ouro, prata e pedras preciosas. Não só eram ornadas “como reis, rainhas, com seus ricos mantos e coroas, como a eles se destinavam joias, pedras e metais preciosos, moedas, dados por esmola em pagamento de promessas, dívidas ou deixadas como legado testamental”<sup>105</sup>. Quanto mais rica, mais sofrida, ferida, mais eficiente se tornava a imagem.

As imagens processionais eram provisórias, pois eram elaboradas especificamente para datas determinadas. Tinham, pois, uma natureza mais religiosa do que estética, pois, passada a data de sua participação nesse tipo de rito, eram destruídas, pelo menos as armações, preservando-se as partes nobres, por falta de lugar para guardá-las. Isso se dava especialmente com as esculturas ou imagens da procissão dos “Mistérios da Paixão”, cuja característica estética se aproximava mais de uma referência popular. Nos cenários dos andores processionais, no entanto, trabalhavam artistas e artesãos, não se podendo identificar as autorias, mesmo aquelas atribuídas por alguns autores<sup>106</sup>, sobretudo das imagens que, de tempos em tempos, sofriam renovações ou restaurações.

Os próprios componentes das irmandades podiam montar os Passos, chegando a levar as santas figuras para suas casas, como se viu, para vesti-las ou enfeitar os andores. Boa parte das imagens era restaurada, ou feita expressamente para os eventos. “Encarnavam-se imagens com frequência surpreendente”, afirmou Marieta Alves<sup>107</sup>. Segundo Berthold, “nunca, antes ou depois, uma época pintou sua própria imagem em cores tão exuberantes”<sup>108</sup>.

Até a construção de salão especial – as casas de santos – para guardar essas imagens, no século XIX, a maior parte delas tinha aspecto mais rústico ou mesmo, por comporem cenários provisórios e vistos a certa distância, tinha os detalhes menos aprimorados, como obras de santeiros. Algumas das casas de santos ainda sobrevivem, em construções especiais, junto às Igrejas das Ordens Terceiras, como a de São Francisco (Figura 22) ou a de São Domingos, abrigando,

104. Cf. Marieta Alves (1948, p. 174-175).

105. Cf. Maria Helena Flexor (2005).

106. Como em Valentim Calderon de la Vara (1981); Myriam Ribeiro de Oliveira (1985, 1997/2000); Myriam Ribeiro de Oliveira, Olinto Santos Filho e Antonio Batista dos Santos (2003); Affonso Ruy (1965); Carlos Ott (1947, 1960, 1967, 1979a, 1979b, 1988, 1989a, 1989b, 1990, 1991-1993); Manoel Querino (1911, 1913); D. Clemente da Silva-Nigra (1971, 1972).

107. Por exemplo, os Livros dos Termos de Resoluções da Ordem Terceira do Carmo (1745-1793) registram o acerto feito com o pintor Domingos da Costa Filgueira para encarnar as imagens de vulto, cabeças e mãos de outras destinadas aos Passos da Quaresma (*apud* Marieta Alves, 1960, fl. 1).

108. Cf. Margot Berthold (2000, p. 323).

109. Ver Pietro Maria Bardi (1975, p. 64).

110. Livros, instrumentos profissionais, igrejas, rosários, espadas, palmas, cruzes, escapulário, animais, ossos, etc.

111. Cf. Regina Real (1962, v. 2, p. 44).

112. Cf. Germaine Bazin (1976, p. 277).



Figura 22 – Casa dos santos, século XIX. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2008.

além de várias imagens dos Passos da Paixão de Cristo, outras que fazem parte da hagiologia de cada uma dessas ordens. Umas são de roca outras de vestir.

Diferentes autores buscaram definir o que são as imagens de vestir e de roca. Apesar do largo uso desse tipo de representação das figuras sagradas nas manifestações públicas de religiosidade, encontram-se confusões e, no geral, equívocos. Bardi definiu as imagens de vestir da arte luso-brasileira como aquelas destinadas às cerimônias processionais<sup>109</sup>. Segundo o autor, eram imagens que recebiam roupagem de tecido, cabeleiras elaboradas com fios naturais, olhos de vidro, joias, entre outros aparatos. Recebiam, também, coroas ou resplendores, e os atributos dos santos que representavam<sup>110</sup>, estes últimos, por vezes, substituídos pelo Menino Jesus, quase sempre, também de vestir, ou simplesmente nu. Na realidade, as de vestir diferiam das imagens de roca.

Outra autora, entre os historiadores que tentaram definir ou distinguir imagens de vestir e imagens de roca, foi Regina Real que definiu a roca falando da imagem de roca como a "armação de madeira de certas imagens, sobre a qual se colocam as vestes que lhes são próprias. Diz-se: santo de roca"<sup>111</sup>, usando a denominação para apenas a armação de ripas que simulam o corpo da imagem. Germain Bazin, baseando-se em parte em Manuel Querino, definiu-as como "manequins articulados, revestidos de trajes suntuosos e de joias (estátuas de vestir); vão ao ponto de aparecerem com olhos em esmalte ou em ágata e cabelos, pestanas e sombrancelhas naturais"<sup>112</sup>. Chegou a observar que algumas eram agrupadas em cenários e faziam parte da procissão da Sexta-Feira Santa.

Ainda em 2005, os responsáveis pelas informações turísticas de Belém do Pará apontavam, meio ingenuamente, que existiam no Museu de Arte Sacra, as "curiosidades como as imagens de roca – manequins vestidos para acompanhar procissões"<sup>113</sup>. Giovannini Junior, cinco anos antes, apenas descreveu o que tinha constatado na procissão da Paixão, em Tiradentes, Minas Gerais. Dizia: "as imagens de roca, também chamadas santos de roca, são imagens feitas de madeira, com os membros articulados, permitindo serem vestidos com túnicas de pano; suas cabeças, em geral, são cobertas por cabelos naturais"<sup>114</sup>.

Buscando características muito particulares, para estabelecer a diferença entre as imagens de vestir e de roca, Sant'Anna e Silva incorporaram outros tipos ou outras formas de denominações que, na prática, se reduzem a duas: as que possuíam anatomia simplificada e rústica, cobertas por vestes, e as que tinham o tronco de ripas ou gradeado na parte inferior do corpo<sup>115</sup>. Assim, dividiram os diferentes exemplares de imagens de procissão em grupos, como "'imagens de roca' não só pela semelhança com o fuso da roca de fiar, como por terem sido, na origem, vestidas com tecidos fabricados nesse instrumento de grande uso na antiguidade" (Figura 23). Chamaram de "imagens de bastidor" àquelas que possuem a parte superior imitando o corpo de forma simplificada, e a inferior com armação de ripas. E aquelas com vestes simplificadas e com membros articuláveis como "imagens de vestir pela aparência com as imagens desbastadas espanholas e que eram assim conhecidas por receberem vestes luxuosas e mantos bordados". Por sua vez, Oliveira classificou essas imagens como "as chamadas imagens de roca luso-brasileiras que têm partes do corpo sob as roupagens reduzidas a uma armação de madeira em ripas, oferecendo a vantagem da diminuição do peso para o transporte nas procissões"<sup>116</sup>.

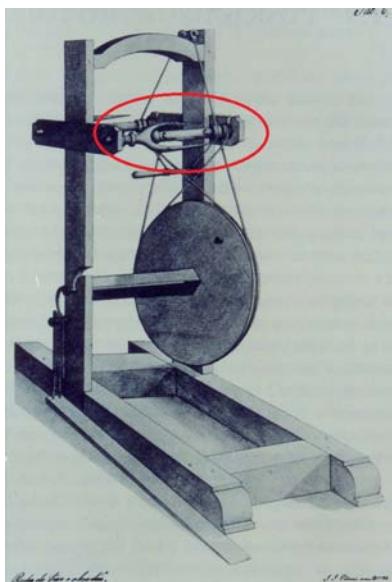


Figura 23 – Roda de fiar algodão, desenho de J. J. Codina, 1784, ilustração da obra de Alexandre Rodrigues Ferreira<sup>117</sup>.

113. Cf. Pará (2005).

114. Cf. Oswaldo Giovannini Junior (2000).

115. Ver Gilka Sant'Anna e Valdete Paranhos Silva (1983, p. 122).

116. Cf. Myriam Ribeiro de Oliveira (1997/2000, p. 263-264).

117. Assinala-se o fuso indicado pelas autoras acima.

118. Ver João Marino (1994).

119. Ver Selma Soares Oliveira (1997).

120. Segundo Jorge Campos Tavares, (1990, p. 197), a roca de fiar era atributo de santas que tinham sido pastoras como Santa Genoveva, Santa Joana d'Arc, Santa Noémia, Santa Margarida de Antioquia, mas nenhuma delas fazia parte do hagiórgio das irmãndades e ordens terceiras setecentistas baianas.

121. Ver Maria Regina Quites (2001, p. 129-134).

122. Dicionário da língua portuguesa falada no Brasil, mais conhecido como Aurélio.

123. Cf. Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (1973, p. 1.240). Também extraiu de Raphael Bluteau (1720, v. 6, p. 349-350) o significado dado na marinha antiga: obra que se faz com madeiras e cabos, em torno de mastro e vergas rendidas, para reforço, bem como o significado de rocha.

124. Cf. Raphael Bluteau (1722, v. 7, p. 360).

125. Frei Agostinho Santa Maria (1722, t. 2, p. 271). Bluteau ainda dizia que os poetas tomavam roca por rocha, além de se referirem à roca de vestido que correspondia às tiras estreitas de pano, usadas *antigamente*, segundo o autor, nas mangas e nas calças; ver Raphael Bluteau (1720, v. 6, p. 349-350).

126. Ver Frei Agostinho Santa Maria (1947, p. 42).

127. As informações foram dadas pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide, que promoveu a redação e aprovação das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, aprovadas em

O catálogo da exposição da coleção Marcelo de Medeiros, realizada no Museu de Arte Sacra, de São Paulo em 1994, fez a mesma associação entre a imagem de roca e a roca do tear. Nesse catálogo, João Marino afirmou que "o nome 'Santos de Roca' provém da Roda de Fiar, intimamente ligada ao início da fabricação do tecido"<sup>118</sup>. Por sua vez, Oliveira classificou-as em "imagens de roca completas e imagens de roca incompletas"<sup>119</sup>, sem fazer distinção entre imagens de vestir e imagens de roca. Não se sabe quando surgiu essa associação entre as imagens de roca e a peça da roda de fiar algodão, mas vários autores classificam todas as imagens de roca como imagens de vestir<sup>120</sup>.

Ao classificar as imagens processionais, Quites<sup>121</sup> apresentou três categorias: as imagens articuladas, as imagens de vestir e as imagens de roca. Para melhor entendimento, associou as imagens de vestir a um manequim, o que não está longe da verdade. Àquelas sustentadas por ripas, com gradeado de forma arredondada, chamou de imagens de roca. As articulações, ao contrário do que indicou a autora, independem do tipo de imagem; aparecem num e outro tipo. Esclareceu ainda que a origem da designação roca que aproxima a imagem de roca da forma do bojo da vara ou cana, em que se enrola a rama do linho, do algodão, ou lã destinados a ser fiados no tear, foi utilizada por muitos dos historiadores da arte brasileira. Um desses autores foi Ferreira, que, no seu dicionário<sup>122</sup>, conhecido como Aurélio, registrou, também o mesmo conceito em "roca de fiar e armação de madeira das imagens dos santos (...)"<sup>123</sup>, ligação imaginária que foi sendo repetida, sem mais análise.

No século XVIII, o jesuíta Raphael Bluteau, que compôs seu *Vocabulário português* entre 1717 e 1728, em 10 volumes, indicou no seu verbete roca, a designação referente à "imagem de roca & vestidos", esclarecendo que "He a que tem armação de paos, cuberta de vestidos, que a sustenta da cintura até os pés (...)"<sup>124</sup>. Citou o exemplo, extraído do *Santuário Mariano*, em que Frei Agostinho de Santa Maria apontava uma imagem do Arcebispado de Lisboa com as mesmas expressões: "He essa Santa Imagem de Roca, & vestidos"<sup>125</sup>. Na mesma época em que Bluteau publicou sua obra, também foi publicado o *Santuário Mariano* de Frei Agostinho de Santa Maria<sup>126</sup>, entretanto, este teve as informações sobre a Bahia anteriormente. Referiu-se à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, de 1685, do Convento do Carmo, de Salvador, com seis palmos de altura, afirmando apenas que era "de vestido" e estava adornada com "ricas telas". Ela não foi indicada como sendo de roca<sup>127</sup>. As imagens de vestir, como foi dito acima, traziam o corpo esculpido, mesmo que de forma mais rústica, e não eram levadas nas procissões (Figura 24).

O mesmo autor do *Santuário Mariano*, ao falar sobre as imagens baianas tradicionais, como a de Nossa Senhora da Graça, da lenda sobre Catarina Paraguaçu, que fez construir a igreja no bairro de mesmo nome, disse que

a Senhora é de vestidos contra o que os autores dela referem, e será sem dúvida, porque das praias de donde a recolheu o índio, saíram maltratadas as roupas da

escultura, e porque não era conveniente estofar uma milagrosa Imagem, a vestiram de roupas, e assim se costumam fazer até o presente. E os que dizem ser de vestidos, não examinarão bem a sua forma<sup>128</sup>.



Figura 24 – Imagens de vestir, Nossa Senhora e o Menino Jesus, século XIX. Propriedade da Basílica de N. S. da Conceição da Praia, no acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2006.

Essa imagem, como se reconhece nas palavras de Frei Agostinho de Santa Maria, não era nem de roca, nem de vestir. Como teria sido encontrada pelo índio, que a doou à Catarina Paraguaçu, um pouco danificada, lhe foi colocado um vestido para cobrir os estragos provocados pela água. Esse estudioso informou também que, como sempre acontecia, em caso de epidemias ou problemas de seca, se recorreu à Senhora, então, pedindo-se por chuva. Como agradecimento por um desses milagres, a Câmara de Salvador doou um “vestido encarnado de rica seda, todo garnecido de ricos passamanes de ouro”<sup>129</sup>.

Não se deve confundir imagens de roca com imagens de vestir. As de roca formam um grupo específico que saía nas procissões. Para permitir o transporte por distâncias mais longas, tinham que ser imagens mais leves, especialmente quando formavam cenas com mais de um personagem. Portanto, se distinguia essas imagens com a designação de roca, por terem a parte superior do tronco moldada, dando a forma anatômica correspondente, mas oca, e a parte inferior toda

sínodo de 1707. Essa autoridade deu as informações depois de ter visitado as paróquias então existentes, quando identificou as imagens existentes.

128. Ver Frei Agostinho Santa Maria (1947, v. 74, p. 26-28).

129. Ibidem. Hoje a imagem já não tem a mesma aparência. Foi *modernizada* por Pedro Ferreira, na primeira metade do século XX.

130. Cf. Frei Agostinho Santa Maria (1947, v. 74, p. 168-172).

131. Mais recentemente chamadas Estações.

132. Substituídas depois por pinturas.

composta por uma armação de madeira, de elaboração diversificada. É o exemplo da imagem de Santo Eliseu, já referenciada e ilustrada na Figura 15. Só as partes expostas eram feitas em madeira maciça, encarnadas e pintadas.

D. Sebastião Monteiro da Vide, que repassou ao autor do *Santuário Mariano* as informações sobre as imagens de Nossa Senhora, fez referência a uma imagem da Soledade do sertão, no lugar conhecido como Bom Jesus da Lapa. Essa teria sido levada pelo, então, ermitão Francisco de Mendonça, ou Francisco da Soledade, por volta de 1680. Ordenado padre, em 1700, Francisco doou uma imagem e

a mandou ir; não me constou se da Bahia, se da Vila de São Francisco (...) É imagem prodigiosa, e da proporção de uma perfeitíssima mulher. É de roca, e de vestidos. O mesmo devoto a mandou compor com vestidos preciosos, e de grande custo, com o Santo Sudário nas mãos, colocada na capela mor, encostada à cruz<sup>130</sup>.

As imagens de roca, pelas várias descrições encontradas, estiveram intimamente ligadas às procissões dos Mistérios ou Passos da Paixão, incluindo a cena da Crucificação, excetuando a imagem de Cristo na cruz ou morto. Não só foram recorrentemente utilizadas nesse ritual público pelas ruas e praças de Salvador e do mundo católico, quanto multiplicaram as cenas ou conjuntos de personagens, em pinturas e esculturas, ainda existentes. São cenas em que constam Cristo e Nossa Senhora das Dores, por vezes acrescentando um terceiro personagem, como São João Batista ou Maria Madalena.

As imagens feitas de armação de madeira eram utilizadas nos altares das igrejas, onde a presença do Cristo Crucificado passou a ser obrigatória. A partir da Contarreforma, foram usadas quase que exclusivamente nas procissões, dedicadas a reviver cenas da Paixão de Cristo, no século XVIII. Saíam na Procissão de Cinzas (Figura 25), promovida pela Ordem Terceira de São Francisco. Podiam incluir santos devocionais e figuras da antiguidade associados, como a Procissão do Triunfo da Cruz, feita pela Ordem Terceira de São Domingos, de Salvador, entre outras. Pela constância de presença de imagens nessas procissões, pode-se concluir que a designação roca teve origem na "composição de lugar", do cenário rochoso, sempre presente nessa temática da *Via Crucis*.

Verifica-se, pois, que toda imagem de roca era de vestir, e nenhuma de vestir era de roca. As de roca estavam associadas às charolas ou andores, que eram levados em procissão pelas ruas. As de vestir compunham os Passos ou Mistérios estáticos<sup>131</sup>, e eram distribuídas, normalmente, pelas ruas – em geral esquinas ou perto de igrejas –, por onde a procissão passava<sup>132</sup>. Eram pontos que permitiam que os acompanhantes, ou fiéis isolados, rezassem diante dos Mistérios.

No Brasil, nos setecentos, mas principalmente no século XIX, os rochedos ou rocas fizeram parte de cenários em outras situações. Em relação ao Oriente, Távora classificou como

caso especial é o das peanhas dos chamados "Bons Pastores" (quase todos seiscentistas), que representam um monte rochoso escalonado, cheio de acidentes naturais e revestido densamente de motivos zoomórficos e fitomórficos, arquitectónicos e alegóricos e de figuras e cenas sacras<sup>133</sup>.

No Ocidente, são encontrados, dentro desse mesmo gênero de composição, os Meninos Jesus de Praga ou os de Braga (Figura 26) ou o Salvador do Mundo. No Brasil datam do século XIX.

Como se fez referência anteriormente, havia recomendação do Concílio de Trento – presente também nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia – para um incentivo maior ao culto de Cristo Crucificado. No ver de Martins, por influência de Gian Mateo Giberti, bispo de Verona, a figura de "Jesus Cristo, Filho de Deus, nosso Salvador", foi colocada no centro de toda criação. Para Ele deveria convergir todos os olhares dos fiéis, que quisessem alcançar a salvação. Essa convergência contribuiu para a colocação do Cristo Crucificado no centro do altar, como a presença de um Crucificado de grandes dimensões sobre o sacrário. Giberti ditou, em boa parte, o programa a ser seguido no movimento de expansão dos ditames da Contrarreforma Católica<sup>134</sup>.

Além da presença da cruz no altar-mor, para consolação dos fiéis, não era proibido usar "Cruzes de pau, ou de pedra, ou pintadas com perfeição, e



Figura 25 – São Francisco recebendo os estigmas (detalhe), século XIX. Acervo da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2007.



Figura 26 – Menino Jesus de Braga, século XIX. No detalhe, a representação do rochedo, ou roca. Acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador (BA). Fotografia da autora, 2006.

133. Cf. Bernardo Távora (1983, p. XXXI).

134. Ver Fausto Sanches Martins (2002, p.297-309).

135. Cf. João Baptista Reycend (1786, sessão XXV) e Constituições... (1853, p. 247-258).

ornato possível nos lugares públicos, estradas, ruas e caminhos (...)"<sup>135</sup> (Figura 28). Deviam, no entanto, estar "levantadas do chão". Assim, todos os Cristos Crucificados, invariavelmente, traziam também a representação da roca, denominada, na documentação da época (como inventários e testamentos), por calvário (Figuras 27 a 29), que fazia referência ao monte da crucificação de Cristo.

Tudo que se afirmou até agora se deu, sobretudo, no setecentos. O Império, no Brasil, mudou as mentalidades, como efeito das influências da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. A religião passou a ser fragmentada e revista com o liberalismo, o positivismo, e, consequentemente, a maçonaria, o espiritismo, a teosofia somavam-se à religião oficial. As procissões das irmandades e ordens terceiras passaram a ser feitas com descontinuidade. Não foram abolidas, mas já apareciam permeadas com temas pagãos, tirados da Antiguidade, devido às influências neoclássicas. No fim do século XIX, algumas procissões foram reativadas, devido à presença dos reformadores europeus, enviados para redirecionar, em especial, as ordens primeiras.



Figura 27 – Cruzeiro da Igreja de São Francisco, século XVIII, Salvador (BA). No detalhe, a representação do rochedo, ou roca. Fotografia: Reisewitz, 2008.



Figura 28 – Imagem de Cristo Crucificado, inicialmente no altar-mor da Igreja do Convento de São Francisco, Século XVIII, Salvador (BA). No detalhe, a representação do rochedo, ou roca. Fotografia: Reisewitz, 2008.



136. Cf. Regimento... (1853, p. 150).

Figura 29 – Imagem de Cristo Crucificado, com sua cruz e calvário, de oratório doméstico, século XIX. No detalhe, a representação do rochedo, ou roca. Acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA, Salvador (BA) Século XIX.

Perdeu-se a devoção e se submeteram a críticas os "Mistérios da Paixão", a Santíssima Trindade e a veneração à Virgem Maria e aos santos, incentivados tanto pelo Concílio de Trento quanto pelas Constituições do Arcebispado da Bahia. O culto à imagem de Cristo Crucificado foi mudado nesse período Imperial brasileiro. Segundo os teólogos, o culto de latria que

só se dá a Deus, a Trindade Santíssima, a Christo Redemptor nosso, ao Santíssimo Sacramento, porque nesse está o Verdadeiro Deus realmente. Mas este culto não se dá ao Santo Lenho &c [etc], porque a este é dado o culto de Hyperdulia: e bem assim as Imagens de Christo<sup>136</sup>.

As imagens de vestir ou as de roca continuaram a ser utilizadas nesse século. Nas cidades do interior do Estado da Bahia ainda podem ser vistas em algumas procissões ou encenações do encontro entre Cristo carregando a Cruz e Nossa Senhora das Dores. Por definições dadas por autores, que atuaram na segunda metade do século XIX e começo do XX, como Manuel Querino, vê-se que a memória dos santos de roca ou de vestir estava perdida. Ao escrever sobre as artes na Bahia, esse autor, referindo-se às imagens barrocas, escreveu que "os

137. Cf. Manoel Querino (1913 [1909], p. 15-16).

138. Ibidem.

139. Ver Manoel Querino (1913) e Carlos Ott (1989a, 1989b, p. 42).

140. Conhecidos no neoclassicismo como academias.

141. Como a imagem da velha irlandesa, originariamente dos anos de 1900, existente na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, ou como se pode encontrar ao buscar *spinning wheel*, nos sites da internet.

modelos de que se serviam os artistas foram manequins armados de sarrafos" e complementava, dizendo que

Pregada a fazenda com alfinetes, como praticam os armadores e faltando o movimento de forma ondulante, que era substituída pelas asperezas das perpendicularidades. Assim, pois ficava o panejamento com discrição das violências do vento, os panos a voarem, produzindo mau efeito, na confusão das linhas<sup>137</sup>.

Condenava a movimentação barroca, e afirmou que disso resultaram

as dobras forçadas, sem elegancia; o recorte duro, sem delicadeza de formas, e o talhe da fazenda grossa, como fosse o burel, obedecia aos mesmos golpes que o da fazenda fina e delicada. Pannos cahidos, mas pesados e sem symetria, mostram desconcertos nos trabalhos do tempo. E ahi estão, por exemplo, S. Francisco Xavier, S. Inacio, e mais outros trabalhos existentes na egreja da Cathedral<sup>138</sup>

As imagens citadas acima são duas imagens de vulto, que compõem os dois altares – belos conjuntos barrocos muito pouco estudados – dos altares laterais do cruzeiro da referida igreja.

Tanto Querino quanto Carlos Ott<sup>139</sup>, com mais de 60 anos de diferença, tinham em mente que os artistas dos séculos anteriores, na Bahia, praticavam os métodos neoclássicos das academias de Belas Artes, apontando as imagens de vestir como modelos, copiados pelos escultores e pintores<sup>140</sup>. A partir desses autores, ainda vistos como atuais, se entende por que se buscou a explicação para a designação de roca das imagens na roca do tear ou roda de tecer simples do século XVIII, como a Figura 23, ou mais elaborada como a europeia<sup>141</sup>.

De roca ou de vestir, as imagens recuperadas do período medieval tiveram na representação barroca – teatral, de gestual exagerado, rica – o instrumento eficiente de despertar a fé, de fazer o acompanhante-spectador sofrer junto com as figuras sagradas e aumentar a sua devoção e ligação com a igreja de Cristo. E eram imagens feitas para a rua, para a praça e para o povo, desfilando em procissão a céu aberto.

## REFERÊNCIAS

### FONTES MANUSCRITAS

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. *Pernambuco*, c. 1759, Cx. 59, doc. s. nº, ms.

ALVES, Marieta. *Encarnadores de imagens, douradores, pintores*. Arquivo Marieta Alves, Arquivo Público do Estado da Bahia, 1960, 3fl. (ms, datil.).

LIVRO DE CONTAS DA RECEITA E DESPEZA deste Convento de N[osso] P[adr]e. S[ão] Francisco da Cidade da Bahia, Caza Capitular desta Prova Franciscana de S[anto] Ant[ônio] do Brasil desde 1790 athe 1825 em que se concluiu e findou. Arquivo do Convento de São Francisco, ms.

### LIVROS, ARTIGOS, TESES E PUBLICAÇÕES ELETRÔNICAS

ALVES, Marieta. Escultura. *História da Venerável Ordem 3<sup>a</sup> da Penitência do Seráfico P<sup>r</sup> São Francisco da Congregação da Bahia*. Salvador: Imprensa Nacional, 1948.

\_\_\_\_\_. Nobreza diferente. *A Tarde*, Salvador, 27 jan. 1958.

\_\_\_\_\_. In: ALVES, Marieta; SMITH, Robert; OTT, Carlos; RUY, Affonso. *História das artes na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1967. p. 47-65. (Col. Evolução Histórica da Cidade do Salvador, 4).

ANCHIETA, Joseph. A Paixão. In: ANCHIETA, J. *Diálogos da fé, texto tupi e português*. São Paulo: Loyola, 1988. p. 164-165.

ARAÚJO, Antonio d'. *Catecismo da língua brasílica*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1952. [Edição fac-similar da edição de 1618].

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira*; pintura, escultura, arquitetura, outras artes. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BAZIN, Germain. *História da arte*: da pré-história aos nossos dias. Tradução de Fernando Pernes. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paulo V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho; Clovis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 323-379.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1720, 1722. v. 3, 6, 8.

CALDERON DE LA VARA, Valentin. *Museu de Arte Sacra da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1981.

CAMPOS, João da Silva. Procissões tradicionais da Bahia. *Annaes do Arquivo Públiso da Bahia*, Salvador, v. 27, p. 249-529, 1941.

CARVALHO, A. M. Galopim de. *Pedras e palavras*. s.d. Disponível em <[www.triplov.com/galopim/pedra.html](http://www.triplov.com/galopim/pedra.html)>. Acesso em 25 set. 2014.

CONSTITUIÇÕES. Lisboa. *Constituiçõens do Arcebispado de Lixboa*. Lisboa: Geram Galharde, Frances, 22 mar. 1537.

CONSTITUIÇÕES. Lisboa. *Constituições do Arcebispado de Lisboa assi as antigas como as es- trauagantes primeyras e segundas. Agora nouamente impressas por mandado do Ilustríssimo & Reuerendíssimo Senhor dô Miguel de Castro Arcebispo de Lisboa*. Lisboa: Belchior Rodrigues, 1588.

CONSTITUIÇÕES. Porto. *Constituições Synodaes do Bispado do Porto*, ordenadas pelo muyto Ilustre & Reuerendíssimo Senhor Dom Frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado &c. Coimbra: Antonio de Mariz, impressor da Vniversidade [...] 1585.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas, e ordenadas pelo Illustíssimo e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. S. Paulo: Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853 (Impressas em Lisboa em 1719 e Coimbra em 1720).

CONSTITUIÇÕES DO ARCEBISPADO DA BAHIA feytas, & ordenadas pelo Illustríssimo e Reuerendíssimo Sº D. Sebastião Monteyro da Vide, Arcebispo do Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas e aceytas em o Sinodo Diocesano que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Lisboa Occidental: na Officina de Paschoal da Sylva, Impressor de Sua Majestade, 1719.

DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Barcelona: Labor, 1973. (Col. Nueva Clio; La historia y sus problemas).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

FERREIRA-ALVES, Natália M. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Arquivo Histórico; Câmara Municipal do Porto, 1989.

FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador / Departamento de Cultura / Museu da Cidade, 1974.

\_\_\_\_\_. Imagens de roca e de vestir na Bahia. *Revista Ohun*, Salvador, v. 2, n. 2, out. 2005. Disponível em <[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria\\_Helena.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria_Helena.pdf)>. Acesso em 02 jun. 2013.

FLICKR HIVE MIND. *The world's best photos of felsentheater*. Disponível em <[flickrhivermind.net/Tags/.../Interesting](http://flickrhivermind.net/Tags/.../Interesting)>. Acesso em 10 jun. 2013.

FREZIER, Amédée-François. *Relation du voyage de la mer du Sud aux cotes du Chily et du Perou, fait pendant les années 1712, 1713 et 1714*. 2ª ed. Paris: Louis Feuillée, 1732.

FROGER, François. *Relation d'un Voyage fait en 1695, 1696 et 1697 aux côte d'Afrique, Detroit de Megellan, Brézil, Cayenne et Isles Antilles*. Paris: Quai de l'Horloge, 1698.

GIOVANNINI JÚNIOR, Oswaldo. *Cidade presépio em tempos de paixão: patrimônio cultural, turismo e religiosidade em Tiradentes*. 2000. Disponível em <[naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Oswaldo\\_giovannini.htm](http://naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Oswaldo_giovannini.htm)>. Acesso em 2 nov. 2005.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*. Lisboa: Brotéria, 1953.

LIVRO DOS GUARDIÃES do Convento de São Francisco da Bahia, 1587-1862. Pref. e notas de Fr. Venâncio Willeke. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978. (Publicação IPHAN, 28).

LOIÓLA, Santo Inácio de. *Exercícios espirituais*. Tradução de Vital Cordeiro Dias Pereira, S.J. 3ed. Braga: Livraria A.I., 1999. Disponível em <<http://www.raggionline.com/saggi/scriptti/pt/exercicios.pdf>>. Acesso em 27 abr. 2014.

KINDERSLEY, Jemima. *Letters from the island of Tenneriffe, Brazil, the Cape of Good Hope, and the East Indies*. Londres: J. Nourse, 1777. [Letter, 1764 sept. 12].

MAB. Museu de Arte da Bahia. Acervo. 2007. Disponível em <<http://museudeartedabahia.blogspot.com.br/p/o-museu-de-arte-da-bahia-o-mais-antigo.html>>. Acesso em 01 ago. 2007.

MARINO, João (org). Coleção Marcelo de Medeiros [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 1997.

MARTINS, Fausto Sanches. Normas artísticas das *Constituições Sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa*. Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras, 2002. Disponível em <<http://hal.handle.net/10216/9040>>. Acesso em 10 jan. 2014.

MATTOSO, Katia M. de Queiroz. *Bahia no século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MORESI, Claudina M. Dutra. Os 'rubis' das chagas dos Cristos. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, n. 127, v. 22, p. 70-71, mar.-abr. 1997.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho*, passos e profetas. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985.

\_\_\_\_\_. A escultura devocional na época barroca; aspectos técnicos e funções. *Barroco*, Belo Horizonte/ Ouro Preto, n. 18, p. 263-264, 1997/2000.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. *Aleijadinho e sua oficina - Catálogo de esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2003.

OLIVEIRA, Selma Soares. *Imagens de roca: uma coleção singular da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira*. Salvador: 1997. 166p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes da UFBA, Salvador, 1997.

OTT, Carlos. Noções sobre a procedência d'arte da pintura na Província da Bahia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 197-218, 1947.

\_\_\_\_\_. A Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1960. (Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 21).

\_\_\_\_\_. A pintura na Bahia, 1549-1850. In: ALVES, Marieta; SMITH, Robert; OTT, Carlos e RUY, Affonso. *História das artes na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1967. p. 69-108. (Comemorativa ao IV Centenário da Cidade; Col. Evolução Histórica da Cidade do Salvador, 4).

\_\_\_\_\_. *Atividade artística nas igrejas do Pilar e de Sant'Ana da cidade do Salvador*. Salvador: Gráfica Universitária, 1979a. (Publicações da FFCH/UFBA, 1).

- \_\_\_\_\_. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: Centro de Estudos Baianos/UFBa, 1979b. (Col. Frederico Edelweiss, 2).
- \_\_\_\_\_. *Igreja e Convento de São Francisco*. Salvador: Alfa, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Carmo e a Ordem 3<sup>a</sup> do Carmo da Cidade do Salvador*. Salvador: Alfa, 1989a.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história das artes plásticas na Bahia entre 1550-1900*. Salvador: Alva, 1989b.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da arte portuguesa e da brasileira*; segunda parte, de 1650-1900. Salvador: Alfa, 1990.
- \_\_\_\_\_. *História das artes plásticas da Bahia*, 1500-1900. Salvador: Alva, 1991-1993. 3v.
- PAGNIER, Dominique. Le décor des théâtres jésuites et la composition de lieu. *Christus*, Paris, v. 42, n. 167, p. 333-343, jul. 1995.
- PARÁ. *Paratur*. 2005. Disponível em <[www.paratur.pa.gov.br/novos.cfm](http://www.paratur.pa.gov.br/novos.cfm)>. Acesso em: 2 nov. 2013.
- PINHO, Wanderley. Mobiliário, vestuário, joias e alfaias nos tempos coloniais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 251-269, 1940.
- QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas babianos*; indicações biographicas, 2<sup>a</sup> ed. Salvador: A Bahia, 1911.
- \_\_\_\_\_. *As artes na Bahia*, escorço de uma contribuição histórica, 2<sup>a</sup> ed. Salvador: Diário da Bahia, 1913.
- QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária processional, classificação e tipos de articulações. *Imagem brasileira*, Belo Horizonte, n. 1, p. 129-134, 2001.
- REAL, Regina. *Dicionário de belas artes*; termos técnicos e matérias afins. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- REGIMENTO DO AUDITORIO ECCLESIASTICO DO ARCEBISPADO DA BAHIA, Metropolitano do Brasil, e da sua Relação, e Officiaes da Justiça Ecclesiastica, e mais cousas que tocão ao bom Governo do dito Arcebispado, ordenado pelo Illustrissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5<sup>o</sup> Arcebispo da Bahia, e do Conselho de Sua Magestade (1704). S. Paulo: na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.
- REYCEND, João Baptista. *O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento* em latim, e portuguez dedica e consagra aos excell., e Ver. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1786. Conc. Trid., Sessão XXV [tirada da edição de Rouan, de 1772].
- ROCHA, Joaquim Moreira da. Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições sinodais. *Museu*, Porto, n. 5, série 4, p. 187-202, 1996.
- RUY, Affonso. *Igreja do Convento do Carmo*, 2<sup>a</sup> ed. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1964.
- SALVADOR, Vicente (frei). *História do Brasil*, 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

SANTA MARIA, Agostinho ( frei). *Santuário mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora e milagrosamente manifestadas & apparecidas em o Arcebispado da Bahia, em graça dos pregadores & de todos os devotos da Virgem Maria Nossa Senhora...* Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1722. 10v. [Oferecida a D. Sebastião Monteiro da Vide].

\_\_\_\_\_. *Santuário mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora [...] Bahia. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, v. 74, 1947.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANT'ANNA, Gilka Goulart de; SILVA, Valdete Celino Paranhos. *Imagens barrocas de roca da Bahia. Revista Barroco*, Ouro Preto, nº 12, p. 113-126, 1983. [Anais do 2º Congresso do Barroco no Brasil].

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *O corpo de Deus na América; a festa de Corpus Christi nas cidades da América portuguesa – século XVIII*. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTUÁRIO de Nossa dos Remédios – Lamego/Portugal. Disponível em <<http://dominumvobiscum.wordpress.com/2012/06/26/majestoso-santuário-de-nossa-senhora-dos-remédios-em-lamego-portugal>>. Acesso em 12 set. 2012.

SILVA-NIGRA, D. Clemente da. *Os dois escultores frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971.

\_\_\_\_\_. *Museu de Arte Sacra da Bahia*. Salvador: Agir, 1972.

SPIX, Johan Baptiste von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Através da Bahia*, excertos de Reise in Brasilien. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1916.

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

TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*; hagiológico, iconográfico, de atributos de artes e profissões, de padroados, de compositores de música religiosa, 2<sup>a</sup> ed. Porto: Lello, 1990.

VILHENA, Luis dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Bahia: Itapoã, 1969.

WEBSTER, Susan Verdi. Image and Audience HolyWeek Processional Tableaux in Golden-age; Spain. In: STRUGGLE FOR SYNTESIS: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII; the total work of art in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. Simpósio Internacional, Actas (1999, Lisboa), 1999, v. 2, p. 557-569.